

## ЛЕКЦИЯ

Президента Флорентийского Общества

Баренбойма Петра Давидовича

30 марта 2006 года

### «Тайны Капеллы Медичи»

Мне очень приятно читать эту лекцию именно в Санкт-Петербурге, поскольку этот город тесно связан с творчеством Микеланджело. Только в Бельгии (город Брюгге), в Париже и у вас в городе имеются статуи Микеланджело. Более того, статуя так называемого «Скрюченного мальчика» из Эрмитажа относят к Капелле Медичи. В Эрмитаже можно увидеть знаменитые полотна Рейнольдса и Гольтциуса с поясом под грудью Венеры, а также изображения животных на гротесках из Лоджии Рафаэля, которые весьма важны для прочтения загадочного символа в виде головы животного на статуе Лоренцо Медичи из Капеллы Медичи.

Недавно Эрмитаж выпустил русско-итальянский каталог о Капелле Медичи, который еще можно (и я вам очень это советую) приобрести в киосках Эрмитажа.

Наконец, один из лучших в России знатоков Капеллы Медичи С.О. Андросов живет и работает в Санкт-Петербурге, курируя итальянское искусство в Эрмитаже. Ваш город может стать одним из мировых центров по изучению Капеллы Медичи.

Для начала хочу объяснить название своей лекции. В последние годы сплошным потоком пошли реальные открытия или псевдооткрытия, связанные с древними цивилизациями и старинными произведениями искусства. Это, скорее всего, не является случайным явлением. На пороге 21

века и третьего тысячелетия человечество пытается оценить и переоценить многие уже, казалось бы, давно известные произведения, разгадать их тайный смысл, послание, направленное нам через свое произведение известным (а порой и неизвестным) мастером. Если произведения искусства волнуют и интересуют нас по прохождению веков – это уже само по себе тайна, загадка, иногда почти неразрешимая.

Микеланджело является величайшим и непревзойденным гением в области скульптуры и, может быть, именно поэтому первые известные человечеству биографические книги о деятелях искусства были посвящены именно ему и появились при его жизни.

Впервые его взгляды на живопись и скульптуру были записаны португальским художником Франциско де Холанда в 1538 году (на 62 году жизни Микеланджело) в его «Диалогах с Микеланджело». Эта книга получила широкую известность только в конце 19 века. В этой книге во втором Диалоге записаны высказывания о сюжетах в искусстве, когда античная богиня Венера изображена в ногах бога Юпитера, а также о вопросах понимания античного искусства Западом жителями Индии. В описании Капеллы Медичи в «Диалогах» - самом раннем письменном ее свидетельстве говорится о статуе Ночи, что это либо изображение ночи, либо некоей богини. К этим вопросам мы вернемся несколько позже в ходе нашей лекции.

Джорджо Вазари позднее написал и опубликовал свой знаменитый биографический очерк о Микеланджело в 1550 году (на 75 году жизни скульптора), а через 3 года из-под пера ученика Антонио Кондиви появилась и была напечатана книга «Жизнь Микеланджело», основанная на его рассказах и личных наблюдениях Кондиви.

Микеланджело посчастливилось при жизни получить полное признание и титул «божественный».

В частности, Вазари писал следующее:

«Всеблагодный Правитель небес милосердно обратил свои взоры на землю,

увидел тщетную нескончаемость стольких усилий, бесплодность пламеннейших попыток, людское самомнение, еще более далекое от истины, чем потемки от света, и соизволил, спасая от подобных заблуждений, послать на землю гения, способного во всех решительно искусствах и в любом мастерстве показать одним своим творчеством, каким совершенным может быть искусство рисунка, давая линиями и контурами, светом и тенью рельефность живописным предметам, создавая верным суждением скульптурные произведения и строя здания, удобные, прочные, здоровые, веселящие взор, соразмерные и богатые различными украшениями архитектуры. Сверх того соизволил правитель сопроводить его истинною нравственной философией и украсить сладостной поэзией, чтобы мир почитал его избранником и восхищался его удивительнейшей жизнью и творениями, святостью нравов и всеми поступками, так что могли бы мы именовать его скорее небесным, нежели земным явлением».

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

Например, нельзя не отметить тенденцию среди многих арткритиков считать себя умнее самого Микеланджело, который, по их мнению, мог не вполне осознавать суть и смысл своих произведений в момент их создания, а поэтому нуждается в их комментариях и толкованиях. Другие наоборот считают, что он вводил в свои христианские религиозные темы элементы иронии и даже сатиры чуть ли не издеваясь над изображаемыми библейскими и иными сюжетами.

Особенно сильно ему достаюсь от врачей, которые то подозревают его самого, в заболевании аутизмом, то ищут грыжу в пупке статуи Давида или рак груди у статуи Ночи. Пара бразильских врачей нашла изображения различных человеческих внутренних органов в сюжетах знаменитых фресок Микеланджело на потолке Сикстинской Капеллы в Ватикане. Мне кажется,

что такое рассмотрение творчества гения Ренессанса через, скажем так, подзорную трубу, сделанный из прямой кишки не только не эстетично и псевдонаучно, но и искажает его творчество и отвлекает от реальной работы по исследованию его истинных, порой очень сложных и труднодоступных замыслов и значений, которыми наполнены все его важнейшие произведения.

Могучий интеллект Микеланджело нашел свое подтверждение в скульптуре, живописи, поэзии, архитектуре и, если кому-то из современников не хватает собственного интеллекта для постижения замыслов этого гения, то это точно не проблема Микеланджело.

Слабость современного искусствоведческого сообщества, анализирующего творчество Микеланджело, видна в том, как оно пасует перед медицинскими, в том числе психиатрическими «наскоками» на гения, так же как и перед претензиями на него со стороны разных не стандартных группировок в жизни и в искусствознании.

Две недели назад я вернулся из Флоренции, где мы вместе с итальянцами снимали телевизионный фильм «Загадки капеллы Медичи». За время съемок я узнал много интересного и хочу с вами поделиться.

Замечательный, с удивительной судьбой город Флоренция находится в центре Италии. Ничем не отличаясь в XII–XIII веках от остальных итальянских городов-республик, которых было великое множество, впоследствии этот город сумел развиваться как ни один другой. Сначала в нем сформировалось гражданское общество, потом, как следствие, — конституционный строй, и в итоге он стал мощной финансово-экономической единицей в масштабах всей Европы. Благодаря этим обстоятельствам Флоренция стала родиной итальянского Ренессанса.

К Ренессансу относят многие явления искусства, имевшие место за пределами Флоренции, но его начало — итальянское кватроченто — связано именно с этим небольшим городом (правда, в ту далекую пору он занимал пятое место в Европе по количеству населения, опережая Лондон и Париж).

После Ренессанса во Флоренции не происходило никаких громких событий, но то, что там было сделано в XV–XVI веках, позволяет отнести его к самым значительным, выдающимся городам мира. Около 20 % мировых шедевров искусства находятся на территории Флоренции, а поскольку это маленький город, то приехавшему сюда человеку кажется, что все под боком: галерея Уффици, Академия, Палаццо Питти, собор, Капелла Медичи. Местные психиатры знают болезнь под названием «эффект Стендаля», в первую очередь ею страдают туристы. Стендаль — блестящий наполеоновский офицер, прошедший русскую кампанию. Будучи молодым, в расцвете сил, он приехал во Флоренцию и решил быстренько обойти все достопримечательности, но на пороге собора Санта-Кроче рухнул в обморок. Стремление увидеть все сразу создает огромную нагрузку на психику человека.

27 мая 1993 года во Флоренции произошло очень неприятное событие. В этот день мафия, вступившая в борьбу с итальянским правительством, объявившим войну мафии, устроила серию показательных диверсионных актов и очень подло выбрала объекты — памятники архитектуры, произведения искусства. В Риме было взорвано несколько церквей, а во Флоренции хотели взорвать галерею Уффици — средоточие шедевров живописи и скульптуры. Преступники подогнали машину и поставили практически у стен галереи, к которой примыкала старинная башня XIII века. Взрыв был такой силы, что погибли люди с другой стороны улицы. Старинная башня рассыпалась в пыль, но она приняла на себя удар, так что сама галерея и ее коллекция пострадали не очень сильно.

Это произошло в пять утра, а в десять я спокойно, ни о чем не ведая, приехал во Флоренцию. Весь город был оцеплен, и оставалось очень немного мест, куда пускали туристов. В их числе оказался собор Сан Лоренцо и примыкающая к нему капелла Медичи. Капелла (или, говоря по-русски, часовня) — единственный архитектурно-скульптурный памятник, созданный великим Микеланджело от начала до конца. Известно, что многие его

замыслы были воплощены лишь частично. Например, он построил купол знаменитого собора Святого Петра в Ватикане, но сам собор был заложен другими архитекторами. А в капелле Медичи все принадлежит ему — архитектурные формы, скульптурная группа и, говоря современным языком, дизайн.

Капелла Медичи служила усыпальницей членов знаменитого банкирского семейства. Медичи жили во Флоренции издавна, но в конце XIV — начале XV века они стали приобретать в городе известность и вес. Вообще Флоренция была городом ремесленников, купцов, банкиров. Через некоторое время после гражданской войны, сопровождавшейся многими жертвами, здесь сформировался республиканский строй, и город стал управляться гильдиями, или, как мы теперь сказали бы, профсоюзами.

Это был город-республика, в котором аристократы не могли занимать государственные должности. Условием поступления на государственную службу было отречение от аристократического титула и вступление в какую-либо гильдию, потому что только через гильдии было возможно избрание на руководящие должности. Члены гильдии, которые хотели быть избранными в правительство, бросали записки со своими именами в специальные сумки. Раз в три месяца уполномоченные лица наугад, вслепую вынимали нужное количество записок, и люди, указанные в них, становились членами правительства города. Данная система назначения должностных лиц была и остается уникальной. Город-республика в какой-то мере копировал идеализированный строй, описанный Платоном в книге «Республика» (у нас она переведена под названием «Государство»). А реальная Флоренция в свою очередь по рассказам очевидцев воодушевила Томаса Мора на написание знаменитой «Утопии». И в самом деле — государственное устройство Флоренции до определенной степени и в течение некоторого времени было утопическим: все горожане жили обеспеченно, уровень грамотности был крайне высоким. На фоне этого благополучия и произошел невероятный взрыв в искусстве, который называют Ренессансом.

В 1378 году Медичи, хотя и относились к зажиточному правящему классу, поддержали восстание «Чомпи»

**Баренбойм Петр Давидович**

 версия для печати



Заведующий Лаборатории по проблемам конституционной экономики и судебной-правовой реформы Института экономики переходного периода.

- К.ю.н.
  - Адвокат.
  - Вице-президент Союза юристов России,
  - вице-президент Международного союза (Содружества) адвокатов СНГ,
  - вице-президент Федерального Союза адвокатов России.
- Член Лондонского Международного Арбитражного Суда.
  - Президент Флорентийского общества.

Родился 23 октября 1948 г. в г. Пятигорске Ставропольского края. В 1972 г. окончил юрфак МГУ. С 1972 по 1975 г. – адвокат юридической консультации г. Минеральные Воды Ставропольской краевой коллегии. С 1976 по 1978 г. – юрисконсульт треста «Союзтяжэкскавация» Минтяжстроя СССР. С 1979 г. – адвокат МГКА. С 1985 по 1989 г. возглавлял Московский институт судебной защиты при Президиуме МГКА. С 1989 по 1991 г. – член Правления Союза адвокатов СССР. Провел в судах свыше 500 уголовных и сотни гражданских дел.

С 1992 г. – член Правления Международной Ассоциации юристов (Лондон), объединяющей 2,5 млн. юристов из 180 стран мира. В 1992–94 гг. – сопредседатель банковского подкомитета МАЮ по России, а в 1992–96 гг. – член Совета Восточноевропейского форума МАЮ. Почетный гражданин г. Эль Пасо (Техас, США).

В 1990–91 гг. работал в Нью-Йорке в качестве консультанта юридической фирмы «Чадборн и Парк». На протяжении 90-х годов неоднократно руководил группами иностранных адвокатов, в том числе по ведению судебных дел в Италии и США в интересах российских клиентов. Среди персональных клиентов П.Д. Баренбойма, например, такие как американский банк «Морган Гаранти Траст», британская корпорация «Виза», Центральный банк РФ, ММВБ, Банк Москвы, ЮКОС.

По распоряжению Правительства РФ был в 1992 г. назначен руководителем Рабочей группы по совершенствованию банковского законодательства и (совместно с Председателем Арбитражного Суда РФ В.Д. Яковлевым) сопредседателем рабочей группы по разработке Торгового кодекса.

В 1992–93 гг. возглавлял Международный центр законопроектной экспертизы при АНХ при Правительстве РФ. В 1992 г. возглавлял рабочую группу, подготовившую проект первого закона РФ о банкротстве. Был соавтором проекта закона РФ о банкротстве кредитных организаций.

## Публикации

Опубликовал учебное пособие «Правовые основы банкротства» (1995),

### книги

- «Три тысячи лет разделения властей. Суд Сьютера» (1996, 2003),
- «Библиейские корни независимости суда» (1997),
- «Как избежать пытки» (2004).
- Опубликовал в соавторстве книги «Конституционная экономика для вузов» М., 2003 г.,
- «Конституционная экономика для школ», М., 2002 г.,

- «Основы государственного регулирования финансового рынка», М., 2003 г.

**Был ответственным редактором и соавтором сборников:**

- «Библия и Конституция» (1998),
- «Конституционно-правовой статус Центрального банка Российской Федерации» (2000),
- «Очерки конституционной экономики. Статус Банка России» (2001),
- «Гражданско-правовой статус Банка России», М., 2001 г.,
- «К вопросу о Национальном банковском совете», М., 2001 г.,
- «Банк России в 21 веке», М., 2003 г.,
- «Максима Макиавелли», М., 2001 г.;
- «Хождение во Флоренцию», М., 2003 г.

**Автор брошюры** «Конституционная экономика и Банк России», М., 2001 г. на английском языке.

**Сопредседатель редколлегии учебника** А.А. Мишина «Конституционное (государственное) право зарубежных стран».

**Специализация в адвокатуре:**

- уголовная защита, конституционное право
- акционерное законодательство
- корпоративное управление
- банковское право
- законодательство о рынке ценных бумаг
- банкротство.

Женат, дочь.

Хобби: шахматы, кошка.

Тел.: 792-34-06, 933-88-05

— чесальщиков шерсти и других наемных рабочих мануфактур Флоренции, которые добивались повышения заработной платы. Кроме того, они ввели систему прогрессивного налогообложения, которая стала ощутимым грузом для богатого сословия. Был введен пропорциональный налог, что дало возможность финансировать развитие искусства за счет города.

Наконец, Медичи создали первую известную в истории финансово-промышленную группу. Они были владельцами банков, разбросанных по всей Европе, и множества предприятий.

В то время в Европе существовал торговый и политический союз городов, в основном немецких, под названием Ганза. В этот союз входило около 100 городов — от русского Великого Новгорода до бельгийского порта Брюгге, а финансирование всей торговли шло из итальянских банков, в



первую очередь флорентийских. Эта сложная система позволила Медичи добиться огромного финансового могущества и политического влияния, выходящего далеко за пределы их небольшого города. Вместе со своими союзниками они управляли политикой не только всей Италии, но и Европы, финансировали французских и английских королей. Вдобавок Медичи впервые в истории попытались объединить православную и католическую церкви — и вполне успешно! Они считали, что христианство не должно быть разделено, поскольку это ослабляет христианские государства перед натиском уже тогда вторгавшихся в Европу мусульманских войск. Козимо Медичи провел конгресс, на котором было достигнуто соглашение об объединении церквей. Оно так и не было реализовано (правда, конгресс имел один реальный результат: делегация из Москвы, присутствовавшая там, вывезла в Россию рецепт напитка, который впоследствии стал известен как русская водка).

Медичи спасли рукописи Платона. В то время считалось, что они не представляют никакой ценности. В монастырях (а библиотеки в Европе были только там) уже никто не читал по-гречески. Козимо Медичи направил своих эмиссаров по всем известным монастырям, чтобы скупить рукописи Платона, а потом переводил их — с греческого на латынь, затем на итальянский. Так они были сохранены для человечества.

Каббалистические рукописи тоже были спасены благодаря Козимо Медичи (старшему). Каббала — это очень древнее, таинственное мистическое учение, связанное с использованием сложных, загадочных символов. Элементы этого учения до сих пор встречаются в обрядах различных тайных обществ, например масонских.

Но самое главное — они покровительствовали художникам и скульпторам. Медичи ввели систему патронирования: дети, обнаружившие способности к тем или иным искусствам, с раннего возраста помещались в такие условия, что они могли максимально развить свои таланты. Среди этих молодых людей оказался и Микеланджело Буонаротти. После смерти Козимо

Медичи, которого называли «отцом отечества», и его сына Пьетро, прожившего очень недолго, во главе рода стали Лоренцо Медичи, позднее прозванный Лоренцо Маньифико, или Лоренцо Великолепный, и Джулиано, которого тоже назвали Великолепным, хотя он не успел почти ничем отличиться, поскольку рано погиб.

Он был убит в церкви, во время службы. Папа Римский Сикст IV (тот самый, что построил Сикстинскую Капеллу) уже не мог терпеть влияние семьи Медичи, и, вступив в сговор с Пацци — другой банкирской семьей Флоренции, подготовил нападение на политических руководителей города — Лоренцо и Джулиано Медичи. В связи с этим под предлогом охраны племянника Папы, юного кардинала, который приехал во Флоренцию с визитом, туда был направлен отряд папских войск. Объединившись с членами семейства Пацци, они решили зарезать братьев в церкви. Сделать это в другом месте они не решились, так как опасались народного гнева. А в церкви, когда идет служба, людей очень много, и в толпе прихожане не смогут разобраться, что происходит.

Джулиано Медичи нанесли девятнадцать ударов кинжалом, и он скончался на месте. Лоренцо же успел выхватить меч, отбиться и уйти. Кроме того, его прикрыли своими телами... философы, безоружные ученые из Платоновской академии. (Платоновская академия была неофициальным обществом самых выдающихся ученых-философов Италии, созданным при Лоренцо Медичи.)

Лоренцо после этого руководил Флоренцией еще пятнадцать лет. Его эпоха осталась в истории как самый романтический период общественного и государственного устройства: было равенство граждан, люди могли развивать свои таланты, деньги семейства Медичи и городской казны тратились на карнавалы, на помощь бедным, на поддержание радостного, праздничного стиля жизни. Конечно, после его смерти все это прекратилось, но от тех лет остались памятники искусства и архитектуры, и в частности капелла.

А Лоренцо Медичи, кроме того, что он прославился как великий политик и банкир, был еще и поэтом, он в своих стихах, например, писал:

Но на скуку обречен,  
Кто вменил себе в закон  
Наживаться бесконечно,  
Жизнь прекрасна — нужно жить.

Последнюю строчку можно считать лозунгом семьи Медичи.

Прежде чем вести речь о капелле, надо сказать несколько слов о неоплатонизме. Что это такое?

Возникновение неоплатонизма связано с тем, что к XV веку люди были не удовлетворены состоянием христианского религиозного учения. У них не проходило ощущение, что церковь утратила многие духовные ценности раннего христианства и поэтому нужно внести свежую струю, соединить его с новыми знаниями, которые человечество получило за прошедшие века.

Платоновская академия существовала в 1470–1490 годы. А внутри церкви чуть позднее началось движение реформации, связанное с именем германского монаха Лютера, которое привело к разделу церкви на католическую, протестантскую, лютеранскую (такое название до сих пор сохранилось для немецкой части протестантской). Во Флоренции за реформу, обновление церкви (но без ее раскола) выступал монах Джероламо Савонарола, приглашенный Лоренцо Медичи из Феррары.

К этому времени были найдены памятники античной цивилизации — прекрасные древнегреческие статуи, древнеримские фрески, этрусские памятники живописи и скульптуры. И появилось стремление соединить Платона и Христа, идеалистическую красоту древнегреческого классического искусства и платоновского учения с христианскими доктринами, которых к тому времени было уже недостаточно. Это была попытка неоплатонического прочтения христианства.

Книга Дэна Брауна «Код да Винчи» содержит концепцию, основанную на серьезном научном материале, включая коптские Евангелия. Ее идея

заключается в том, что раннее христианство произошло из культа богини-природы, которая была известна под разными именами — Иштар, Астарты, Софии, Афродиты, Кибелы. Что раннее христианство было связано с культом женщины-матери, Иисус Христос был женат на Марии Магдалине и у них были дети, а их потомки продолжают жить среди нас, что тайна великого Грааля, или крови Христовой — это не тайна кубка, в котором находится кровь Христа, а тайна его наследников. Эта концепция во многом основана на движении неоплатонизма. Дэн Браун пишет о том, что существовал некий орден хранителей этой великой тайны и среди его руководителей были, например, художник Сандро Боттичелли и, разумеется, Леонардо да Винчи.

Почему важно об этом помнить? Потому что, когда мы пытаемся понять содержание капеллы Медичи, мы сразу же сталкиваемся с неким противоречием. В ней есть алтарь, место для молитвы и для священника. Но здесь же находятся и две статуи обнаженных женщин — самые прекрасные в мире, превосходящие знаменитых древнегреческих Венер. В капелле стоит классическое изображение Мадонны — и тут же две статуи мужчин, тоже обнаженных. Содержание очень сложно понять, поскольку здесь использовались разные символы.

Капелла — это, как я уже сказал, часовня. Внутри одну стену украшает фигура Лоренцо, помещенная в неглубокую узкую нишу, противоположную — Джулиано в такой же тесной нише, а внизу размещаются саркофаги с аллегорическими скульптурными изображениями — символами быстротекущего времени: «Утра» и «Вечера» у ног Лоренцо, «Ночи» и «Дня» у ног Джулиано. Напряженные изогнутые тела как будто соскальзывают с наклонных крышек саркофагов. У стены напротив алтаря скульптор поместил Мадонну с младенцем и фигуры святых Косьмы и Дамиана.

Мадонны Микеланджело относятся к непревзойденным шедеврам мировой скульптуры. Но статую Мадонны в капелле Медичи специалисты считают лучшей и самой загадочной. Основные концепции, выдвигаемые учеными, связаны именно с неоплатоническим прочтением христианства.

В этой капелле вообще нет ничего случайного. Микеланджело делал ее четырнадцать лет. Все это время он пребывал в состоянии глубочайшего пессимизма, чувствовал себя очень плохо и был уверен, что умирает. Он закончил капеллу в возрасте пятидесяти восьми лет — для XV века возраст более чем преклонный. Великий художник не знал, что проживет еще почти тридцать лет, достроит собор Святого Петра и сделает много других славных дел.

Давайте вспомним слова самого знаменитого русского исследователя флорентийского Ренессанса Павла Муратова:

*«В новой сакристии Сан Лоренцо, перед гробницами Микеланджело, можно испытать самое чистое, самое огненное прикосновение к искусству, какое только дано испытать человеку. Все силы, которыми искусство воздействует на человеческую душу, соединились здесь — важность и глубина замысла, гениальность воображения, величие образов, совершенство исполнения. Перед этим творением Микеланджело невольно думаешь, что заключенный в нем смысл должен быть истинным смыслом всякого вообще искусства. Серьезность и тишина являются здесь первыми впечатлениями, и даже без известного четверостишия Микеланджело едва ли кто-нибудь решился бы говорить здесь громко. Есть что-то в этих гробницах, что твердо повелевает быть безмолвным, и так же погруженным в раздумье, и так же таящим волнение чувств, как сам «Pensieroso» на могиле Лоренцо. Чистое созерцание предписано здесь гениальным мастерством. Но в атмосфере, окружающей гробницы Микеланджело, нет полной прозрачности, она окрашена в темные цвета печали. Вместе с этим здесь не должно быть места для отвлеченного и бесстрастного созерцания. В сакристии Сан Лоренцо нельзя провести часа, не испытывая все возрастающей острой душевной тревоги. Печаль разлита здесь во всем и ходит, волнами от стены к стене. Что может быть решительнее этого опыта о мире, совершенного величайшим из художников? Имея перед глазами это откровение искусства, можно ли сомневаться в том, что печаль лежит в основе всех вещей, в основе каждой судьбы, в самой основе жизни? Печаль Микеланджело — это печаль пробуждения. Каждая из его аллегорических фигур обращается к зрителю со вздохом: non mi destar [не буди меня]. Традиция окрестила одну из них «Утром», другую «Вечером», третью и четвертую «Днем» и «Ночью». Но «Утро» осталось именем лучшей из них, лучше всего выражающей главную мысль Микеланджело. Ее следовало бы называть «Рассветом», вспоминая всегда, что на рассвете каждого дня есть минута, пронизывающая болью, тоской и рождающая тихий плач в сердце. Темнота ночи растворяется тогда в бледном свете зари, серые пелены становятся все тоньше и тоньше и сходят одна за*

*другой с мучительной таинственностью, пока рассвет не станет, наконец, утром. Этими серыми пеленами еще окутано неясное в своих незаконченных формах «Утро» Микеланджело. Пробуждение было для Микеланджело одним из явлений рождающейся жизни, а рождение жизни было, по мнению Патера, содержанием всех его произведений. Художник никогда не уставал наблюдать это чудо в мире. Соприсутствие духа и материи стало вечной темой его искусства, и создание одухотворенной формы — его вечной художественной задачей. Человек сделался предметом всех его изображений, потому что в человеческом образе осуществлено самое полное соединение духовного и материального. Но ошибочно было бы думать, что Микеланджело видел гармонию в этом соединении! Драматизм его творчества основан на драматической коллизии, в которую вступают дух и материя при каждом рождении жизни и на всех ее путях. Чтобы охватить величие этой драмы, надо было так чутко слышать душу вещей и в то же время так остро чувствовать их материальное значение, как было дано только одному Микеланджело...*

*На работу ваятеля он смотрел лишь как на освобождение тех форм, какие скрыты в мраморе и какие было дано открыть его гению. Так прозревал он внутреннюю жизнь всех вещей, дух, живущий в мертвой только с виду материи камня. Освобождение духа, образующего форму из инертного и бесформенного вещества, всегда было главной задачей скульптуры. Преобладающим искусством античного мира скульптура сделалась потому, что античное мировоззрение держалось на признании одухотворенности всех вещей. Чувство это воскресло вместе с Возрождением — сперва в эпоху французской готики и проповеди Франциска Ассизского, только как ощущение слабого аромата, легкого дыхания, проходящего сквозь все сотворенное в мире, и позднее это оно открыло художникам кватроченто неисчерпаемые богатства мира и всю глубину доставляемого им душевного опыта. Но родным домом духа, каким он был для греческих ваятелей, или новой прекрасной страной его, какой он был для живописцев раннего Возрождения, мир перестал быть для Микеланджело. В своих сонетах он говорит о бессмертных формах, обреченных на заключение в земной тюрьме. Его резец освобождает дух не для гармонического и по-античному примиренного существования вместе с материей, но для разлуки с ней... Веры в освобождение духа Микеланджело не нашел в течение всей своей долгой жизни. В сакристия Сан Лоренцо мы возвращаемся снова, чтобы собрать последние плоды его мудрости и опыта».*

Одним из тонких наблюдений американского автора Давида Левитта было замечание о том, что иностранец едет во Флоренцию «не просто для того, чтобы смотреть, но для того, чтобы стать более значительным, чем он был раньше». Это одна из удачных попыток приблизиться к разгадке

флорентийской тайны.

Составляющей этого стремления к «персональной наполненности» или «стремления стать более значительным» является желание непосредственно приобщиться к разгадке содержания флорентийских шедевров, которое возникает у многих в Уффици, Питти и Капелле Медичи и не так уж часто встречается у зрителей флорентийских картин в музеях Лондона, Парижа и Нью-Йорка. Возможно потому, что там картины привезенные, оторванные от окружающей среды, а здесь – местные, органически сочетающиеся со стенами и видом из окна музея. Кроме того, несмотря на значительные усилия Вазари, сведений о жизни художников и скульпторов и их взглядах на содержание своих творений сохранилось не много или почти никаких. Поэтому возникает возможность собственной личной трактовки, когда, по Эренбургу, картины раскрывают нам глаза и сами раскрываются от жара наших глаз. Тем более что флорентийцы XV-XVI веков не знали, что такое художественная критика, а если бы и знали, все равно творили бы не для искусствоведов, а для самих себя и для каждого из нас.

В своих записках М.Горький рассказывает, как во Флоренции в Уффици он чуть ли не каждый день делал открытие, какой кисти в действительности принадлежат некоторые картины, чей лик похож на чей автопортрет. В течение двух дней, изменив свое мнение о принадлежности «Поклонения волхвов» Боттичелли на другое, еще более неожиданное, он пишет в письме: «Вам смешны мои «изыскания» и все это мое метание? Мне самому смешно, но, видите ли, этот город сводит меня понемногу с ума – такая масса красоты здесь, так много трогającego за сердце... Все это – древнее, удивительно простое и какое-то особенное, все заставляет дрожать сердце».

По моему убеждению, мыслью и руками великого Микельанджело в скульптурных надгробиях увековечена память великого Лоренцо Медичи Великолепного и его родного брата Джулиано. Микельанджело намерено отказался от портретного сходства, так как работал над увековечиванием памяти Лоренцо Великолепного и его брата, а не их худосочных потомков.

Если и есть политика в замысле Капеллы Медичи, то это погребальная тоска по неосуществившейся флорентийской платонической Утопии, которую подрезали со смертью Джулиано и окончательно погребли со смертью Лоренцо Великолепного. Утопия, которую успел в своей юности застать и сам Микельанджело.

Ранним утром 24 октября 2002 года, всматриваясь сквозь блики белого мрамора в лица скульптур Утра и Ночи, я убедился в правильности слов Муратова, что в новой сакристии Сан Лоренцо, перед гробницами Микельанджело, можно испытать самое чистое, самое огненное прикосновение к искусству, какое только дано испытывать человеку», а также, как мне кажется, в том, что в статуях Утра и Ночи изображены образы женщин-близнецов. Там же я стал записывать на обороте факса из Москвы строки, которые и включаю в текст этой работы, не как претензию на поэзию, а просто как отражение возникших чувств и мыслей, получившихся в зарифмованной форме.

### **В Капелле Медичи. Утро и Ночь.**

**(26 апреля 1478 года)**

Оковы красоты и сходства бремя

Несущие. Уснувшие навек.

Ведь только в вас и воплотилось время –

Предел того, что может человек.

Томленье Утра, чистое желанье.

Проснись и огляди Весну вокруг,

Возьми все то, чем славно мирозданье,

Открой прекрасный дня волшебный круг.

Но пики заострили облик piazza,

И красота гуманность не спасет,



Уже кинжалы заточили Пацци  
И колокол к заутрене зовет.

Гудит Дуомо, кардинал бледнеет,  
Сигнал к молитве – он к резне сигнал.  
Последнее мгновенье цепенеет:  
Граница жизни, времени, начал,

Которым никогда не завершиться...

А Утро просыпается почти  
В предчувствии и страсти. Ей все снится  
И слышится неясное: «прости».

В толпе крадутся папские легаты.  
Флоренции последний сладкий миг  
За блеск и яркость жесткая расплата.  
Удар и крик. Опять удар и крик.

Удар и крик. Повержен Джулиано.  
Кровь в Синьории, кровь на алтаре.  
И пробуждаться поздно или рано,  
Спи до конца, люби теперь во сне.

Из Утра почти сразу станешь Ночью,  
Не просыпайся, ты уже не та.  
Убийство в Храме видела воочью  
Лоренцо гнев. Отчаянье Христа.

В пятидесятых годах прошлого века студент Архитектурного института  
Андрей Вознесенский вспоминает: «Наташа Головина, лучший живописец

нашего курса, как величайшую ценность подарила мне фоторепродукцию фрагмента «Ночи». Она до сих пор висит под стеклом в бывшем моем углу в родительской квартире».

Поэт Александр Кушнер попал во Флоренцию впервые в 1998 году, что не помешало ему написать в 1983 г. по фоторепродукциям Капеллы Медичи замечательное стихотворение:

«Ватикана создатель всех лучше сказал: «Пустяки,  
Если жизнь нам так нравится, смерть нам понравится тоже,  
Как изделие того же ваятеля»... Ветер с реки  
Залетает, и воздух покрылся гусиной кожей.  
Растрепались кусты... Я представил, что нас провели  
В мастерскую, где дивную мы увидели скульптуру.  
Но не хуже и та, что стоит под брезентом вдали  
И еще не готова... Апрельского утра фактуру,  
Блеск его и зернистость нам, может быть, дали затем,  
Чтобы мастеру мы и во всем остальном доверяли.  
Эта сталь, эта мощь, этот низко надвинутый шлем...  
Ах, наверное, будет не хуже в конце, чем в начале.»

Очевидец, бывавший во Флоренции, лучше бы не написал, если, конечно, это не Иосиф Бродский:

«Солнечный луч, разбившийся о дворец, о купол собора, в котором лежит Лоренцо, проникает сквозь штору и согревает вены...» (Кстати, у самого собора Сан Лоренцо нет купола, он есть у Капеллы Медичи, примыкающей к Собору).

Для молодого скульптора С.Т. Коненкова Микельанджело был кумиром по репродукциям еще в Москве до поездки во Флоренцию и Рим. Хотелось бы отметить восприятие Родена, который был не просто потрясен скульптурами Микельанджело (прежде всего, Капеллы Медичи), но, как мне кажется, поставил перед собой «микельанджеловскую» задачу превзойти великого скульптора. Грандиозность задачи позволила Родену достигнуть

вершин в современной скульптуре. Вероятно, он сознавал, что не превзошел великого флорентийца, и это составляло драму его творчества.

Коненков написал следующий пассаж:

*«Жизнь Микеланджело складывалась так, что он был вынужден прославлять ватиканских правителей и тираническое семейство Медичи... От прихотливой, изменчивой требовательности римских властителей Микеланджело ищет спасения в свободной Флоренции. Но его родной город в опале. На Флоренцию идут приступом наемники семейства Медичи. Гений Буонаротти (он был и замечательным военным инженером) обеспечил хитроумную и прочную оборону республиканской Флоренции, но предательство свело на нет его усилия: 12 августа 1530 года Флоренция пала. Затравленный, пораженный в самое сердце Микеланджело вскоре снова принимается за работу, теперь во славу тех, против кого сражался: он принужден создавать гробницу семейства Медичи. «Не статую Медичи изваял он, – пишет Ромен Роллан, – а свое отчаяние!»*

Замечательный русский скульптор, не чуждый религиозного сознания, все-таки, видимо, с учетом веяний советского времени мог признаться в любви к Микельанджело только с использованием политической терминологии. Жалко также, что похожая точка зрения закрепились в советском искусствоведении и, вероятно, отчасти мешала более углубленному погружению в замыслы Микельанджело.

Никто флорентийца в скульптуре не превзошел, и пока это не произойдет (а Пракситель «ждал» Микельанджело почти две тысячи лет) мы живем и будем жить во время Микельанджело Буонаротти, и для нас будут важными нюансы, оттенки его творчества, загадки его замыслов, которые были в сотни раз сложнее любого политизированного «соцреализмовского» подхода.

Все-таки, многие возможные ошибки в оценке замысла Капеллы Медичи связана с недостаточным учетом различия между первым (Джованни – Козимо – Лоренцо Великолепный) поколением политиков Медичи и вторым (папа Лев X, папа Клемент VII, герцог Джулиано Медичи, герцог Лоренцо Медичи, герцог Алессандро Медичи, Екатерина Медичи и др.), а также очевидное различие в их восприятии самого Микельанджело.

Американский автор Ирвинг Стоун в своем романе «Агония и экстаз»

(переведенный у нас как «Муки и радости») пишет:

*«Любовь и скорбь, жившие теперь в сердце Микельанджело, толкали его к одному: сказать свое слово о Лоренцо, раскрыть в этой работе всю сущность человеческого таланта и отваги, ревностного стремления к знанию; очертить фигуру мужа, осмелившегося звать мир к духовному и художественному перевороту. Ответ, как всегда, вызревал медленно. Только упорные, постоянные думы о Лоренцо привели Микеланджело к замыслу, который открыл выход его творческим силам. Не раз вспоминались ему беседы с Лоренцо о Геракле. Великолепный считал, что греческая легенда не дает права понимать подвиги Геракла буквально. Поимка Эриманфского вепря, победа над Немейским львом, чистка Авгиевых конюшен водами повернутой в своем течении реки - все эти деяния, возможно, были лишь символом разнообразных и немислимых трудных задач, с которыми сталкивается каждое новое поколение людей. Не был ли и сам Лоренцо воплощением Геракла? Разве он не совершил двенадцать подвигов, борясь с невежеством, предрассудками, фанатизмом, ограниченностью и нетерпимостью? Когда он основывал университеты и академии, собирал коллекции предметов искусства и манускриптов, заводил печатни, когда он воодушевлял художников, ученых, знатоков древних языков, поэтов, философов заново объяснить мир, рассказав о нем свежими, мужественными словами и тем расширив доступ к интеллектуальным и духовным богатствам, накопленным человечеством, - разве во всем этом не чувствовалась у Лоренцо поистине Гераклова мощь! Лоренцо говорил: «Геракл был наполовину человеком, наполовину богом; он был рожден от Зевса и смертной женщины Алкмены. Геракл – это вечный символ, напоминающий нам, что все мы наполовину люди и наполовину боги. Если бы мы воспользовались тем, что в нас есть от богов, мы могли бы совершать двенадцать Геракловых подвигов ежедневно». Да, необходимо изобразить Геракла так, чтобы он был в то же время и Лоренцо; пусть это будет не просто сказочный силач древнегреческих сказаний, каким он показан на Кампаниле Джотто или на четырехаршинной картине Поллайоло, - нет, надо представить Геракла поэтом, государственным мужем, купцом, покровителем искусств, преобразователем... Мрамор был девственным, но не холодным: пламень, которым горел ваятель, охватывал и его. Мрамор рождает статуи, и рождает их только тогда, когда резец глубоко вторгнется в него оплодотворит его женственные формы. Только любовь порождает жизнь. Он старательно протер изваяние пемзой, но не стал полировать его, боясь, что это нарушит впечатление мужественности. Волосы и бороду он почти не отделявал, лишь наметил кое-где завитки и кольца; при этом он действовал своим маленьким трехзубым резцом так, чтобы к камню притрагивался и резал его только крайний зуб... Теперь он впервые по-настоящему задумался, как изваять лицо Геракла. Да, это должен быть образ, портрет Великолепного - и не вздернутый нос, нечистая кожа и жидкие волосы Лоренцо де Медичи, а его внутренняя*

*сущность, его дух. В нем должна быть гордость и в то же время смирение»...*

Это написано о замысле несостоявшейся или не сохранившейся статуи Геракла, но все это в полной мере относится к статуи Лоренцо из Капеллы Медичи.

Руководя созданием оборонных сооружений республиканской Флоренции, оборонявшейся против одного поколения семьи в лице Джулио Медичи – папы Клементя VII, Микельандело в каждую свободную минуту возвращался в Капеллу, чтобы продолжить работу над гробницами предшествующего поколения – Лоренцо и его брата – отца Клементя VII.

Если бы он не вложил в гробницы всю свою любовь и восхищение перед своим духовным отцом Лоренцо Медичи Великолепным и памятью его брата легендарного Джулиано Медичи, скульптор никогда бы не создал бы эту вершину своего творчества.

Микельанджело воспитывался в доме Лоренцо Медичи Великолепного и боготворил его. Знал он и великую, никогда не прошедшую тоску Лоренцо по своему брату Джулиано, зарезанному в церкви во время осуществления совместного заговора флорентийской семьи Пацци и римского папы Сикста IV.

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

С того дня веселый характер Лоренцо и открытый демократический

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

Вскоре после смерти Лоренцо его сын, не блиставший никакими талантами, был изгнан из Флоренции, после чего Медичи несколько раз возвращались к власти, в основном, с помощью иностранных войск. В 1520 году по заказу Папы Климента II из семьи Медичи Микельанджело начинает работу над усыпальницей Медичи в соборе Сан-Лоренцо. По замыслу Климента, там должны были быть гробницы Лоренцо Великолепного и его брата Джулиано, двух позднейших отпрысков семьи также с именами Лоренцо и Джулиано, а также самого папы Климента.

Микельанджело создает лучшие в его творчестве скульптурные надгробия Лоренцо и Джулиано (официально позднейшим отпрыскам), Мадонну Медичи, архитектурное решение усыпальницы, где больше нет места для других надгробий, и навсегда прекращает работу.

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

Когда, в какой момент Микельанджело выбрал тот проект, в котором он ограничивался только двумя скульптурно оформленными гробницами? Как менялся его замысел? Здесь не следует забывать, что Микельанджело был и

архитектором Новой Санкристии и, как правильно отмечают некоторые искусствоведы, вряд ли мог ошибиться в своих расчетах. Он ведь сам установил «архитектурную грань» для развертывания скульптурных памятников.

И.Стоун ярко изобразил Микельанджело, когда тот после 14 лет работы перед отъездом в Рим осматривает Капеллу и приходит к выводу, что для него она закончена, он высказал в ней все, что хотел. При этом критерием для него была только та мысль, что Лоренцо Великолепный был бы доволен Капеллой в том виде, как ее сделал скульптор.

Необходимо здесь привести цитату авторитетного искусствоведа Рублева:

«Творчество Микельанджело поражает удивительной целостностью. Живопись его неотделима от скульптуры, скульптура от архитектуры. Четкий силуэт формы и светотеневое решение являются основой всех трех видов его искусства. Поэтому живопись Микеланджело наделена качествами скульптуры; четкость формы с ограниченным горельефным пространством; скульптура — элементом живописи; мягкая градация света и тени, подчеркнутые контуры, различная фактура обработки поверхности. Единство метода особенно сильно ощущается тогда, когда любишь шедеврами, переходя от одного к другому. Прекрасное чувство гармонии в интерьере капеллы Медичи, где архитектура, мрамор скульптур таинственно погружены в полумрак, пронизанный живым солнечным лучом; он трепещет на маленькой головке младенца, скользит по его плечу и едва касается нежных пальцев руки матери...

Часто кажущаяся незаконченность — намек — живет рядом с предельной законченностью формы, закон контраста для выявления главного лежит в основе изумительного мастерства Микельанджело, направленного на выражение чувств и мыслей художника. У Микельанджело художественная правда никогда не подменяется ремесленной добропорядочностью. Я часто слышал суждение о том» что фигуры «День» и «Ночь» (из Капеллы Медичи)

не закончены мастером. Когда стоишь в Капелле, всем своим существом ощущаешь необычайную цельность содержания и средств выражения, пластичность и строгую ясность образов. Различная фактура формы способствует раскрытию своеобразия содержания каждого произведения, ведь поэтому так различна обработка лиц и рук у Джулиано и Лоренцо, поэтому так различна манера выполнения скульптур «День» и «Ночь». И невольно возникает недоуменный вопрос: что же здесь незакончено?! Вспоминаются слова Проспера Мериме, сказанные им о поэзии Пушкина: «Простота, иногда некоторый внешний беспорядок являются у него лишь расчетом утонченного мастерства». Не так ли и здесь! Разная трактовка задуманных образов требует контрастов и разнообразия средств выражения. Поэтому тщательная моделировка формы рядом с обобщением является не «незавершенностью», а высшей формой мастерства».

Одним из секретов Капеллы является как раз это стремление Микельанджело увековечить образы великих Медичи и освободить себя от действительно «непосильных требований» увековечивать других. Отсюда и отсутствие портретного сходства.

По крайней мере, для себя он, вероятно, считал именно так. Как здесь не вспомнить Рильке: «Знайте же, что мастер творит для себя – только для себя самого. То, над чем вы будете смеяться или рыдать, он должен слепить сильными руками души и вывести из себя наружу. В душе его нет места для собственного былого – поэтому он наделяет его отдельным, самобытным существованием в своих творениях. И лишь потому, что у него нет иного материала, кроме этого вашего мира, он придает ему вид ваших будней. Не трогайте же их руками – они не для вас; умеете уважать их.»

Политическая примитивизация некоторыми потомками сложнейшего и высокого замысла скульптора в его Капелле Медичи лишний раз показывает, что политика в искусстве является не просто лишней, а чрезвычайно вредной, а также, что, не имея возможности дорасти до вершин Ренессанса, некоторые наши современники пытаются сравнять их до своего уровня.



Великолепие и гениальность скульптуры и архитектуры Капеллы Медичи, завершаемой Микельанджело одновременно с участием в вооруженной борьбе против отпрысков тех Медичи, которых он с такой любовью увековечивал, – это противоречие как раз и должно подталкивать к пониманию его замысла, к одному из секретов Капеллы Медичи.

Воюя против узурпаторов и гонителей традиционной флорентийской республиканской свободы в лице представителей одного поколения семьи Медичи, Микельанджело обожествлял (по-другому не скажешь) и увековечивал в своей Капелле представителей предшествующего поколения республиканских правителей (лидеров) Флорентийской республики 15 века.

Другое объяснение очень трудно найти. Конечно, это один из секретов Капеллы и самого Микельанджело, поскольку он никогда и нигде не мог сказать вслух и написать все, что он думал. Известный искусствовед Джеймс Бек предполагает, что сидящие фигуры так называемых капитанов-герцогов также представляют и двух старших Медичи.

Поэтому неудивительно, что одна из важнейших статуй в капелле — статуя Лоренцо Медичи. Он сидит, опираясь левой рукой на шкатулку, из которой выглядывает мордочка, похожая на мышиную. Что это могло означать? Объяснения, в общем, не было. Высказывались мнения, что животное — это летучая мышь, шкатулка предназначена для денег, а голова — просто украшение. Однако, создавая статую своего духовного отца, Микеланджело не мог допустить никаких случайностей. Тут уместно вспомнить, что если в западной, христианской культуре мышь не значит ничего, то в индийско-тибетской цивилизации это священное животное, символ, наделенный множеством смыслов. Это дает основание предположить, что Микеланджело в начале XVI века мог находиться под влиянием индийско-тибетской культуры, поэтому он поместил изображение мыши на статую столь дорогого ему человека. Более того, Лоренцо Медичи изображен в такой позе, что эту статую называют еще «статуей мыслителя».

Его ноги скрещены в щиколотках. Еще немножко — и одна нога была

бы приподнята, и это была бы почти та поза, в которой мы видим многих индуистских и буддийских святых.

Мы живем в западной цивилизации, в достаточно замкнутом пространстве, и классическое искусство у нас начинается с Древней Греции. Но индийская цивилизация существовала на четыре тысячи лет раньше христианской и на два тысячелетия раньше иудейской. При этом Индия находилась от древнегреческих поселений в Малой Азии на расстоянии вдвое меньшем, чем расстояние от этих же древнегреческих поселений до Италии, но влияние индийской культуры на европейскую в ту пору почему-то кажется многим почти невероятным. Более подробно мы с Александром Захаровым описали это в книге «Мышь Медичи и Микеланджело». Восточный символ в творчестве Микеланджело является тайной, которая требует своего тщательного рассмотрения и открытия.

Ирвинг Стоун написал роман о Микеланджело, в котором много страниц отведено капелле. Стоун считает, что в образе «Вечера» Микеланджело изобразил себя в идеализированном виде — с почти прямым носом. На самом деле у Микеланджело была проблема, отравлявшая ему жизнь: человек, который понимал и боготворил красоту, сумел создать потрясающие женские образы, в том числе и в капелле, был внешне безобразен. В садах Медичи начинающий скульптор Ториджано, завидующий Микеланджело, подрался с ним и страшным ударом сломал ему нос, сильно изуродовав лицо.

А эпоха всех уносит с собой, огромный, стремительный, грязный поток, в котором, беспомощно мечась, напрасно цепляясь за берег, смываемые течением, уносимые дальше и дальше, одни верят в человека, другие в судьбу, третьи в адские наваждения, четвертые в звезды... А мне эта эпоха - боль. Только благодаря этому я преодолеваю ее и не буду смыт этим грязным потоком. Да - боль. Я преодолеваю эпоху болью. Болью. Так выразил когда-то старенький маэстро Бертольдо древнее правило ваянья: «*Vulnera dant formam*». Только удары дают форму вещам. И жизни.

Удары обрабатывают и формируют меня, словно камень. Только удары

придают форму. Удары и камень, боль и камень, жизнь.

Вот как описал чувства молодого скульптора чешский писатель Карел Шульц в лучшем романе о Микельанджело под названием «Камень и боль».

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

*Дорогие мои одинокие ночи, как быстро превратились вы в одинокие дни! И сады вокруг меня, роскошные, пылающие, страстные сады. А ночью, в лунном свете, они бледны от счастья. Каждый куст полон сновидений. Куда ни кинешь взгляд, всюду любовь цветов. Июнь и золото заката шепчут о пламенности мгновений, когда, сердце к сердцу, любовники ложатся на сияющие ложа своих желаний...*

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

*Вырасти хоть на самых выжженных скалах, но вырасти, вырасти в высоту, - и стоял бы я там, бичуемый дикими вихрями своей боли, в судороге страдания, и чтоб птицы не залетали ко мне и зверь убежал бы, а я бы стоял и ваял и творил, во власти всех палящих лихорадок искусства. Творенья мои высились бы до небес, тучи рвались бы в лоскуты, горные туманы ложились бы к ногам моих статуй, чей жест реял бы в небе. Я хотел бы в жарчайшем усилии, - так, чтоб грудь лопалась от труда и*

*натуги, обтесать пики великих гор в фигуры гигантов, которые держали бы в руках облака, стонали бы бурями, плакали потоком вод. О душа моя, страстная воительница, вечно пожиряемая жаждой новых завоеваний, ты и этим, пожалуй, не удовлетворилась бы, и какая пришла бы тогда на смену мечта? Быть поэтом в камне для самой прекрасной, самой благородной и прелестной, самой тихой и печальной. Отдавать ей каждый свой мраморный сонет, отдать ей секстину из гранита, - это для тебя, любовь, это для нее, сказали бы другие; королева, ты царила печалью и великолепием боли, но уже не осмеянная и униженная, а возвысившаяся над всеми. Мир покраснел бы и задрожал. Сила искусства запылала бы пламенем во всех сердцах, и от каждого поцелуя пламя вновь разгоралось бы, и от каждой улыбки разносилось бы, и от каждой ласки возрастало. Я все разжег бы его металлическим блеском - фигуры правителей, пророков, пап, королей, патриархов, князей, кардиналов и героев, все зашагало бы металлическим шагом в облаках, и каждая складка одежды была бы совершеннейшим произведением, и каждый шаг, каждое движение - высшим выражением благородства, героизма и силы. А я еще встал бы и нашел последний камень, чтоб и его, самого седого, согнуть, придавшему форму сердца, в последнее жилкование мрамора хотел бы я еще влить свою кровь, и только черный камень держал бы я в руке, как застывшее сновиденье. Где ты, счастье мое? Отчего я тебя не прикликал? Неужели мне придется теперь смотреть на праздничные краски мира сквозь соленую призму слез? Где ты, счастье мое? И тут я упал бы вниз, как отвес.*

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

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

*Не было до сих пор государя, который дал бы народу горы, чреватые*

*болью и красотой, увенчанные не туманами, а пеньем рая, - горы красоты.  
Я был бы таким государем. Я сделал бы это. Но не могу.  
У меня нет носа.»*

Статуя «Дня» не завершена, и ее портретное сходство с оригиналом установить трудно. Она представляет крупного, мускулистого мужчину с разбитой переносицей. Скульптор намеренно оставил лицо незавершенным — он ясно дает понять, что это его образ — гиганта невероятной силы, каковым он, скорее всего, себя и осознавал.

Под статуей «Ночи» находится гротескная маска фавна, и тоже с разбитой переносицей. А под ногой лежащей женщины художник поместил скульптурное изображение совы и гранатового куста. Почему гранат? Дело в том, что это отличительный признак Кибелы — великой дохристианской богини, праматери-природы.

Если присмотреться к женским образам капеллы — статуям Мадонны, «Утра» и «Ночи», то можно легко увидеть сходство, даже идентичность их лиц. Одно из наших предположений уже получило признание специалистов и заключается в том, что Микеланджело хотел создать некое единство. Мы усмотрели в этом влияние Боттичелли, который на полотнах «Мадонна с гранатом», «Клевета» и «Рождение Венеры» изобразил одно и то же лицо. Женский персонаж, называемый «истиной», на картине «Клевета» — это явно Венера, только ставшая старше и мудрее. Художник использовал голову обнаженной натуры для создания образа Мадонны, что было очень смело для его времени.

Лицо Мадонны в капелле Медичи шероховатое — мрамор не отполирован, видимо, для того чтобы ее сходство с другими статуями не сразу бросалось в глаза. И мы предполагаем, исходя из образов Боттичелли, что скульптор опирался на образ Венеры, рождающейся из пены морской.

Следует также обратить внимание на пояс под грудью Мадонны. Во времена Микеланджело такие пояса женщины носили поверх платья: они поддерживали грудь. А пояс под платьем изображали только у Венеры. В живописи и скульптуре есть целый ряд произведений, иллюстрирующих это,

и один из самых ярких — здесь, в Эрмитаже: «Амур, развязывающий пояс Венеры» английского художника Рейнолдса. Микеланджело с помощью этого пояска прямо указывает на Венеру, так что мы наблюдаем не просто сходство лиц, а сходство образов. Об этом же говорит и сложный головной убор Мадонны (если посмотреть на статуи античных богинь, то на их головах нередко можно увидеть нечто вроде шлема). Нога «Утра» погружена в некую субстанцию, которую можно интерпретировать только как морскую пену.

Тут уместно вспомнить описанный в разных источниках спор Микеланджело и Леонардо да Винчи. О нем рассказывают по-разному, поскольку точных записей никто не вел. Выглядело это примерно следующим образом. Микеланджело, который в это время ваял своего знаменитого Давида, в грязной одежде, пропитанной мраморной пылью, идет домой после тяжелого рабочего дня мимо собора Санта-Кроче. На ступенях стоит надушенный, в шелковых одеждах, в окружении лучших граждан города Леонардо да Винчи, цитирует Данте и говорит о том, что, конечно, живопись и скульптура — это великие разновидности искусства, но разве может скульптура сравниться с живописью. После этого начался их резкий, непримиримый спор.

Лицо боттичеллиевской Венеры равнодушно-отстраненное, и впечатление от этого образа в основном создают развевающиеся на ветру волосы. Микеланджело, который был и остается величайшим скульптором мира, хотел, конечно, превзойти Боттичелли — кумира флорентийцев. И если Боттичелли изображает летящие волосы, то Микеланджело прячет волосы героини под головной убор, и всю смысловую нагрузку несет лицо, мимика.

Тайна сходства трех женских персонажей капеллы Медичи заключается в том, что Микеланджело, как в свое время Боттичелли, показал равенство дохристианских и христианских богинь: Афродита, Кибела, Астарта и Мария — мать Христа, а также Мария Магдалина — все это женские образы одного ряда. В XV — начале XVI века статуя обнаженной женщины с лицом Мадонны не могла находиться в церкви. По крайней мере, Боттичелли

рисовал Венеру и Мадонну на разных картинах. Сейчас они висят в галерее Уффици рядом, а в XV веке они писались по заказам и расходились по частным коллекциям, в разные дома; выставки не устраивались. Капелла же была местом общественным.

Три женских образа капеллы можно увидеть из одной точки. Если встать лицом к Мадонне, то справа окажется статуя «Утра», слева — «Ночи». Трудно сказать, почему они расположены именно в таком порядке, но можно уверенно утверждать, что это была дерзкая попытка пересмотреть традиционные христианские символы, чтобы обновить и освежить их, внести в них то прекрасное, что боготворили флорентийцы, из классических античных образов.

Я бы не стал определять победителя в споре двух великих художников. Самое главное, что Микеланджело в стремлении превзойти Боттичелли создал замечательный женский образ, и нам понятно, что в капелле находится статуя Венеры.

На одном из набросков к статуе «Утро» на груди женщины изображена змейка, из-за чего этот рисунок называли «Клеопатрой». Моделью же, послужившей Боттичелли для его Венеры, по общему мнению, была Симонетта Веспуччи, возлюбленная Джулиано Медичи. Известен ее портрет со змейкой (его тоже называют «Клеопатрой»), и именно этот образ использовал Микеланджело для своего наброска. Это подтверждает, что скульптор изображал Венеру.

Споры вокруг капеллы Медичи продолжаются до сих пор. Пытаясь понять и интерпретировать произведения великого мастера, следует помнить, что сказал он сам, когда ему попеняли, что лица Джулиано и Лоренцо не похожи на оригиналы. Микеланджело ответил, что через тысячу лет не будет иметь никакого значения, кто на кого похож. капелле нет еще и пятисот лет, и вполне возможно, что это великое творение будет разгадано действительно через тысячу лет. Тем не менее мы и сейчас можем всматриваться, пытаться понять и наслаждаться этим шедевром. Сейчас, в XXI веке, можно

рассмотреть все детали — с помощью подсветки и оптического приближения, а в XV веке не было даже подзорных труб, и, кроме того, в капелле всегда царил полумрак. И если мы видим, что великие мастера и мыслители эпохи Возрождения пытались примирить христианскую религию с древнегреческой философией, а христианские церковные символы с древнегреческими символами красоты, то это урок и для нас.

Личную причастность к творению Микельанджело изображал, вводя свой автопортрет (иногда гротескный) в композицию произведения. Наиболее знаменитым является его автопортрет с содранной кожей во фреске «Страшный суд» в Сикстинской Капелле в Ватикане. Есть основания предполагать, что автопортрет расположен в росписи потолка Сикстинской Капеллы и во Флорентийской Пьете.

В связи с этим хотелось бы отметить возможную обоснованность предположения, что в лице «Дня» скульптор изобразил свой героический, а в маске у ног «Ночи» гротескный образ.

И.Стоун увидел автопортрет Микельанджело в статуе Вечера, считая, что он копировал эту статую с себя самого. Если он прав, тогда, вероятно оба мужских образа и гротескная маска изображают черты самого скульптора. Это показывает, насколько личным для него было это творение.

Хотелось бы процитировать Карела Шульца о том, как Микельанджело готовился к созданию статуи:

*«Три точки в пространстве обуславливают четвертую. Микеланджело вымерил циркулем на своей восковой модели нужные точки, перенес на камень, провел прямые. Камень перед ним стоял, как скала. Сердце камня звало. Он отвечал. Жизнь камня рвалась вон, к свету, прожигалась в формах и тонах, тайная, страстная жизнь - и снова каменный сон, из которого можно пробудить великанов, фигуры сверхчеловеческие, сердца страстные, сердца темные, сердца роковые. Нужны удары молотком, чтоб зазвучали эти каменные нервы, нужны удары, которые пробилась бы в безмерном мучительном усилии к ритмическому сердцу и дали этой материи речь и красоту. Таинственная, бурная, лихорадочная жизнь бушевала где-то там, в материи, он слышал, как она кричит, взывает к нему, жаждет освобождения, просит ударов. Жизнь камня рвалась к нему на поверхность, была своими невидимыми, осязаемыми волнами в кожу его рук. Эти*



*длинные, нежные волны соединялись в его ладони, он мог бы разбросать их, как лучи, и камень опять впитал бы их в себя. Поверхность его была морозно холодная, поверхность его была нагая. Но под ней, как под холодной кожей страстной красавицы, мучительно изнеможенной своими желаниями, возделают и жаждут все наслаждения, терзающие до судорог смерти. Нагая и морозно-холодная, она прожигалась внутрь сильнейшим жаром. Пронизывавшие ее кровеносные сосуды были полны и набухли пульсирующей мраморной кровью, сухой на поверхности и горячей внутри.*

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

О Капелле Медичи сразу нужно сказать, что самые удачные фотографии не могут заменить личное присутствие в Капелле. Это касается не только ауры и общей атмосферы, но и каждой отдельной статуи. При этом очевидно, что все три женские статуи Утра, Ночи и Мадонны доминируют в Капелле, создают в ней магический треугольник, внутри которого замирает сердце и учащается дыхание любого человека.

««Капелла Медичи» стоит особняком в скульптурном творчестве Микельанджело, ибо в ней две из четырех основных фигур – женские», – пишет Кеннет Кларк, забывая, правда, о статуе Мадонны.

«... Поэтому на первых порах трудно понять, почему он по собственной воле ввел женское тело в композицию такой глубоко затрагивающей его лично работы, как усыпальница Медичи», – продолжает английский искусствовед, который затем объясняет эту загадку тем, что скульптор чувствовал необходимость женских образов для противопоставления подчеркнутой мускулистости мужских фигур».

Я хотел бы отметить, что сила чувств и восхищения Микельанджело женским началом в композиции Капеллы настолько сильны, настолько величественны, что даже Кларк в итоге всех рассуждений признает, говоря о статуях «Утра» и «Ночи», что «с точки зрения критериев классической

наготы, и как воплощение пафоса эти фигуры, несомненно, являются творениями гения».

Мне хотелось бы предоставить здесь слово самому Микельанджело, чтобы больше не возвращаться к теме его поклонения женщине и женской красоте.

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

Жду ль радости, тревога ль сердце давит,  
Мудрейшая, благая донна, – вам  
Обязан всем я, и тяжел мне срам,  
Что вас мой дар не так, как должно славит.

\* \* \*

Ужели, донна, впрямь (хоть утверждает  
То долгий опыт) оживленный лик,  
Который в косном мраморе возник,  
Прах своего творца переживает?

Так! Следствию причина уступает,  
Удел искусства более велик,  
Чем естества! В ваяньи мир постиг,  
Что смерть, что время здесь не побеждает.

Вот почему могу бессмертье дать  
Я нам обоим в краске или в камне,  
Запечатлев твой облик и себя;

Спустя столетия люди будут знать,  
Как ты прекрасна, и как жизнь тяжка мне,  
И как я мудр, что полюбил тебя.

Хочется отметить мысль К.Кларка о том, что Микеланджело создавал композицию Капеллы «по собственной воле». Действительно, он явно доминировал в обсуждениях проекта с Джулио Медичи – папой Клементом VII. Кроме того, Клемент так и не увидел сделанное Микеланджело, так как до своей смерти так и не побывал в Капелле, а правителя Флоренции Алессандро Медичи скульптор просто не пускал в Капеллу. Поэтому широкая свобода позволила ему создать Капеллу так, как он хотел, с одной стороны, но налагала на него ограничения в высказывании и описании того, что он стремился высказать в Капелле.

Известно, что когда Вазари через десятки лет спросил Микеланджело о замысле, который тот вложил в Капеллу Медичи, пожилой уже скульптор ответил, что не помнит. Одновременно, он по памяти нарисовал эскиз своего замысла лестницы Библиотеки Лауренциано. Последний факт ставит под вопрос правдивость ответа о замысле Капеллы. Что же хотел скрыть Микеланджело?

Мне посчастливилось быть в Капелле на протяжении последних 12 лет многие десятки раз и в общей сложности я провел там значительно более суток, из них несколько часов в одиночестве, когда в Капелле не было ни одного туриста.

Магию, волшебство, невероятность впечатлений описать очень трудно. Сходство образов Утра и Ночи дополнилось в моем восприятии сходством их обеих, особенно Утра с образом Мадонны.

Несколько знакомых художников побывали по моей просьбе в Капелле и подтвердили сходство. В произведение искусства нужно внимательно всматриваться. Их смысл может раскрыться от жара наших глаз.

Первоначальный смысл или смыслы сознательно вложил сам скульптор, что-то он мог вложить и подсознательно. Разгадка может быть одна, их может быть множество. В середине 20 века в искусствоведении получила развитие школа «пристального наблюдения», которая считает более правильными выводы, основанные на непосредственном наблюдении произведения искусства, без зашоренности предыдущими общепринятыми воззрениями о стиле и т.д.

Первой концепцией, возникшей в связи со сходством женских образов, была весьма дерзкая мысль, что Микеланджело в статуе Утра, на которую при хорошем восходе с утра падают прямые солнечные лучи, изобразил непорочное зачатие. Ведь лицо Утра совсем не обязательно изображает тяжелое пробуждение (как при рождении или выходе из ночного сна), а наоборот, ту плотскую истому удовлетворяемого желания, которую ни с чем спутать невозможно. Такое прочтение статуи имеет видимые основания. В новейшем английском исследовании Джеймса Холла о статуе «Утро» сказано так: ««Утро» предлагает себя в первый раз. Она или просыпается, или находится в состоянии эмоционального дурмана».

В рамках этой концепции статуя Ночи – это образ Девы Марии, истерзанной страданиями распятия и заснувшей тяжелым, но уже спокойным сном после Вознесения Христа. Все же концепция об изображении обнаженной Девы Марии и сцены непорочного зачатия кажется слишком смелой. Кроме того, она не имеет прямого научного подтверждения в известных нам искусствоведческих работах.

Поэтому мне хотелось бы изложить концепцию, появившуюся позже, но имеющую серьезное, хотя и косвенное научное обоснование.

7 ноября 1357 года произошло знаменательное для будущего Флорентийского Возрождения событие. За несколько лет до этого в Съене вырыли из земли обнаженную греческую статую Венеры, однако добропорядочные съенцы не выдержали испытания красоты обнаженной статуи и в указанную дату зарыли ее в землю, но на территории,

контролируемой Флоренцией, чтобы принести неудачу врагу. В действительности, они принесли Флоренции огромную удачу. Она стала вскоре столицей Ренессанса, одним из главных вершин которого была картина «Рождение Венеры».

Нужно отметить, что творение Джованни Пизано – обнаженная Венера, изображающая Целомудрие была в 1310 году помещена на кафедре собора в Пизе, что стало первой известной попыткой «христианизировать Венеру».

Сближение античного образа Венеры с христианской моралью совпало во Флоренции середины 15го века со сближением христианских женских образов с наготой, как это было на картине фра Карневале, где Дева Мария изображена обнаженной во время купания, а Святая Анна изображена обнаженной по пояс. Появилась тенденция, если так можно сказать, «платонизировать, обантичить» Мадонну и женских святых христианства.

Мой любимый скульптор – Микеланджело, мой любимый художник – Боттичелли. В его зале в Галлерее Уффици, мне кажется, нетрудно заметить, поскольку картины расположены рядом, что голова Венеры с картины «Рождение Венеры» используется для, как минимум, двух Мадонн на других картинах Боттичелли («Мадонна с гранатом» и «Мадонна на троне»). Кажется, нетрудно заметить, что обнаженная фигура на картине «Клевета» (кстати, последняя в творчестве Боттичелли) напоминает несколько деформированный и постаревший образ Венеры из «Рождения Венеры».

Я это видел, но смог осмыслить только после знакомства с книгой известного английского искусствоведа, Директора Лондонской национальной галереи Кеннета Кларка. Оказывается, Боттичелли впервые в истории христианской живописи использовал голову обнаженной натуры на другой картине для создания образа Мадонны.

Кеннет Кларк пишет: «Ту же голову Боттичелли использовал для своих Мадонн, и это по началу даже несколько шокирующее обстоятельство являет, если поразмыслить, вершину человеческого разума, сияющего в чистой атмосфере воображения. То, что голова нашей христианской богини,

со всей ее чуткой способностью понимать и тончайшей внутренней жизнью, может быть водружена на нагое тело и при этом не возникает никакого диссонанса, и есть высший триумф Небесной Венеры.»

Но ведь то же самое можно и нужно сказать о статуях «Утра» и Мадонны в Капелле Медичи.

Но оставим на мгновение эту мысль, чтобы вернуться к объяснению статуи «Ночи», а также продолжить параллель с Боттичелли. Последней нагой женской фигурой, изображенной в творчестве Боттичелли стала фигура, условно называемая «Истиной» на картине «Клевета». Кеннет Кларк особо отмечает сходство Венеры и Истины из картины «Клевета». Он пишет:

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

Отметив сходство, данный автор не пошел дальше и не попытался эту триаду – Венера – Мадонна – Истина (Мудрость) связать воедино единством замысла художника. Возможно, потому что все работы создавались в разное время с разрывом в годы и десятилетие.

Наша вторая концепция исходит из того, что Микеланджело воссоздал в Капелле Медичи эту же триаду Боттичелли. Кеннет Кларк здесь перестает быть нашим помощником не только потому, что, отметив сходство образов Боттичелли, он не осмыслил их триединство, но и потому, что он, к сожалению, не смог по достоинству оценить женские статуи Микеланджело в Капелле Медичи.

Здесь хотелось бы остановиться и лишний раз подчеркнуть крайнюю субъективность любого, в том числе и очень авторитетного суждения об этой статуе Микельанджело. Оно решительно не совпадает не только с моим мнением, но и с мнением большинства людей, видевших статую. Например,

другой английский историк Энтони Хьюджес пишет, что современники Микеланджело воспевали фигуру «Ночи» за ее прелесть.

Важно напомнить, что Микеланджело создавал Капеллу Медичи как единое целое и приступил к этой работе почти в 50 лет, будучи признанным в Риме номер один скульптором и живописцем. В Риме, но не во Флоренции. Здесь в живописи все еще царил (хотя уже с некоторыми оговорками) Боттичелли.

Микеланджело не мог не знать, не заметить, не чувствовать вышеуказанную триаду Боттичелли, а может быть, и довольно точно знать ее смысл и значение, как от самого Боттичелли, так и от его современников.

Кроме того, Боттичелли был главным медийским художником, любимцем семьи Медичи, успевшим в своей картине запечатлеть самого Козимо, его сына Пьетро, внуков Лоренцо (будущего Великолепного) и Джулиано (убитого в заговоре Пацци), весь основной состав Платоновской Академии. Даже после отстранения Медичи от власти они продолжали оказывать Боттичелли материальную помощь.

«Рождение Венеры», как правило, увязывают с неоплатоническими идеями, зачастую со стихотворением Полициано и идеями Фичино, – известных ученых Платоновской Академии. Среди возможных консультантов Микеланджело в период работы над Капеллой указывают самого известного ученика Фичино, который мог разъяснять ему те же идеи, что ранее разъяснялись неоплатониками самому Боттичелли. Известно, что Микеланджело и Боттичелли встречались и могли обмениваться идеями.

А теперь, прежде чем продолжить наш анализ, вернемся к значению и смыслу слова и понятия «Ренессанс». Крупнейший немецкий филолог Конрад Бурдах посвятил много лет исследованию происхождения Ренессанса, что дало ему возможность утверждать, что образ «возрождения» происходит не из наблюдения за действительностью, а, скорее, из мира фантазии, мифа, религиозного созерцания. Ренессанс развивался постепенно, и корни его заложены еще в период предшествующих средних веков.

Исследование Ренессанса не является проблемой истории искусства, он отнюдь не тождественен развитию изобразительного искусства и не коренится в нем, поскольку для его понимания открытие и возрождение античного искусства, античной науки играют лишь вторичную или эпизодическую роль.

Далее К. Бурдах подчеркивает, что историю понятия «Возрождения, Ренессанса» следует вести не от Вазари, как это принято, а от Макиавелли, а еще ранее от лозунгов восстания Риенцо в Риме в 1347 году, в результате которого в течение 7 месяцев ранее никому не известный римский юрист Риенцо (Николо ди Лоренцо) правил городом Римом и вел прямую переписку с Папой, королями, правительствами итальянских городов-республик. Риенцо и сформировал в своих выступлениях и письмах необходимость возрождения религиозного духа на базе античности и ее древних мистических верованиях и на этой основе возродить Рим, Италию, весь мир.

Риенцо пишет немецкому королю: «И так как сегодня более, чем когда-либо в стареющем и седеющем от греха мире остыло тепло, как дух жизни в больном, нам тем необходимее новое возгарание духовного огня и духовное обновление, наподобие озарения во тьме.»

К. Бурдах увязывает Ренессанс с разочарованием и ожиданием, которые резко обострились к 13-15 векам. «Сознание, что из древних, вечных, заглушенных источников жизни, из исконной глубины человечества, из которой люди изгнаны, должно прийти некое великое новое, переоценка, изменение, сознание, что оно близко, готовится и совершается, – в этом корень культурных движений, называемых нами Ренессансом и Реформацией. Безграничное ожидание в душах людей – основная черта XIV в.

Но разве не эти черты – ожидания «нового великого, переоценка, изменение», – не характерны для начала века XXI? Разве не те же чувства обуревают всех нас сейчас, а, наверное, более других характерны для верующих, но хорошо образованных людей. Разве сейчас не обращены со многих сторон взгляды, например, на религию для получения новых ответов



и разрешения новых сомнений?

По мнению К. Бурдаха истинный Ренессанс начался с Данте и закончился на Микеланджело. Он пишет: «Гуманизм и Ренессанс ... искали не ответвления мертвой культуры, а новой жизни своего настоящего и будущего.» К. Бурдах пишет, что подъем Ренессанса идет из стремления возродить христианство на базе духа древности, античности и «происходит из религиозного возбуждения серафическим пробудителем новой набожности в людях... Мне на основе моих ставших более пространными и глубокими штудий в области религиозной фантазии..., которые, в частности, связаны с... сказаниями о Лонгине и святом Граале, стали ясны вся связь и материал доказательств.»

Взрыв интереса к теме святого Грааля после опубликования книги Дэна Брауна «Код да Винчи», возможно основывается на подобных чувствах людей начала 21 века.

В нашумевшей книге “Код да Винчи” американский писатель Дэн Браун придумывает как достоверный факт, что в соответствии с письменными материалами, найденными в Парижской Национальной библиотеке, среди членов Приората Сиона, который исповедовал смешавшуюся с ранним христианством древнюю религию Природы-Матери, был и Сандро Боттичелли.

Поэтому в работах Боттичелли «в завуалированной форме делалась попытка восстановить запрещенный церковниками образ священного женского начала». Ранние религии, как утверждает Дэн Браун основывались на божественном начале Природы, при этом богиня и звезда на небе Венера, называемая у разных народов иначе Иштар, Астарте символизировала могущественное женское начало, связанное с Природой «Матерью-Землей». Звезда Венера за 8 лет описывает правильный «пентакл», то есть пятиконечную звезду, по большому кругу небесной сферы и поэтому этот знак изначально был символом совершенства и простоты, пока со временем не сменил свое значение.

Дэн Браун пишет, что, пытаясь «забить» эти древние верования в женское начало, на которых было основано и раннее христианство, католическая церковь за три века средневековья сожгла в Европе пять миллионов женщин, среди которых по инструкциям инквизиции могла оказаться любая, «выказывающая подозрительное пристрастие к миру природы».

Может быть, специалисты посчитают отсылки к книге Брауна недостаточно научными, но издания свыше 30 миллионов его книг на всех основных языках мира являются феноменальным явлением. Лондонская «Санди Таймс» в попытке осмыслить успех этой, по сути, научно-популярной книги (оформленной в жанр детектива) пишет, что интерес к книге Брауна – это скрытое в подсознании западной цивилизации стремление вернуть значимость своим религиозным ценностям.

И не о книге ли Дэна Брауна за 100 лет до ее публикации писал Рильке: «Если б кто-нибудь захотел как-то показать, что наша эпоха несет в себе жар, ему пришлось бы говорить о болезненном блаженстве ее мастеров. А книгу об этом следовало бы назвать «Материнское начало в нашем искусстве» – но она была бы разглашением тайны, эта книга».

Возможно, Дэн Браун что-то приукрасил, но его гипотеза совпадает отчасти с мнением ряда ученых, которые пишут, что Боттичелли сам был философом, производящим идеи, и не так уж нуждался в ученых советчиках.

Искусствовед Антонио Паолуччи пишет, что Боттичелли был наиболее интеллигентным свидетелем и интерпретатором современной ему элиты и имел наилучшую позицию для понимания духа своего времени.

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

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

В книге «Живопись 15 столетия» немецкие авторы пишут о родственности образов Венеры и Мадонны в творчестве Боттичелли.

«В период Ренессанса популярным было изображение рядом двух Венер, одна из которых отображала Священную любовь, а вторая – Земную любовь.», - пишет английский автор.

Как много почувствовал и сказал (для нас в великолепном переводе В. Бакусева) молодой Рильке:

*«Но что такое эта темная и все-таки откровенная сказочность венецианцев в сравнении с сокровенными таинствами, своими подлинными темами, представленными на картинах Боттичелли!.. Отсюда робость его Венеры, боязливость его Весны, усталая кротость его мадонн. Эти мадонны – все они словно чувствуют вину за то, что их миновали раны. Они не могут забыть, что родили без мук и зачали без блаженства. Есть мгновения, когда величие их долгих дней на троне налагает улыбку на их губы. Тогда ей странно соответствуют их заплаканные глаза. Но, как только минует краткое счастье забвения боли, они пугаются непривычной зрелости своей Весны и во всей безнадежности своих небес тоскуют по жаркой радости Лета с его земной лаской. И как истомленная женщина оплакивает чудо, что так и не произошло, и изнывает от бессилия дать жизнь Лету, чьи ростки, она чувствует, шевелятся в ее созревшем теле, так Венера боится, что ей никогда не удастся раздарить свою красоту жаждущим, и так же трепещет Весна, ибо вынуждена молчать о своем потаенном блеске и о своей сокровенной святости... Судить о сходстве или несходстве можно, в сущности, только глядя на фотографию. Сходство, выраженное мастером, относится к внешности модели, как экстаз – к изнеможению. Разве Боттичелли в своих портретах унижается, отрекается от себя? Таким упреком для него предстают его же собственные Мадонна и Венера. Скорее, сентиментальным можно назвать Микеланджело – правда, исключительно с точки зрения формы. Насколько всегда величава и пластически-спокойна у него идея, настолько же беспокойно подвижны даже линейные контуры самых безмятежных его фигур. Словно кто-то обращается к глухому или не желающему слышать. Он не устает с силой повторять, и опасение быть непонятым накладывает печать на все, что бы он ни говорил. Поэтому в конечном счете даже его глубоко личные откровения выглядят как манифесты, страстно жаждущие быть выставленными для всеобщего обозрения на каждом углу. А то, от чего был печален Боттичелли, делало его необузданным, и если пальцы Сандро трепетали от тревожной тоски, то кулаки Микеланджело врезали образ его ярости в содрогаящийся камень.»*

Микеланджело не мог не знать и не видеть триаду Боттичелли. То, что в своих образах женских статуй Капеллы Медичи вдохновлялся Боттичелли

видно по его рисункам женской натуры, находящихся в Каза Буанаротти – доме-музее скульптора во Флоренции. В этих рисунках, по мнению искусствоведов, прослеживается прямая связь с портретом Симонетты Виспуччи, которая была, в свою очередь, по общепринятому мнению, «моделью» Боттичелли.

Но, по всей видимости, главным для Микеланджело было на деле реализовать и довести до победы тот спор о живописи и скульптуре, который когда-то возник у него с Леонардо де Винчи. Он изобразил свое «Рождение Венеры», голову которой уже успели, в отличие от картины Боттичелли, укрыть платком. Волосы, развевающиеся на ветру, позволяют Боттичелли оставить лицо Венеры отвлеченным и почти равнодушным. А Микеланджелло в мраморе сумел выразить у Венеры – «Утра» все мимикой лица. Левая нога его Венеры «Утра» утопает в субстанции, которую иначе чем морской пеной не назовешь.

Интересно, что искусствовед Маркус Лодвик второй по известности и значению картиной после «Рождения Венеры» Боттичелли называет произведение 19 века француза Александра Кабанала, находящаяся в Метрополитен Музее в Нью-Йорке.

Кабанал почти повторяет позу «Утра» – Микеланджеловской Венеры, также лежащей на морской пене.

Пояс под грудью «Утра» - Венеры может объясняться кем-то как пояс невинности (вспомним нашу первую версию), а кем-то, неизвестно почему как пояс рабыни, что хорошо работает на политическую версию Капеллы, но вообще ничем не подтверждается.

Наиболее правильным, как мне кажется, обратить внимание на традицию изображения Венеры с поясом под грудью на обнаженном теле и в любом случае под верхней одеждой.

Мы видим этот пояс на картине Пьеро де Козимо, написанной в 1488 году, «Венера, Марс и Амур» (Уффици, Флоренция) или картине Лоренцо Лотто, примерно 1520 год, где мы видим не только пояс под грудью Венеры,

но и сложный головной убор, похожий на убор «Ночи» (Метрополитен Музей, Нью-Йорк).

Головной убор, в чем-то похожий на убор «Утра» мы видим у Венеры на картине «Смерть Адониса» Себастьяно дел Пиомбо (1512) в Уффици.

На картине Бронзино «Венера и Купидон» (1540, Лондонская национальная галерея) фигура Венеры с обозначенными мускулами руки, расположением груди и головным убором весьма близка к фигуре Утра. На картине Паоло Веронезе «Аллегория любви или Счастливый Союз» (Лондонская национальная галерея) пояс под грудью Венеры украшен золотым шитьем и жемчугом, а у Джованни Батиста Тьеполо на картине «Венера и Время» (1754, Лондонская национальная галерея) богато украшенный золотом пояс съехал наискосок из-под груди Венеры, видимо, чтобы придать динамику движения ее застывшей фигуре.

Диего Веласкес, написавший картину «Туалет Венеры» (1640, Лондонская национальная галерея) в суперкатолической Испании, где следующую обнаженную натуру только через полтора столетия изобразил Гойя («Обнаженная маха»), поместил свою нагую Венеру спиной к зрителю, а в качестве доказательства, что речь идет о Венере, а не просто обнаженной женщине Веронезе изобразил Амура, показывающего прихорашивающейся Венере пояс-ленту.

Пояс-лента является прямым указанием на Венеру и, конечно, не служит, как писал И.Стоун, просто, чтобы подчеркнуть привлекательность груди Утра. Тем более, что практически нигде в известной мировой живописи того времени, кроме как на изображении у некоторых Венер, мы не находим такой пояс под грудью на обнаженном теле, под платьем. Мы видим их иногда только на античных римских фресках, написанных на тысячу лет ранее.

На знаменитой картине 18 века англичанина Рейнольдса в Эрмитаже эти ренессансные сюжеты как бы подитожились в теме и названии картины «Амур, развязывающий пояс Венеры», где моделью была знаменитая леди

Гамильтон, а картина куплена князем Потемкиным.

Профессор Университета Карнеги-Меллон (Питтсбург, США) Эдит Балас привела в своей книге «Новая интерпретация Капеллы Медичи» убедительные доказательства того, что фигуру «Ночи» можно и нужно отождествить с близнецом Венеры богиней Афродитой, которая означает мудрость, вечность и покой, в отличие от общепринятой трактовки образа Венеры-Афродиты, как богини любви и плотского наслаждения.

Эдит Балас обратила внимание на упоминание Вазари, что в первом проекте гробниц Медичи упоминалась Кибела – Богиня-Мать, известная с античных времен. Образы Кибелы, Иштар, Венеры, Афродиты являются родственными, отражающими различные ипостаси священного женского начала Природы и Матери-Земли, культу которого поклонялись древние народы.

Прежде всего, профессор Балас подчеркивает, что названия «Утро» и «Ночь», хотя единожды и использованы Микельанджело, не отражают полностью его замысла, а также, что в его переписке они упоминались в его записках как «аллегории» и «изображения», а его агент по закупке мрамора в Карраре писал о них, как о «двух женщинах» или «обнаженных фигурах». Главным является, что персональная интерпретация Микеланджело остается по сей день никому точно не известной. Например, по общепринятому мнению под ногой у Ночи находится связка цветов мака либо, скорее, плодов граната, что никак не совпадает с образом «Ночи».

Плоды граната считались традиционным атрибутом богини Матери-Земли. (Вспомним, что одна из участниц триады Боттичелли – это «Мадонна с гранатом»(!). Как интересно это подтверждает нашу концепцию.)

Эдит Балас считает, что две обнаженные женские фигуры Капеллы показывают две разные ипостаси Богини Матери-Земли, что совпадает с образами близнецов Венеры и Афродиты.

Проще говоря, профессор Балас увидела в результате глубоких двадцатилетних исследований, то, к чему мы пришли отталкиваясь от идеи

сходства образов и аналога с триадой Боттичелли. Вот только она не уделила статуе Мадонны достаточного внимания в своей книге, хотя и привела критически важную цитату из корреспонденции автора того времени Муткануса Руфуса, который упомянул Деву Марию в ряду имен богинь, которые означают священное женское начало Матери-Земли. В отрывке из Руфуса вписана магическая формула: «но соблюдай осторожность, говоря о таких вещах. Они должны храниться в молчании... священные мысли нуждаются в том, чтобы быть окутанными легендами и загадками.» Эту формулу, по-видимому, и использовал Микеланджело по отношению к Капелле Медичи.

Мрамор лица своей Мадонны в Капелле Медичи скульптор, не отшлифовал, вероятно, чтобы не так заметным было сходство ее образа с образом рождающейся Венеры и ее близнеца Венеры-Афродиты, которая тесно связана с общеизвестными именами богинь Иштар, Астарте, Кибелы как великой женской Богини Матери.

Триада, которую Боттичелли выстрадал в течение 10 лет своей творческой жизни («Рождение Венеры» 1484, «Мадонна с гранатом» и «Мадонна на троне» – 1487 год и, наконец, “De Calumny” – 1495) была воссоздана Микеланджело также в течение примерно 10 лет работы над статуями Капеллы Медичи.

Попытка проникнуть в замысел Капеллы Медичи и решить ее загадки могут быть продолжены нашими читателями, как и на основании дополнительного чтения или, лучше всего, впечатления от личного посещения гробниц Медичи. (Слава, Богу, поколение фоторепродукций проходит). Эта страница истории еще не перевернута и токи ренессансного творчества великого флорентийца по-прежнему по прошествии уже почти 5 веков создают в нашем времени поля высокого интеллектуального напряжения.

