



**МИКЕЛАНДЖЕЛО В КАПЕЛЛЕ МЕДИЧИ
ГЕНИЙ В ДЕТАЛЯХ**

**MICHELANGELO IN THE MEDICI CHAPEL
GENIUS IN DETAILS**

THE MOSCOW FLORENTINE SOCIETY

PETER BARENBOIM SERGEY SHIYAN

**MICHELANGELO
IN THE MEDICI CHAPEL
GENIUS IN DETAILS**

*In memory of Alexei Komech
and in memory of James Beck*

LOOOM
MOSCOW 2011

ФЛОРЕНТИЙСКОЕ ОБЩЕСТВО

ПЕТР БАРЕНБОЙМ СЕРГЕЙ ШИЯН

**МИКЕЛАНДЖЕЛО
В КАПЕЛЛЕ МЕДИЧИ
ГЕНИЙ В ДЕТАЛЯХ**

*Памяти Алексея Ильича Комеча
и Джеймса Бека*

ЛУМ
МОСКВА 2011

УДК [76 + 73] (450)(084)
ББК 85.103(3)z6
Б 24

Русский текст © Петр Баренбойм, Сергей Шиян
English text © Peter Varenboim

Право на использование текста для учебных и научных целей
не ограничивается.

Авторские фотографии Капеллы Медичи: Сергей Шиян
Копирайт на фотографии передан музею Капелла Медичи, Флоренция
Copyright © The Museum of Medici's Chapels, Florence

Иллюстрации в тексте:
Музей Каза Буонарроти, Британский музей
© Wikimedia Commons

Оформление © ЛУМ/LOOOM, 2011

ISBN 978-5-9903067-1-4

УДК [76 + 73] (450)(084)
ББК 85.103(3)z6
Б 24

Баренбойм Петр, Шиян Сергей

Микеланджело в Капелле Медичи: Гений в деталях
Петр Баренбойм, Сергей Шиян – М.: ЛУМ / LOOOM , 2011.
224 стр.: ил., формат 245x290 мм. ISBN 978-5-9903067-1-4

Фотоальбом, основанный на фотографиях, сделанных Сергеем Шияном в Капелле Медичи, с текстовыми комментариями Петра Баренбойма и Сергея Шияна, посвящен лучшему творению гениального Микеланджело – флорентийской Капелле Медичи, в которой увековечена память о самом ярком правителе великого города Лоренцо Медичи Великолепном и его брате Джулиано. Уже почти пять веков человечество пыгается понять замысел скульптора, прочитать его воплощенное в мраморных статуях послание потомкам. Авторы книги предлагают свою интерпретацию микеланджеловского шедевра.

Barenboim Peter, Shiyani Sergei

Michelangelo in the Medici Chapel: Genius in details
The Moscow Florentine Society

The New Sacristy of the Medici Chapel in Florence is the most mystical and mysterious work of art by Michelangelo. For almost five centuries, it has given rise to various interpretations. Photographs of the Chapel made by Sergei Shiyani may shed light on the author's views and allow the reader to create his own judgment on the issues discussed in this volume. Michelangelo himself once said that he expected that for the next thousand years people will think about the meaning of his sculptures in the Medici Chapel.

This book was prepared by Peter Barenboim and Sergei Shiyani, and is under the aegis of the Moscow Florentine Society. The authors suggest that all female sculptural images of the Medici Chapel constitute a triad that references a similar triad created earlier by Botticelli. The authors also suggest that the Indo-Buddhist culture has influenced some sculptural details of the statue of Lorenzo Medici.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРОВ	8
Е. Джани ПРЕДИСЛОВИЕ	10
Петр Баренбойм, Сергей Шиян МИКЕЛАНДЖЕЛО В КАПЕЛЛЕ МЕДИЧИ. ГЕНИЙ В ДЕТАЛЯХ	13
Peter Barenboim FEMININE TRIAD IN THE MEDICI CHAPEL AND ORIENTAL INTERPRETATION OF THE STATUE OF LORENZO MEDICI	201

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

** * **

*Никто желанной воли не найдет
До той поры, пока не подойдет
К пределам жизни и искусства.*

МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ



ОТ АВТОРОВ

Эта книга предназначена, в первую очередь, для бесплатного распространения в библиотеки регионов России, а также в библиотеки ведущих университетов и вузов, где изучается искусство итальянского Возрождения. Большое количество иллюстраций позволяет читателю самому составить суждение об образах Капеллы Медичи и высказать свое мнение об их возможной интерпретации.

Господин Антонио Паолуччи, которому мы очень благодарны за дважды предоставленную Флорентийскому обществу возможность осуществить фотосъемку в Новой Сакристии Капеллы Медичи, не только занимал важный административный пост куратора флорентийских музеев (а до этого министра культуры Италии), но и является одним из ведущих искусствоведов мира, а также знатоком творчества Микеланджело. Однажды он написал, что фотокамера – третий глаз, позволяющий увидеть труднодоступные обычному восприятию аспекты гения Микеланджело в скульптурных композициях Капеллы Медичи. И мы с ним полностью согласны.

Ориентирами качества в нашей работе были две замечательные фотокниги, базирующиеся на фотографиях Аурелио Амендолы – «главного фотографа Микеланджело»: James Beck 1994, Antonio Paolucci, Bruno Santi “Michelangelo. The Medici Chapel” 1984 и Cristina Acidini Luchinat, Aurelio Amendola “Michelangelo sculptor” 2010. Мы, как могли, попытались соответствовать их высоким критериям.

В советское время подавляющему числу россиян это величайшее творение Микеланджело было недоступно по политическим причинам, а в последние пятнадцать лет – уже по другим, экономическим причинам. Если нам удастся донести свет гения Микеланджело Буонарроти до тех, кто еще не видел (а может, к сожалению, и никогда не увидит) это великое творение итальянского скульптора, мы будем считать, что наша цель достигнута. Нам посчастливилось получить в самом начале нашей работы своего рода благословение от директора Института искусствознания замечательного искусствоведа и человека Алексея Ильича Комеча до его безвременной кончины.

Он написал в предисловии к нашей предшествующей работе («Микеланджело. Загадки Капеллы Медичи». М., 2006):

«Предлагаемая читателю книга Петра Баренбойма и Сергея Шияна по своему жанру имеет мало аналогов. Глубокая внедренность в научную литературу не превращает ее в сугубо профессиональное исследование, а глубоко эмоциональное переживание исторических сюжетов все-таки остается в рамках исторической достоверности. Соединение беллетристики и истории основывается в книге на великой любви к Флоренции, к ее культуре и истории, к семейству Медичи, на поклонении личности и творчеству Микеланджело, на глубочайшем потрясении и благоговейном почитании Капеллы Медичи...



© British Architectural Library

Читатель, несомненно, откроет для себя многосторонность и глубину духовной жизни эпохи, очень часто понимаемой поверхностно и однопланово, увидит не только ее идеальную гармоническую устремленность, но также трагические коллизии в судьбах великих исторических личностей или отдельных социальных групп.

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

Мы надеемся оправдать данное нам авансом доверие великого мэтра российского искусствознания и посвящаем эту книгу его памяти.

Книга также посвящается памяти профессора Колумбийского университета Джеймса Бека, незадолго до смерти приславшего одному из авторов поощряющее письмо, в связи с первой публикацией в 2006 году концепций интерпретации Капеллы Медичи.

Наша книга не могла состояться без вдохновенной помощи великого флорентийского патриота Председателя Муниципального Совета Флоренции Еудженио Джани.

При работе над материалами книги нам была очень важна помощь директора музея «Капелла Медичи» Моники Биетти. Сейчас маршруты российских турфирм практически не включают Капеллу Медичи, русские путеводители не уделяют Капелле достаточного внимания.

Мы надеемся, что выход нашей книги заметно увеличит число российских туристов, ежегодно посещающих Капеллу Медичи.

Петр Баренбойм, Сергей Шиян

ПРЕДИСЛОВИЕ

На протяжении нескольких лет группа влиятельных московских деятелей, основавших Флорентийское общество, постоянно выступает с различными культурными инициативами, которые ближе знакомят Россию с Флоренцией и способствуют росту интереса к нашему городу. После падения «железного занавеса», который более сорока лет разделял Восточную и Западную Европу, такие начинания как Флорентийское общество внесли важный вклад в организацию встреч между двумя сторонами, в налаживание отношений и связей, в строительство многонациональной и поликультурной Европы.

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

Как лицо, ответственное за международные связи Флоренции, я всегда вспоминаю то трепетное внимание, с каким Флорентийское общество подготовило подписание Меморандума о сотрудничестве между мэрией Флоренции и московской Думой 6 марта 2003 года. Дата подписания договора была выбрана не случайно: она совпала с днем рождения Микеланджело Буонарроти, сама же церемония проходила в Итальянском дворе Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина – имитации внутреннего двора флорентийского палаццо Барджелло, – в котором выставлена копия знаменитой статуи Давида, а также копии других флорентийских скульптур. Этот зал – не только свидетельство присутствия Флоренции в российской столице, Флоренции как центра цивилизации, но и высокого усердия, с которым выдающиеся русские деятели культуры на протяжении двух последних столетий занимались изучением нашего города, различных аспектов его истории и культуры, а также творчества великих, что в нем жили и творили. Настоящая книга – еще одно свидетельство того, что изучение Флоренции в русской культуре продолжается, обогащаясь новыми ценными исследованиями.

Несомненный интерес вызывает эта книга, предлагающая новое, интересное прочтение флорентийского шедевра Микеланджело, в котором увековечена память о Лоренцо Великолепном и его брате Джулиано. Если Флоренция действительно является «русской мечтой», то для сегодняшних флорентийцев большая честь осознавать, какой отпечаток оставил наш город в умах русской интеллигенции, выдающихся деятелей культуры, людей, и сегодня играющих заметную роль в жизни московского и российского общества. Я убежден, что укрепление наших контактов приведет к еще большему взаимному духовному обогащению.

*Председатель Муниципального Совета Флоренции
Еудженио Джани*

ПЕТР БАРЕНБОЙМ СЕРГЕЙ ШИЯН

**МИКЕЛАНДЖЕЛО
В КАПЕЛЛЕ МЕДИЧИ
ГЕНИЙ В ДЕТАЛЯХ**



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

Недавно Эрмитаж выпустил русско-итальянский каталог о Капелле Медичи под руководством одного из лучших в России знатоков Капеллы – куратора итальянского искусства в Эрмитаже Сергея Андросова. Петербург вполне может стать одним из мировых центров по изучению Капеллы Медичи.

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

Микеланджело – не только величайший и непревзойденный скульптор, но и гениальный живописец, архитектор и поэт. Современники прекрасно понимали мощь его гения. Может быть, именно поэтому первыми биографическими книгами о деятелях искусства стали книги о Микеланджело, они появились еще при его жизни. Впервые его взгляды на живопись и скульптуру были записаны португальским художником Франциско де Холанда в 1538 году (на 63-м году жизни Микеланджело) в «Диалогах с Микеланджело». Эта книга получила широкую известность только в конце XIX века. В ней во «Втором Диалоге» даны высказывания Микеланджело о сюжетах в искусстве, – например, почему античная богиня Венера изображена в ногах бога Юпитера, а также о вопросах понимания античного искусства Западом жителями Индии. В описании Капеллы Медичи в «Диалогах», самом раннем в литературе, говорится о статуе «Ночи» (это либо изображение ночи, либо некоей богини, говорит Буонарроти). Позднее, в 1550 году (на 75-м году жизни скульптора), Джорджо Вазари написал и опубликовал свой знаменитый биогра-

фический очерк о Микеланджело, а через три года из-под пера ученика Антонио Кондиви появилась и была напечатана книга «Жизнь Микеланджело», основанная на рассказах художника и личных наблюдениях Кондиви.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Нужно понимать исторический контекст, в котором жил и работал скульптор. Замечательный, с удивительной судьбой город Флоренция находится в центре Италии. Мало чем отличаясь в XII–XIII веках от остальных итальянских городов-республик, этот город сумел развиваться как ни один другой. Сначала в нем сформировалось гражданское общество, потом, как следствие, – передовой конституционный строй, что послужило основой, благоприятствующей торговле и банковскому делу, наукам и искусствам. Флоренция стала важнейшим финансово-экономическим центром не только Италии, но и всей Европы. Это был город ремесленников, купцов, банкиров, который управлялся гильдиями. Во Флорентийской республике аристократы не могли занимать государственные должности. Условием поступления на государственную службу было отречение от аристократического титула и вступление в какую-либо гильдию, поскольку, только став членом гильдии, флорентиец мог быть избран на руководящую должность. Члены гильдии, желавшие попасть в правительство, бросали записки со своими именами в специальные сумки. Раз в три месяца уполномоченные лица наугад, вслепую вынимали нужное количество записок, и люди, указанные в них, становились членами правительства города. Данная система назначения должностных лиц была и остается уникальной. Город-республика в какой-то мере копировал идеализированный строй, описанный Платоном в книге «Республика» (у нас она переведена под названием «Государство»). А реальная Флоренция заочно воодушевила Томаса Мора на написание знаменитой «Утопии». И в самом деле – государственное устройство Флоренции до определенной степени и в течение некоторого времени было утопическим: все горожане жили обеспеченно, уровень грамотности был крайне высоким. На фоне этого благополучия и произошел невероятный взрыв в искусстве, который вошел в историю под именем Ренессанс. Флоренция стала колыбелью итальянского Возрождения.

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

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

В этом стремлении к «персональной наполненности», в «стремлении стать более значительным» главное – желание непосредственно приобщиться к флорентийским шедеврам, разгадать их тайны, которое возникает у многих посетителей Уффици, Питти и Капеллы Медичи и реже встречается у зрителей картин флорентийских художников в музеях Лондона, Парижа и Нью-Йорка. Возможно, потому, что там картины привезенные, оторванные от окружающей среды, а здесь – местные, органически сочетающиеся со стенами и видом из окна музея. Кроме того, несмотря на значительные усилия Вазари, сведений о жизни Микеланджело и его взглядах на содержание своих творений сохранилось немного, вот почему возникает возможность собственной, личной трактовки, когда, как писал Илья Эренбург, произведения искусства «раскрывают нам глаза и сами раскрываются от жара наших глаз».

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

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

Карел Шульц

...И паренька охватывает вдруг страшное чувство одиночества и тоски. Одиночества, оснащенного остриями и шипами, раздирающего до крови, одиночества ранящего, – не того, которое успокаивает и усыпляет, а того, которое причиняет боль. И тоски неприкаянной, глухой,

мучительной, тоски, словно черная черта тьмы, тоски, наполняющей рот так, что дышать трудно. Вдруг этот ребенок захлебнется слезами... – так сказала мама Лукреция. Как странно сказано! Захлебнуться слезами, их соленым потоком, падающим обратно в сердце... Мертвая мама Франческа видит меня. Вот я лежу здесь, в темноте, навзничь на постели, с широко открытыми глазами, гляжу на стропила, задыхаюсь, смотрю и не вижу ее. А она меня?

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

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

У камня есть сердце, и оно призывает и поет. В камне есть жизнь, рвущаяся наружу, к свету, прожигающаяся в формах и звуках, жаждущая, чтоб ее слышали и видели, жизнь камня. В камне – мечта и мощь, там дремлют злые, темные силы, и, хвала Богу, – камень, слепленный Божьей рукой, как из куска глины был создан человек и в него была вдунута жизнь, либо камень, совлеченный с горных вершин ангельским падением, камень, который стонет, который рад бы заговорить внятней, если б нашлась рука человека, которая нанесла бы ему первые удары, ибо только в ударах правда жизни. Материя, избитая, исхлестанная гигантскими вихрями и бурями, – с моря пришли они или из человеческого сердца, не знаю, но были это бури и вихри, свалили ее – под пяту человеку или воздели в форме креста. Камень, живущий глубокой, скрытой, страстной жизнью, каменный сон, из которого можно пробудить великанов, да, великанов, – фигуры сверхчеловеческие, сердца страстные и темные, сердца роковые. Порой из него рвется такой резкий крик боли, что, услышанный, он поверг бы наземь целые толпы, а иной раз это песня неги и родины, воздушный, возносящийся образ, длинная волнистая прядь волос, крыло или пальма, – тысячи форм закланы в этом камне, тысячи жизней ждут под его ранимой поверхностью. Нужны удары молотка, чтоб зазвучали эти окаменелые нервы, нужны удары, которые прорубились бы в мучительном усилии к ритмичному сердцу материи и дали бы ей скорбную речь, бремя человеческого отчаяния и красоту любви. Словно грозный вулкан бушует в камне, и ни один из его кратеров не погас, я чувствую их палящий жар, стоит мне только дотронуться до его холодной поверхности ладонью. Видения, которые сами по себе – глыбы и грозят раздавить тяжестью тцеты или сжечь молнией безнадежности. Никогда не скроюсь мне от камня, и на всех моих путях, во всех одиночествах и печалях моих будет камень.

Мальчик слышит камень. Бывают и такие вечера, когда он от этой музыки бежит, каждый звук мучает его, вызывает в нем горькие, безутешные слезы. Он не хочет этих голосов, они причиняют ему боль. И есть камни мертвые, накликающие несчастье, есть камни заколдованные, которых мальчик боится. Иногда, непрерывно оглушаемый этим пеньем, он ни на что не способен, не может учиться, не может играть, не может ни с кем разговаривать, от всего бежит прочь. Он уже привык в таких случаях притворяться больным. Уйдет к себе в комнату, зароеется головой в подушки, чтоб ничего не видеть, не слышать. А ночью вдруг быстро вскочит в постели. Длинные пальцы лунного света тронули клавиатуру ночи, тьма стала формой. Тьма – тоже материя, ее тоже можно моделировать, из тьмы тоже можно ваять фигуры и лица, и у тьмы есть голос, глухой, гнетущий, а иной раз – шепчущий слова ворожбы и обольщения, слова из серебра и пурпура, слова, никогда не произносимые, и у тьмы есть формы ворожбы и прельщения, формы, чеканенные человеческими судьбами, и формы, вылепленные так, как они хотели быть вылепленными, чтобы жить. Долго еще сидит паренек в постели, формы жгут ему ладони, – так он учился у тьмы и тишины. Видеть!..

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

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

Так сказал маэстро Гирландайо. Не верю! Среди дня я встретил у дворца Строчици мессера Боттичелли, и мы, беседуя, направились к берегу Арно. Он рассказал мне о письме, которое получил от Леонардо да Винчи из Милана. Не в рисунке, мол, а в краске вся сила и душа произведения. Леонардо пишет, что тщательно изучает теперь соотношение света и тени, изучает свет рассеянный и сосредоточенный, вскрывая истинные отношения полутени и полумрака, сумрака. При этом он что-то говорит о своем детском сновиденье, о странном заглядывании сквозь щель в пещеру, где краски были созданы будто бы только атмосферой, – и будто он к этому уже очень близко подошел, но надеется еще тщательней и совершенней обосновать это свое открытие при помощи точного научного исследования. Краска должна отказаться от своей материальной природы и подчиниться важнейшему принципу искусства живописи: не рисунок, а свет. Боттичелли очень жалел, что не имеет возможности увидеть последние Леонардовы миланские работы, и с глубоким волнением сказал мне, что если Леонардо сумеет применить эти новые свои знания, он превзойдет величайших наших мастеров живописи. Леонардо пишет, что величайшей задачей живописца является также точное выражение душевного содержания личности, его характерного облика...

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

Я, Микеланджело Буонарроти, здесь, перед фресками Мазаччо в Санта-Мария-дель-Кармине, утверждаю, что нужно только одно: познать жизнь материи, ее форму. Обнажить сердце камня, еще теплое, наблюдать его трепеты, биенья, его судорожное пульсирование. Жизнь и удары. Жизнь сама – удар, а не счастье. Я еще мальчик, а знаю это. Теперь я ученик Гирландайо. Отвоевал это, но ценой скольких слез, оплеух, боли, обид, заушений, пыток, голода, мук, запи-

раний на замок, побоев, унижений! Дни, страшные уже тем, что и в них светало, и в них время шло, как всегда, – страшные одним уже тем, что и они были днями. А ночи – как гроба. Так я рос, обтесываемый бесчисленными ударами и обминаемый страданьем, презреньем и пренебреженьем – острыми, как осколки камня. Ем, бывало, один на кирпичном пороге из миски, как нищий, которого не пускают за общий стол, отцепенец и позор семьи. Часто спальней служил мне хлев, куда я, побитый, скрывался, часто постелью моей был мешок мякины, а кровлей – гнилые стропила амбара, – да, мол, надо мне привыкать к жизни бродяги, шатающегося по монастырям да княжеским дворам. «Менялой...» – кричали мои братья с набитыми ртами, а я тайком доедал объедки, в канаве ел свою пищу, соленую от слез.

А все-таки отвоевал. Потому что я слышал камень. Сердце камня звывало ко мне. И я ему ответил. Жизнь камня рвалась наружу, к свету, прожигалась в формах и звуках, скрытая страстная жизнь камня – и опять каменный сон, из которого можно вызвать великанов, сверхчеловеческие фигуры, сердца страстные, сердца темные, сердца роковые. Нужны удары молотка, чтоб зазвучали эти каменные нервы, нужны удары, которые прорубились бы в безмерном мучительном усилии к ритмическому сердцу материи и дали ей болезненную речь, бремя человеческого отчаяния и красоту любви. Как грозный вулкан, бушует это в камне, и ни один из его кратеров не потух, я чувствую резкий их жар, как только коснусь его холодной поверхности ладонью. И тьма тоже – материя, ее можно моделировать, из тьмы тоже можно создать лицо, одно лицо, выразительное, живое лицо, и оно тоже говорит мне...

Победоносная форма и живой дух составляют правду произведения, Гирландайо и Леонардо все время толкуют о внешнем познании, о внешнем свете, окраске и рисунке, – это никогда не даст ничего хорошего. Я знаю: не даст. Пока не могу еще объяснить. Но знаю. И мне недостаточно ни рисунка, ни краски, ни холста, ни стены, я хочу камень. Я буду ваятелем. Что еще в состоянии дать мне Гирландайо? Мы с ним не можем понять друг друга, мы – в непрерывном разногласии. Он не доверяет мне, – он, когда-то поздравлявший меня от имени Джотто и Мазаччо. Видимо, я сильно его разочаровал...

Это началось уже с копирования Шонгауэрова рисунка «Искушение святого Антония». Неприятная штука. Мерзкие фигуры чертей, кулаки, размахивающие, как в трактирной драке, святой Антоний с завитой бородой, подвешенный где-то в пространстве, чтоб было довольно места для воронкообразных хоботков этих чудовищ, для их куриных крыльев, лицо святого – без всякого выраженья, выписано школярски подробно, удивленье человека, оказавшегося незначай среди чертей из процессии ряженых, среди карнавальных дьяволов, дьяволов на потеху...

– Замечательный рисунок! – с восхищеньем сказал Гирландайо. – Совершенный образец, мастерское произведение, оно много даст тебе, Микеланджело. Копируй только тщательно, это – бессмертные линии!

Да, в этом – весь Гирландайо! Искуснейший ремесленный рисунок, вещь без единой опечатки, безупречная в смысле рисовальном. А где душа? Где величие? Отчего, при всем совершенстве рисунка, всё так плоско, пусто, невыразительно?

И то же самое – в его собственных вещах. Я заходил за ним вчера в Санта-Мария-Новелла, где он пишет фрески. Редко встретишь вещь, столь тщательно сделанную... Взять хоть эти сложные складки одежды, столь несхожие с простыми длинными линиями, которые я вижу у Боттичелли. Гирландайо ждал, что я похвалю. Ученику полагается хвалить. Но я промолчал. Я не мог похвалить. Он принялся опять за работу, словно меня там не было. Только потом я заговорил, но он молчал и не ответил на мое прощальное приветствие. Да, то же самое я вижу во всех его произведениях. Он описывает. У него нет содержания. Искусно рисует и пишет красками. Но не раскрывает.

Столько побоев и унижений, прежде чем я сюда попал! И, оказывается, шел я по ложному пути, мертвому пути, среди кладбищенских крестов и утесов, разрушенных бурями... У меня страшно болела голова, и я не мог дальше, истомленный муками пути, потому что с утра шел по жесточайшей жаре. Язык мой распух от жеучей жажды. Я боялся, что умру. Я упал в дорожную пыль, и прежде чем опомнился, окрестность изменилась, расцвел куст, который был раньше гол. Буря ушла дальше, и я встал, освеженный. Вдруг передо мной поднялась скала, выставилась, словно гигантский кулак, и послышался голос: «Стой! Во мне зверь, пророк и могила». Но я пошел дальше, и всюду опять была пустыня, и по ней шли навстречу мне люди, длинная процессия кающихся с мешковиной на лице и только двумя отверстиями для глаз. И начальник сказал мне: «Здесь когда-то был рай – не забывай об этом никогда, Микеланджело, и напиши все это как следует, здесь когда-то был рай!..» А за ними, один, ехал фра Тимотео на тощем сером осле, он молча указал мне на низкую могилу с крестом, и я прочел надпись: «Франческо Граначчи!» – и проснулся, пробужденный собственным вскриком.

Если б хоть был здесь Граначчи! Но я один, совсем один. Франческо все не возвращается из Нурсии, города в Сполетском герцогстве. Пора б ему быть... Нет, не останусь я во Флоренции. Уеду отсюда! Уеду от Гирландайо, мне здесь душно. Копировать, копировать, копировать... И я нарисовал свой рисунок, и он вышел удачный. Изобразил на нем маэстро Гирландайо в окружении всех его учеников здесь, в Санта-Мария-дель-Кармине, перед его возлюбленными Мазаччевыми фресками, все удивились, и рисунок им понравился, только Гирландайо указал на стенопись и сказал: «Сперва поучись! Тебе нужно учиться!» Как и в отцовском доме, не могу здесь дышать. И страшные сны, мучительные мороки, все полно ночных призраков и лемуров... Когда-нибудь я умру от ужаса.

Страх. Мне кажется, мало кто из людей в самом деле знает, что такое страх. Потому что в большинстве случаев боятся реальных вещей. Но самое страшное – это бояться чего-то, что не имеет формы. Встанет вдруг в углу моей каморки, бесформенное и расплывчатое, растекающееся во все стороны, и медленно ползет ко мне. Вскочи оно вдруг, это не было бы так ужасно, как вот такая ползучая медленность. Ждешь, что сейчас тебя опрокинет и разорвет тяжесть, которая, однако, не тяжесть, – и взлетает. «Я вижу тебя всегда, – слышится голос этого чего-то, – вижу тебя всегда, и не скроешься ты от меня даже в дневном свете, вижу тебя – и когда солнце сияет, в самый полдень. Придет день – ты узнаешь меня, и это будет твой конец». Тут я начинаю сходить с ума на постели, громко призываю святых, мечусь, сжимаюсь в комок, а оно все ближе, все ближе... Иной раз я, кажется, слышу шаги этого страшного призрака в стуке крови в ушах, когда лежу и не могу спать. Или я – одержимый? Уеду прочь из Флоренции, от Гирландайо, куда глаза глядят, – неужели всюду край таких темнот и несчастий?

Бежать! Бежать!

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

«И они в эту истинно невыносимую и из глубин нестерпимого ада исшедшую ночь, располагаясь заснуть обыкновенным сном, то были тревожимы страшными призраками, то расслабляемы душевным унынием, ибо находил на них внезапный и неожиданный страх.

Итак, где кто тогда был застигнут, делался пленником и заключаем был в эту темницу без оков. Был ли то земледелец, или пастух, или занимающийся работами в пустыне, – всякий, быв застигнут, подвергался этой неизбежной судьбе.

Ибо все были связаны одними неразрешимыми узами тьмы. Свищущий ли ветер, или среди густых ветвей сладкозвучный голос птиц, или сила быстро текущей воды, или сильный треск низвергающихся камней, или незримое беганье скачущих животных, или голос ревущих свирепейших зверей, или отдающееся из горных уступлений эхо – все это, ужасая их, повергало в расслабление.

Ибо весь мир был освещаем ясным светом и занимался беспрепятственно делами; а над ними одними была распростерта тяжелая ночь, образ тьмы, имевшей некогда объять их; но сами для себя они были тягостнее тьмы.

А для святых твоих был величайший свет. И те, слыша голос их, а образа не видя, называли их блаженными, потому что они не страдали. А за то, что, быв прежде обижаемы ими, не мстили им, благодарили и просили прощения в том, что заставляли переносить их.

Вместо того ты дал им указателем на незнакомом пути огнесветлый столп, а для благополучного странствования – безвредное солнце. Ибо те достойны были лишения света и заключения во тьме, потому что держали в заключении сынов твоих, чрез которых имел быть дан миру нетленный свет закона.

Когда определили они избить детей святых, хотя одного сына покинутого и спасли, в наказание за то ты отнял множество их детей и самих всех погубил в сильной воде.

Та ночь была предвозвещена отцам нашим, дабы они, твердо зная обетования, каким верили, были благодушны».

Дочитал и устремил взгляд в пространство. На самом деле – «все были связаны одними неразрешимыми узами тьмы».

И еще там сказано: «но сами для себя они были тягостнее тьмы...» Мой сон!

Бежать! Бежать!

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

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

В 1378 году Медичи, хотя и относились к зажиточному правящему классу, поддержали восстание «Чомпи» – бунт рабочих флорентийских мануфактур, добивавшихся повышения заработной платы и расширения их прав. Став фактическими руководителями наиболее влиятельной политической группировки города, Медичи ввели систему прогрессивного налогообложения, легшую ощутимым грузом для богатого сословия – пропорциональный налог, который дал возможность финансировать развитие искусства за счет города.

Наконец, Медичи создали первую известную в истории финансово-промышленную группу. Они были владельцами множества предприятий, а также банков, разбросанных по всей Европе. В то время в Европе существовал торговый и политический союз городов, в основном немецких, под названием Ганза. В этот союз входило около 100 городов – от русского Великого Новгорода до бельгийского порта Брюгге, а финансирование всей торговли шло из итальянских банков, в первую очередь флорентийских. Эта сложная си-

стема позволила Медичи добиться огромного финансового могущества и политического влияния, выходявшего далеко за пределы их города. Вместе со своими союзниками они управляли политикой не только итальянских государств, но и европейских, финансировали французских и английских королей. Вдобавок Медичи впервые в истории попытались объединить православную и католическую церкви – и вполне успешно! Они считали, что христианство не должно быть разделено, поскольку это ослабляет христианские государства перед натиском уже тогда вторгавшихся в Европу мусульманских войск. Козимо Медичи, дед Лоренцо Великолепного, провел во Флоренции в 1439–1441 годах объединительный Собор, на котором было достигнуто соглашение об объединении церквей. Правда, оно так и не было реализовано. (Собор имел и реальный результат: делегация из Москвы, присутствовавшая там, вывезла в Россию рецепт скандинавского напитка, который впоследствии, после нескольких усовершенствований в очистке, стал известен как русская водка).

Медичи играли огромную роль и в развитии культуры Флоренции. Так, например, они спасли рукописи Платона. В то время считалось, что эти старинные рукописи не представляют особой ценности. В монастырях (а библиотеки в Европе были только там) уже никто не читал по-гречески. Козимо Медичи направил своих эмиссаров по всем известным монастырям, чтобы скупить рукописи Платона, а потом обеспечил их перевод – с греческого на латынь, затем на итальянский. Так платоновские труды были сохранены для человечества.

Каббалистические рукописи тоже были спасены благодаря Козимо. (Каббала – очень древнее мистическое учение, связанное с использованием сложных, загадочных символов. Элементы этого учения до сих пор встречаются в различных философских и религиозных течениях, а также в обрядах различных тайных обществ, например масонских). Медичи всегда высоко ценили и привечали лучшие умы своего времени. Но самое главное – Медичи покровительствовали искусствам. Благодаря просвещенным политическим и экономическим лидерам во Флоренции смогли реализовать себя художники, скульпторы, архитекторы, философы. В 1470–1490 годах при дворе Медичи была основана Платоновская академия, членами которой стали лучшие ученые, писатели и поэты не только Флоренции, но и Европы. Мистические загадки и сакральные тайны прошлого и их сочетание с христианством были в центре дискуссий членов Платоновской академии, где по инициативе Лоренцо Медичи бывал юный Микеланджело.

Карел Шульц

Здесь был гонфалоньер республики Кристофоро Ландини. Совет пятисот должен бы трепетать перед его решениями, но не трепещет. Часто во время заседания возникает необходимость что-то ему объяснить три, четыре раза – и еще мало. Потому что нет ничего более ему чуждого, чем дела политические. Редко-редко возьмет он в руки какой-нибудь документ, – ведь для этого есть нотариусы, секретари, группа советников, cancellarium, collegia. Но он, преподаватель поэтики и риторики, написал комментарии к Горацию, комментарии к Вергилию, «Камальдульские диспуты», «Три диалога». Хотя вся его ученость стояла здесь с ним в осанистой, величественной позе, нельзя не упомянуть также о трех книгах элегий под заглавием «Ксандра» – по имени предмета его великой любви монны Александры, ибо и этот платоник испытал свою боль.

Рядом стоит его ученик Анджело Полициано, который читал Лоренцо Платонов диалог «Федр», перед тем как послышался колокольный звон из храма Санта-Мария-дель-Фьоре. Когда Козимо Медичи, pater patriae, вызвал знаменитых ученых Аргиропулоса из Византии и Андроника из Фессалоник, Полициано стал первым их учеником. А вторым – Лоренцо. Так росли они вместе

над текстами философов. Он не только платоник, он – гуманист. Никто не сравнится с ним в критике и толковании античных авторов. Не щадя сил в исследовании всего доступного рукописного материала, он изучает все, и его приговор является всегда окончательным решением самых спорных вопросов. У ног его садятся студенты из Германии, Англии, Фландрии, приезжают из Шотландии и Фламандии, приезжают из Швеции и Польши, приезжают из северных королевств. Португальский король Иоанн хочет послать ему летописи о славных делах мореплавателей и об африканских морских путешествиях в итальянском переводе с латинского оригинала, чтобы эти великие дела, – так пишет он, – не оказались засыпанными на свалке человеческой бренности. Но он также – поэт, и народ распевает его баллады о розах, подобно тому как ученики жадно глотают его экзегезы...

Он дивится вдумчивой мудрости Лоренцо, сам Бог выбрал для Флоренции такого правителя. Когда они вместе заполняли первые тетради чернилами под строгим наблюдением Аргиропулоса из Византии, он не мог еще предполагать, какое дарование таится в таком тогда непоседливом и рассеянном Лоренцо. Он смотрит на него с удивлением, а на Джулиано – с любовью. Ты молод, Джулиано, ты молод и полон юной прелести. Я пишу о тебе поэму, большую поэму, которая явится неожиданностью для всех. Станцы о турнире. Я – философ! Джулиано, ты устроил турнир в честь своей возлюбленной, прекрасной Симонетты, и никто не одержал над тобой победы, кроме Амора, сына Венерина. Эрос – как называет его Платон. Есть четыре вида неистовства, говорит божественный Платон. Это верно, что Эрос – один из них. Ибо он – тайна. А последнее слово тайны, согласно божественному Платону, опять-таки лишь экстаз, *species* неистовства, любовь...

Стоящий позади них Марсилио Фичино улыбается. Наверно, опять сочиняет какую-нибудь острую, насмешливую эпиграмму на поэта Луиджи Пульчи, знаменитого автора эпической поэмы «Морганте», с которым он постоянно в ссоре. Марсилио Фичино, крупнейший из всей медицинской академии, как раз заканчивает труд своей жизни: «Платонова теология о бессмертии человеческой души». Но для философа полезно также изоцрять разум свой остроумиями насчет других, и тут самый подходящий человек этот Луиджи Пульчи, умеющий хорошо ответить. Биться с Луиджи Пульчи – наслаждение, но утомительно перебрасываться шутками с Пико дела Мирандола, который сейчас говорит с Джулиано, а воротник у него, такой высокий, похож на воротник шута. Да разве он не шут? Хочет примирить Аристотеля с Платоном. Какое безумие! Флоренция всегда будет платоновской, предоставим Аристотеля доминиканцам и церкви! Но Пико проводит слишком много времени с священниками, роется в Писании, постится и умерщвляет плоть, хочет реформировать церковь и не верит ни в черную магию, ни в астрономию. Марсилио Фичино потешно сморщил свою узкую лисью физиономию. *Adversus astrologos* – двенадцать книг против астрологов написал этот ханжа, как раз когда я составил для Медици хорошие, правдивые гороскопы. Помирить Платона с Аристотелем! Какая несурразица. С тех пор как старый Козимо Медичи, *pater patriae*, умер с Платоновым диалогом в руке, Флоренция стала и навсегда останется платоновской. Уже в лето господне 1397-е флорентийцы призвали из Византии ученого Хрисолога, столь знаменитого, что сам византийский император горько сожалел о его отъезде и велел ему через три года вернуться. Тогда его лекции привлекали такую тьму народа, что ученики забивались в аудитории с сумерек на всю ночь, чтоб обеспечить себе место; юноши продавали золотые украшения, одежду, даже оружие и коней, чтобы купить себе Ласкарисову греческую грамматику или заплатить за домашние уроки греческого. А после славного флорентийского Собора 1439 года, на котором встретились папа Евгений Четвертый и византийский император Иоанн Палеолог, чтобы торжественно отметить слияние римской и византийской церквей, – окончательно определилось, что нежная и прекрасная Флоренция становится самым мудрым из всех итальянских городов. Козимо Медичи, *pater patriae*, объявил об основании

Платоновой академии. Против Аристотеля, которого церковь считает чуть не своим доктором, против этого великана в шлеме, «Суммы теологии», стоящего на пьедестале доминиканской инквизиции, наша Академия отважилась высоко вознести утонченность платонизма, мудрость Филона, толкователя александрийской школы, который был вторым воплощением Платона, и бесконечное, бессмертное познание божественного Плотина. Альберт Великий и ученик его Фома Аквинский думали, что навсегда изгнали Платона, – нет, мы опять торжественно его приняли, и возвращение его было триумфом. Козимо Медичи был решительно сторонник Платона. Он выписал грека Иоанниса Аргиропулоса из Византии, вверил ему своего внука Лоренцо и тотчас прогнал ученого обратно, когда убедился, что этот магистр – тайный аристотелик и толкует Платона тенденциозно. Я же навсегда останусь верным учению премудрого Гемиста Плетона (где то время, когда он ходил по садам Медицейским со мной и византийским императором Иоанном? Нет уже Византии!) с его толкованием трех переворотов, трех ступеней сущностей, идей, кругов, экстазов, воплощений и перевоплощений... Что рядом с ним противный, вечно хмурый Пико делла Мирандола со своим безнадежным аристотелевским опытом. Правитель Лоренцо высказал мудрую мысль: «Нельзя быть добрым христианином, не зная Платона». Но народ нас не понимает, народ от нас отворачивается, народ считает нас язычниками. Надо им как-нибудь поразумнее растолковать. Я поднялся на кафедру Святого Ангела, и меня, каноника, не хотели слушать. Я сказал им: «Что же вы отворачиваетесь и бушуете? Наш Платон – не кто иной, как Моисей, говорящий по-гречески...»

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

Вот как описал это **Карел Шулц**:

«Они уже простились с Лоренцо, а все идут цветущими садами, сокровищницами искусства. Среди зелени мелькают стройные тела статуй. Солнце движет свой блестящий серп по верхушкам деревьев, срезая с них тени, которые, падая, цепляются за ветви. Цветник роз только что обручился с тишиной, и воздух, кристально чистый, напоен дыханьем бесчисленных трепещущих цветов. Как только смеркнет, сильнее запахнет лаванда, которая пока молчит. Если хочешь прислушаться к ее благоуханию уже сейчас, наклонись к земле, как пылкий влюбленный к кудрям девушки, лежащей в траве. Несколько статуй позади поставила только мечта, они расплывутся, это игра огней и фонтанов, вздымающих к нему белые потоки воды, подобные вздетым ввысь обнаженным рукам, которые танцуют. Всюду жизнь, пылающая огнем тайной любовью. Все жаждет раскрыться, отдаться, наполниться, весь сад – сплошной искрящийся светильник красоты.

Они идут, и старенький маэстро Бертольдо говорит им.

– Божественный Донателло, – говорит он, – когда мы с ним вместе ваяли Авраама и Исаака, научил меня не обращать внимания на мелкие страсти и преходящие настроения. Нужно создавать произведения вечные, ибо этого требует дух. Вечные произведения создаются из крови

и боли, поэтому-то они и вечные, юные. Божественный Донателло был нелюдим, аскет, искусство было для него твердым монастырским уставом, который он всегда строго соблюдал, никогда от него не отклонялся, постоянно носил с собой. Устав этот дан Богом, он – вечный. Все в нем вечно, вечны в нем обеты бедности, чистоты и смирения. Кому эти обеты блюсти не по силам, тот не художник, не знает устава, – он обыденный, создает преходящие произведения, и его ждут кары, ибо дарователь устава, Господь, сурово карает за каждое нарушение его. Самые страшные кары – это ловкость, гордыня и суетность. Если Господь покарал тебя ловкостью, брось кисть и резец и ступай обратно в мир, уйди в него с головой, не оставив по себе памяти. Ловкость... это поверхностность, подражательность. А подражательность – пересмешичанье. А пересмешичанье – от дьявола, не от Бога. Если Господь покарает тебя суетностью, тогда скорей отойди и делай просто вещи, которые нравятся людям, но не оскверняй устава, ты лишен красоты, лишен духа, вкуса и чувства. Ты раб обыденного, ты не вечен, а не вечен, – значит, немолод, отойди. Если он покарает тебя гордыней, вернись в мир, служитель мира, а не устава, мир много даст тебе за твою гордыню, тебе больше нечего ждать от устава искусства, кроме своего собственного падения. Ангелы падали из-за гордыни, а ты не падеешь? Почему ты думаешь, что вырвешь красоту из Божьих рук, что это в конце концов удастся тебе? Трепет листа тебе непонятен, а гордишься? Божественный Донателло годами изучал одни только повороты ноги и движения мышц икры, прежде чем приступить к своему Давиду, да, и только так творил он, победоносный искатель гармонии.

И дальше говорил:

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

И продолжал:

– Не думайте о вещах временных, ибо вы творите для вечности и в вечности стоите. Говорили мне о некоем монахе Савонароле. Мол, бунтует народ и проповедует конец времен. Много раз слышал я в проповедях о конце времен. Божественный Донателло говорил мне: «Как только услышишь проповедь о конце света, пойдя, возьми резец и твори, строй. Если перед тобой рухнула скала, возьми несколько камней и сложи новую скалу, – может, она найдет благоволение в очах Господа. И если б провалился город, из которого ты вышел, возьми дерева и железа и поставь себе новый дом, – может, созданное руками человеческими в час гибели найдет благоволение в очах Господа. И если увидишь, что у всех от ужаса руки отсохли, пойдя и воздвигни свои высоко к небу, может, смилуетя Бог над движеньем смирения твоего и готовности и отвратит гибель ради великой непоколебимости твоей. Я всегда слушался своего учителя и друга, божественного Донателло. Когда я создавал своего «Беллерофонта», в окрестностях Флоренции появились какие-то странные люди в масках и стали учить о конце времен, о приходе антихриста, о спадении звезд с неба и развержении земли. Я продолжал литье в бронзе, и бронза моя осталась. Крылатый конь высоко вздыбился, и молодое тело противоборствует его силе, – таков мой «Беллерофонт». Бронза моя осталась, а они там, учившие о конце света, погибли на костре, как еретики. В ту пору, когда я создавал свою «Битву конницы», развелось великое множество проповедников, возвецавших наступление третьего царства Божьего, ненужность человеческого труда и усилий. Я творил, они

проповедовали. Я довел свое дело до конца, они сгнули. И много таких примеров. Никогда не поддавайтесь подобному обману. Искусство вечно, ибо оно устав Божий, наивысшая форма жизни...»

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

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

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

«А эпоха всех уносит с собой, огромный, стремительный, грязный поток, в котором, беспомощно мечась, напрасно цепляясь за берег, смываемые 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.

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 прогноенная 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 безносый 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 потопом вод. О душа моя, страстная воительница, вечно пожираемая жаждой новых завоеваний, ты и этим, пожалуй, не удовлетворилась бы, и какая пришла бы тогда на смену мечта? Быть поэтом в камне для самой прекрасной, самой благородной и прелестной, самой тихой и печальной. Отдавать ей каждый свой мраморный сонет, отдать ей секстину из гранита, – это для тебя, любовь, это для нее, сказали бы другие; королева, ты царила печалью и великолепием боли, но уже не осмеянная и униженная, а возвысившаяся над всеми. Мир покраснел бы и задрожал. Сила искусства запылала бы пламенем во всех сердцах, и от каждого поцелуя пламя вновь разгоралось бы, и от каждой улыбки разносилось бы, и от каждой ласки возрастало. Я все разжег бы его металлическим блеском – фигуры правителей, пророков, пап, 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, придав ему форму сердца, в последнее жилкование мрамора хотел бы я еще влить свою кровь, и только черный камень держал бы я в руке, как застывшее сновиденье. Где ты, счастье мое? Отчего я тебя не прикликал? Неужели мне придется теперь смотреть на праздничные краски мира сквозь соленую призму слез? Где ты, счастье мое? И тут я упал бы вниз, как отвес.

Потом сказал бы людям, что знаю все, что умею смягчать камни ударами, как умеет это делать сама жизнь, даже большие – могу придавать им форму сновидений и заставляя 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 каморке найду я тебя? Или искать мне встречи с тобой в сплетенье плюща на старом кладбище, среди разрушенных могил с ржавыми и повалившимися крестами, где большие 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 отвечу: 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 Эггимель, – 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».

Во дворце Лоренцо Медичи юный Микеланджело не только сидел за его обеденным столом, но и был допущен на заседания Платоновской академии, где с восторгом внимал речам неоплатоников Академии, пытавшихся объединить идеи античной философии с христианским учением. В этот период Микеланджело создает свои ранние шедевры – мраморные барельефы «Мадонна у лестницы» и «Битва кентавров».

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

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

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

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

В Рим Микеланджело приехал в 1495 году. Ему только исполнилось двадцать лет. В Вечном городе его гений раскрылся во всю мощь – именно здесь была создана первая и самая известная «Пьета», скульптурное изображение Девы Марии, оплакивающей снятого с креста мертвого Иисуса. Сейчас «Пьета», подписанная скульптором своим именем с добавлением «флорентиец», стоит справа от входа в соборе Святого Петра, поражая красотой и совершенством уже почти тридцатое поколение паломников и туристов, приезжающих со всего мира. Тема Мадонны была для него не новой. В 15 лет он сделал прекрасный мраморный барельеф, названный позднее «Мадонной у лестницы». Мария с тоской смотрит на играющих на лестнице детей, пытаясь прикрыть полой своей одежды своего спящего на руках ребенка, как бы пытаясь защитить его от неизбежности его трагической судьбы.

«Флоренция того времени, – пишет в своей книге «Дева Мария в флорентийском искусстве» глава отдела Катехизис через искусство Флорентийского Архиепископата католический священник Тимоти Вердон, – может быть названа «городом Благовещения», поскольку началом года было 25 марта – день прихода к Марии Архангела Гавриила (и самого непорочного зачатия). Флоренция означает «цветущая» или «город цветов» и указана в официальных документах 1412 года как «Fiorenza» – город, посвященный Христу как «первому цветку нашего спасения» (Timothy Verdon, *Mary in Florentine Art*, Mandagora, Firenze, 2003, p. 23). Главный собор города называется «Святая Дева Цветка».

Тема Девы Марии, Мадонны была для Микеланджело особой. Он рано потерял мать, а затем и любимую мачеху и, по всей видимости, остро осознавал это свое сиротство. Может быть, в разговорах в Платоновской академии он услышал, а может, сам почувствовал трагическую тему Девы Марии, зачавшей ребенка от Бога с обещанием Архангела Гавриила, что она будет «благословенная между женами», а ее сын получит царский «престол Давида» (Евангелие от Луки, 1:27). Однако при рождении ребенка она узнала от пророка Симеона о будущей трагической мученической гибели своего сына и своем неизбывном горе. «Тебе самой оружие пройдет душу» (Там же, 1: 35).

Печаль и скорбь Марии пошли через все творчество Микеланджело и особенно остро показаны там, где Христос еще ребенок. Далее предлагаем читателю врезку на эту тему.

Карел Шульц

«Во имя Отца, и Сына, и Духа Святого – аминь. Вчера я окончил рельеф Мадонны. Впервые создавал произведение о Матери Божьей. Этот камень уже не был нечистый. Я работал, не жалея себя, бился и окончил. Боже мой, зачем не остался я в Сан-Марко среди братьев, где нет бури и дел мирских? Отчего не мог ни слова вымолвить, а вот теперь, в одиночестве, – говорю. Боже, услышь молитву мою – Отче наш, иже еси на небесах, да святится имя Твое. Матерь Божья на камне моем глядит не на людей, которые возносят к ней свои молитвы, а куда-то в пространство; и все-таки нет, не в пустое пространство, не в никуда, – я сделал так, чтобы знали, чтобы помнили, чтобы каждый невольно задавался вопросом, куда глядит Матерь Божия, да придет царствие Твое, да будет воля Твоя яко на небеси и на земли, чтобы меня спрашивали, почему



она сидит у лестницы, я не знаю, а вы? Куда ведет эта лестница? На лестницах сидят нищенки. Хлеб наш насущный даждь нам днесь. Сидит величая, прямая, – царица, все знают, что царица, царица у лестницы! А младенец уснул. Сын Божий спит, а мать бодрствует, глядя куда-то вдаль, не на людей... И остави нам долги наша, якоже и мы оставляем должникам нашим, куда ведет эта лестница? Сын Божий устал и заснул. Мать глядит серьезным, строгим взглядом, глядит перед собой, Мария охраняет младенца, охраняет Сына Божьего, который устал. Куда ведет эта лестница? И не введи нас во искушение, но избави нас от лукавого, аминь. Торжественно, серьезно глядит Мария, одеянье еще взволновано только что отзвучавшим движеньем, оттого что она приподняла руку, чтоб крепче прижать сына к сердцу. Почему говорят, что она глядит в пустоту? Не понимаю, что же тут страшного... Радуйся, благодатная Мария, Господь с тобою, да, Господь всегда с тобою. Младенец уснул, и ты укрыла его, Господь всегда с тобою; взгляд полон предчувствий, но все же взгляд повелительный, откройся и наполни сердце, благословенна ты в женах и благословен плод чрева твоего, аминь. Маэстро Бертольдо поглядел на работу мою с изумлением, стал изучать наклон головы и мощь фигуры. Подивился тому, что я нашел новое наполнение плоскости, ничего не оставил вокруг, тело примыкает тесно к камню. Младенец не благословляет, он спит, это показалось ему странным, этому он удивился. Все привыкли к тому, что младенец всегда благословляет, – ну да, так привыкли... Он долго всматривался в выражение лица Марии. Перечислял мне образцы, от которых я отклонился. Назвал имена: Бенедетто да Майано, мессер Росселино, Лука делла Роббиа. Называл и другие. Сказал, что самое главное – моей Мадонне не хватает улыбки. Привыкли, чтоб она улыбалась, – ну да, привыкли... Мария снисходит к человеческим скорбям. А моя Божья Матерь не улыбается. Моя Божья Матерь не снисходит. Она повелительница, царица. А все-таки сидит у лестницы. Так сидят одни нищенки. Тоже с ребенком на руках. Моя царица сидит у лестницы и охраняет младенца, – а куда смотрит? Ждет молитв? Но иные молитвы человеческие попадают в ад...

В эти страшные времена неуверенности и смятенья Матерь Божия – у лестницы. Видно, скоро конец света.

Он встал и пошел. Жестокий ливень слепил его, промочив до нитки. Гроза утихла, – верно, нашла добычу, цену которой знала. Ливень стоял стеной, которую надо раздвинуть. Он шел, – даже стражи не было на улицах, – шел один...

Микеланджело, сжав голову руками, стоял перед своей работой и упорно смотрел на камень. Матерь Божья у лестницы. Младенец уснул. Взгляд матери повелительный, а все-таки она сидит у лестницы, как нищенка.

* * *

Микеланджело бродит в садах. Каждое слово причиняет боль. Никогда еще не был он так растревожен, как теперь. Слово вокруг него – одни страшилища, он чувствовал горечь при одной мысли о человеческом лице. Время умерло, не было надобности думать о том, день сейчас или ночь, время возникало ниоткуда и бежало к вратам ада, – там найдут его те, кто не умел правильно пользоваться им здесь, на свете. Садовые аллеи все время извивались, словно выписывая какие-то безысходности и не желая дописывать до конца. За свое короткое пребывание у Медичи он успел создать три произведения: «Фавна», «Мадонну у лестницы», «Битву кентавров и лапифов». «Фавн» – вещь нечистая, насмешка, злая, мстительная материя, ужас крадущихся ночей, дьявол подсунул ему этот камень, и так как у этого дьявола было лицо и обет ангела, – его нельзя было одолеть. Коварство, подобное чуме, притаившейся в корке хлеба, под покровом милостыни, поданной нищему, в оброненной веточке розы. Мадонна у лестницы смотрит в вечность. Люди думают, что в никуда. Когда заходит речь о вечности, они обычно всегда подразумевают взгляд, устремленный в пустоту. Это царица, лицо властительницы, она правит – и сидит, как нищен-

ка, на ступенях. Сын Божий, усталый, заснул. Но над ним бодрствует взгляд, перед которым нет оговорок, ни уверток, ни записательств, ни лукавства, – взгляд, вперенный в вечность. Привыкли к тому, что Сын Божий благословляет. Но здесь он устал, спит, не благословляет. Привыкли, что Мать Божья улыбается. Но здесь она не улыбается. И оттого что привыкли, говорят о взгляде, устремленном в пустоту. Царица у лестницы. Аде, Господь с тобою.

Скоро конец света...»

Ирвинг Стоун

Он не старался создать какой-то портрет, он хотел запечатлеть дух материнства. Он зарисовывал мать и дитя во всех позах, в каких только их заставал, стремясь к тому, чтобы карандаш и бумага верно передавали те чувства, которые он улавливал в модели; затем, предложив несколько скуди, он уговаривал женщину изменить положение, передвинуться, посадить ребенка по-иному: он искал все новый угол зрения, искал что-то такое, что не высказал бы словами и сам. Вместе с Граначчи, Торриджани, Сансовино и Рустичи он ходил по церквям Флоренции и усердно зарисовывал всех мадонн с младенцем, слушал объяснения Бертольдо, часами беседовавшего с ним перед произведениями старых мастеров, вникал в тайны их творчества.

В своей приходской церкви Санта-Кроче Микеланджело видел «Богородица с Младенцем» работы Бернардо Росселлино – эта Богородица казалась ему слишком тучной и невыразительной; в той же церкви была «Святая Дева» Дезидерио да Сеттиньяно, похожая на крестьянку: Младенец ее был изображен завернутым в тосканские пеленки, а сама она выглядела обычной деревенской женщиной, принарядившейся ради праздника. В Орсанмикеле находилась «Богородица Рождества» Орканьи – в ней была и нежность, и сила, но Микеланджело считал ее примитивной и очень скованной. Статуя Нино Пизано в Санта-Мария-Новелла явно выделялась по мастерству, но ей недоставало одухотворенности, пропорции были нарушены: Богородица была похожа на раскормленную супругу какого-нибудь пизанского коммерсанта, а разнаряженный Младенец выглядел чересчур земным. Терракотовая Богородица Верроккио – женщина средних лет – недоуменно смотрела на своего Сына, а тот уже стоял на ногах и благословлял рукою мир. У Богородицы и Младенца работы Агостино ди Дуччио были изысканные одеянья и пустые, растерянные лица.

Однажды утром Микеланджело пошел вдоль Арно по направлению к Понтассиеве. Солнце сильно припекало. Подставляя живительному теплу голую грудь, он скинул рубашку. Голубые тосканские холмы были в дымке, они шли гряда за грядой, сливаясь вдали с небом. Он любил эти горы.

Взбираясь на холм и чувствуя, как круто поднимается под ногами тропа, он понял теперь, что еще не знает, какую именно мысль он выразит в своей Марии с Младенцем. Ему хотелось одного – достигнуть в изваянии свежести и жизненной силы, и дальше этого его стремления не простирались. Он начал размышлять о характере и судьбе Марии. Излюбленной темой флорентийских живописцев было Благовещение: архангел Гавриил спускается с небес и возвещает Марии, что она понесет Сына Божьего. На всех изображениях, какие Микеланджело помнил, весть, полученная Марией, изумляла ее полной своей неожиданностью – Марии оставалось лишь смириться с предназначенным.

Но могло ли это произойти так, как обычно изображают? Можно ли было столь важный урок, самый важный из всех, какие только выпадали на долю человеческого существа со времен Моисея, возложить на Марию, если она ничего не знала заранее и не давала на то согласия? Чтобы избрать ее для столь дивного дела, Господь должен был возлюбить Марию превыше всех женщин на земле. В таком случае разве он не поведал бы ей свой замысел, не известил о каждом будущем ее шаге, начиная с Вифлеема и кончая подножием креста? И, в мудрости и милосердии своем, разве он не дал бы Марии возможность отказаться от тяжелой миссии?

А если у Марии была возможность согласия или отказа, то в какой момент она могла высказать свою волю? В Благовещение? В час, когда она рождала дитя? Или в дни младенчества Иисуса, когда она вскармливала его грудью? А если она согласилась, то разве она не должна была нести свое тяжкое бремя вплоть до того часа, когда ее Сына распяли? Но, зная будущее, как она могла решиться и предать свое дитя на такие муки? Как она не сказала: «Нет, пусть это будет не мой сын. Я не согласна, я не хочу этого»? Но могла ли она пойти против воли Бога? Если он воззвал к ней, прося о помощи? Была ли когда-нибудь смертная женщина поставлена перед столь мучительным выбором?

И он понял теперь, что он изваяет Марию, взяв то мгновение, когда она, держа у своей груди дитя и зная все наперед, должна была предрешишь будущее – будущее для себя, для младенца, для мира.

Ныне, уже твердо зная, каким путем ему идти, он мог рисовать, ставя перед собой определенную цель. Мария будет доминирующей фигурой изваяния, центром композиции. У нее должно быть сильное тело героини – ведь этой женщине дано не только решиться на мучительный подвиг, но и проявить при этом отвагу и глубокий разум. Дитя займет второстепенное место; его надо представить живо, полнокровно, но так, чтобы он не отвлекал внимания от главного, существенного.

Он посадит младенца на колени Марии – лицом дитя прикинется к материнской груди, а спина его будет обращена к зрителю. Для ребенка это самая естественная поза, и дело, каким он занят, для него самое важное; помимо того, младенец, прижавшийся к груди матери, создаст впечатление, что наступила такая минута, когда Мария с особой остротой чувствует: пора сделать выбор, решиться.

Насколько знал Микеланджело, никто из скульпторов или живописцев не изображал Иисуса спиной к зрителю. Но ведь драма Иисуса начнется гораздо позднее, лет через тридцать. А пока речь шла о его матери, о ее страданиях.

Микеланджело просматривал сотни зарисовок матери и ребенка, которые он сделал в течение последних месяцев; ему надо было отобрать и выделить все, что так или иначе соответствовало его новому замыслу. Теперь, склонившись над столом с разложенными рисунками, Микеланджело пытался выработать основу будущей композиции. Где именно должна сидеть Мария?

* * *

Чтобы придать своим движениям нужный ритм, ему пришлось научиться наставлять резец и заносить над ним молоток одновременно, в один и тот же миг; резец при этом надо было держать свободно, без напряжения, так, чтобы он не скрадывал и не уменьшал силу удара молотка; большой палец должен был плотно обхватывать инструмент и помогать остальным четырем пальцам руки, глаза надо было закрывать при каждом ударе, когда от камня отлетают осколки. При работе над низким рельефом камня отсекается не так уж много, и Микеланджело даже умерял свою силу. Он врубался в мрамор, держа резец почти под прямым углом, но когда обтачивал наиболее высокие детали рельефа – голову Богоматери, спину младенца, угол следовало сразу же изменять.

Приходилось думать о множестве вещей в одну и ту же минуту. Надо было направлять силу ударов в главную массу блока, в его сердцевину, с тем чтобы камень выдержал их и не раскололся. И фигуру Богоматери, и лестницу Микеланджело решил высекать по вертикали блока, заботясь о том, чтобы он не треснул, но скоро убедился, что камень не так-то легко поддается напору внешней силы – на то он и камень. Пределы прочности камня Микеланджело так до конца и не выяснил. С каждым новым ударом он проникался все большим уважением к мрамору.

На то, чтобы вызвать к жизни изваяние, Микеланджело должен был затратить долгие часы и дни: камень приходилось обтачивать медленно, снимая слой за слоем. Нельзя было торопиться и рождение замысленных образов: нанеся серию ударов, Микеланджело отступал на несколько шагов от мрамора и смотрел, оценивая достигнутый результат.

Всю левую часть барельефа занимали тяжелые лестничные ступени. Мария сидела в профиль на скамье, направо от лестницы; широкая каменная балюстрада словно бы обрывалась где-то за правым бедром Марии, у ног ее ребенка. Оглядывая свою работу, Микеланджело почувствовал, что если левую руку Марии, крепко прижимающую ноги младенца Иисуса, чуть подвинуть вперед и повернуть ладонью кверху, Мария будет держать на руке не только своего сына, но и боковую доску балюстрады, которая превратилась бы в вертикальный брус. Тогда Мария держала бы на своих коленях не только Иисуса: решившись послужить Господу, как он о том ее просил, она приняла бы на свои колени и тяжесть креста, на котором ее сыну суждено было быть распятым. Микеланджело не хотел навязывать зрителю этой мысли, но при известном чутье ее мог уловить каждый.

Вертикальные линии были определены, теперь, в противовес им, надо было найти горизонтальные. Микеланджело еще раз просмотрел свои рисунки – чем бы дополнить композицию? Он взгляделся в мальчика Иоанна, играющего на верхних ступенях лестницы. А что, если положить его пухлую руку на балюстраду?

Он зафиксировал свою мысль, набросав узем рисунок, и начал глубже врезаться в плоть камня. Медленно, по мере того как Микеланджело отсекал глубинные слои, фигура мальчика с его правой рукой, обхватившей балюстраду, все явственнее напоминала собой как бы живую крестовину. Собственно, так оно и должно быть: ведь Иоанну предстояло крестить Иисуса и занять свое бесспорное место в страстях Господних.

Когда Микеланджело высек силуэты двух мальчиков, играющих наверху лестницы, изваяние было закончено. Под придирчивым взглядом Бертольдо он приступил к следующему делу, в котором у него не было никакого опыта: полировке. Бертольдо заклинал его не усердствовать и не «зализывать» мрамор – это придавало бы всей работе сентиментальную сладость. Поскольку Микеланджело трудился над рельефом у южной стены навеса, он попросил теперь Буджардини помочь перенести изваяние и установить его у западной стены: полировать надо было при свете, падавшем с севера.

Прежде всего Микеланджело срезал рашипелем все лишние шероховатости, затем промыл изваяние, очистив его даже от самой мелкой мраморной пыли. При этом он обнаружил на рельефе неожиданные углубления, которые, как объяснил ему Бертольдо, образовались на первой стадии работы, когда резец проникал в камень слишком глубоко, сминая лежавшие ниже слои кристаллов.

– Протри свой рельеф мелкозернистым наждаком с водою, но только легонько, – велел ему Бертольдо.

Микеланджело исполнил наказ учителя и потом снова промыл изваяние. Теперь поверхность мрамора напоминала на ощупь матовую неотделанную бумагу. Кристаллы засветились и засверкали лишь после того, как Микеланджело протер весь рельеф кусочком пемзы, – мрамор стал наконец совсем гладким и лоснился под пальцами словно шелк. Микеланджело захотелось рассмотреть свою работу во всех подробностях, и он сбил несколько досок навеса с северной и восточной стороны. Теперь, под сильным светом, рельеф выглядел совсем по-иному. Микеланджело понял, что изваяние надо мыть еще и еще, протирать губкой, сушить... а потом снова пускать в ход наждак и пемзу.

Вот постепенно появились уже и блики: солнце заиграло на лице Богородицы, на волосах, левой щеке и плечах младенца. На складках одеянья, облежавших ногу Богоматери, на спине Иоанна, обхватившего рукой брус балюстрады, на самом этом брусике – значение его в композиции рельефа

свет только подчеркивал. Все остальное – фон за плечами Марии, ступени, стены – оставалось в спокойной тени. Теперь, думал Микеланджело, зритель, взглянув на задумчивое и напряженное лицо Богоматери, не может не почувствовать, какие решающие минуты она переживает, держа у своей груди Иисуса и словно бы взвешивая на ладони всю тяжесть креста.

Карел Шульц

А потом на постоялый двор к нему пришли слуги и увели его во дворец высокородного Жана Вилье де ла Гросле, бывшего посланника Карла Восьмого и аббата церкви св. Дионисия, а теперь – кардинала от Санта-Сабины. Микеланджело пошел к кардиналу, который послал за ним, и увидел старика в пурпуре. Подошел под благословенье, потом сел и взглянул на лицо, обрюзгшее, в морщинах, напоминающих письма смерти. Старик положил усталую руку на Часослов, поглядывал на Микеланджело мягким, ласковым взглядом и промолвил:

– Я вспомнил про тебя, Микеланджело Буонарроти, не потому, что тоже видел твою статую у Якопо Галли, а потому, что ко мне прикоснулась смерть. Я болен и стар, знаю, что уж скоро *non aspiciam homi nel ultra et habitatorem quietis, generatio lea ablata est et convoluta est a le*, – еще немного, и не увижу я человека, ведущего спокойное существование, век мой уже отнимается от меня и свертывается, *quasi tabernaculum pastorum* – подобно стану кочевников. Я умру, довольно пожил на свете, нынче утром у меня опять остыло сердце и ожило лишь через долгое время, все вокруг уж думали, что я мертв. Опять оно остынет и больше не оживет, позовет меня Бог, в бесконечном милосердии своем предупреждающий меня таким образом о необходимости готовиться в дорогу. – Проведя морщинистой рукой по переплету Часослова, старик снова обратил свое пепельное лицо к Микеланджело. – Я доверяю тебе, юноша, мне понравилась эта статуя и понравилось еще то, что ты не начал сразу извлекать пользу из своего успеха, отказался от него и приготовился к другому труду, потому что по этому отказу и молчанию я понял, что ты не из тех, что создают одних только Вакхов... не такой, как другие. Но хоть и не одних Вакхов делаешь, а этого сделал прекрасно, и доверие мое к тебе возросло, когда я теперь гляжу на тебя глазами старого, испытанного жизнью человека, старого, испытанного жизнью священнослужителя и вижу многое. Ты не обманешь мои надежды, Буонарроти, – слушай меня внимательно. Когда мой ангел-хранитель предстанет перед строгим судьей и душа моя, совсем одинокая и обнаженная, будет давать отчет, то в числе немногих добрых дел, совершенных мной, некоторое значение будет иметь то, что я всегда усердно украшал храмы Божьи, согласно Писанию: «*Domine, dilexi decorem domus tuae et locum habitationis gloriae tuae...*» – «Господи, возлюбил я украшение дома твоего и местопребывание славы твоей». И теперь, прежде чем умру, хотелось бы мне украсить... Нынче утром у меня надолго остыло сердце, но потом ожило, я все обдумал, рассчитал и вспомнил о тебе, Микеланджело Буонарроти.

Старик умолк, глядя на Микеланджело мягким, умиротворенным взглядом. И юноше перед пепельным лицом этого старика было хорошо. Цвет лица его говорил о смерти. Старик шевелил только руками, казалось, тело его от пояса вниз так распухло, что неспособно к движению. Ноги покоились на подушке, безвольные, мертвые. Весть о конце читалась по морщинам его особенно ясно, как только лицо стягивала тихая, ласковая улыбка, – потому что старику казалось, что молчание Микеланджело уже долго длится, и ему хотелось рассеять его сомненья.

– Понимаешь, Буонарроти, – продолжал старик. – Мне не нужно статуи святого. Это должна быть «Матерь Божья» для часовни святой Петронилы в храме святого Петра.

Микеланджело вытаращил глаза от изумленья, для часовни французских королей, для бывшего мавзолея цезаря Гонория – в соборе святого Петра? Он знал, что кардинал Вилье де ла Гросле все время украшал эту часовню новыми и новыми произведениями, не щадя расходов и тщательно

выбирая среди крупнейших мастеров. Но ему в голову не приходило, что кардинал может привлечь к этому делу и его.

«*Et locutum est os meum in tribulatione tua*», – слышится тихий голос старика. – Обращаюсь к тебе, чтоб исполнить свои обещания, которые произнесли в испытании уста мои. Не буду тебе рассказывать, какое обещание и в каком испытании я его дал, ни почему хочу я, чтоб это была именно статуя Матери Божьей, – при этом имей в виду: скорбящей Матери Божьей. Сделай это, Микеланджело. Выбери себе мрамор, какой хочешь, и начинай, потому что я не знаю, дождусь ли конца твоей работы.

Старик хотел встать, но не мог. Он слегка улыбнулся над своей беспомощностью, но отклонил помощь Микеланджело.

– Стань на колени, – сказал он. – Я хочу тебя благословить. Мне хотелось благословить тебя стоя, выпрямившись.

И Микеланджело опустился на колени, вспомнив Савонаролу.

– «*Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei Genetrix...*» – прошептал старик и долго молился.

Может быть, молился он не только о благословении, но о чем-то большем, и отдельные слова выражали не только хвалу Богу, но касались тайных человеческих испытаний и судеб, в шепоте молитвы, шепоте бледных губ звучали воспоминания старика – глубокий и тяжкий повод, заставивший прежнего посланника Карла Восьмого в Риме молиться так, а Микеланджело стояла на коленях до тех пор, пока над ним не прозвучало ясно:

– «*Benedictio Dei Omnipotentis, Patris et Filii et Spiritus Sancti descendat super te et maneat semper*».

И он сотворил крестное знамение на лбу, плечах и груди, как оно было сотворено и над его головою.

На другой день был подписан договор, по которому Микеланджело получал за статую четыреста пятьдесят золотых дукатов. Свидетелем Микеланджело попросил быть Якопо Галли, который охотно, с величайшей радостью поставил свою подпись, а потом, немножко подумав, опять обмакнул перо и сделал приписку, что эта статуя будет самым прекрасным мраморным произведением из всех, имеющихся в Риме, изваянным так, как никто больше в мире не сумел бы. Сделав такую приписку, он в тот же вечер устроил пир для своих друзей, молодых патрициев и их подруг, на котором рассказал о Микеланджело и его новой работе, все слушали, кивали в знак согласия и много смеялись над кардиналом Рафаэлем и другими прелатами, ценителями искусства, от которых лучше бежать к Лотофагам.

Микеланджело получил от кардинала рекомендательное письмо в Лукку, съездил в Каррару, закупил мрамор и вернулся в Рим. Без передышки принялся за работу. Божья Матерь с замученным Христом на коленях, уже не «Мадонна у лестницы», как тогда, с взглядом, устремленным в вечность, царица, сидящая на ступенях, словно нищая, с младенцем на руках, нет, теперь – Жена с мертвым телом Сына на коленях. Мать скорбящая.

Предшественников нет. Он снова понял, как он одинок, как бесконечно одинок. Ни одного образца, на который можно опереться, ни одного имени, которое можно вспомнить. Он идет совершенно новым путем, отличным от тех, по которым шли до него. Обычно положение Христа на коленях матери решают в горизонтали, пересекающей под прямым углом. Искажают черты лица у обоих гримасой муки и ужаса. Те, кто молится перед такой статуей, очевидно, должны испытывать страх, видеть боль, которая кричит, боль отчаянья. Но совершенная боль не отчаянная, совершенная боль – бесконечная, бесхолмная равнина. Микеланджело думает именно об этой боли. И снова видит свое одиночество, свою отчужденность, отлученность от всех.

Какое имя назвать? Уже раньше стало известно, что он не воспринял ничего от Донателлово эллинизма, от Луки делла Роббиа, от всех остальных. Да, его бунт против античности неодолим. Ничего античного не должно быть в этой скульптурной группе, воплощающей боль Соискупительницы мира. Что связывает его с эпохой, в которой он живет и творит? Он не принял ни одного ее поучения, ни одного правила, не принял ни ее духа, ни способа мыслить и чувствовать, не принял ее образа жизни, у него собственный образ жизни, свой. Он не подпал влиянию платонизма в Медицейских садах, не подпал ни лихорадочным метаниям Савонароловым, ни сластолюбивому сибаритству Альдовранди, не проникся безразличием ко всему на свете в Риме, он никому не подражает, не живет по чужому образцу; он одинок, всегда одинок, невыразимо одинок. Он не принимает ни одного модного суеверия; внешний мир, как теперь выражаются вслед за Леонардо, – для него не основной, а наоборот, совершенно несущественный, все накоплено и сосредоточено в сердце человека, статуя – это не только овладение материей, но и подобие наивнутреннейшей жизни человека, – это взрыв сильнейшего напряжения, жгучее выявление души, того, что творец не может не выразить, если не хочет погибнуть. Уже ваяя «Пьяного Вакха», он познал тайну сочленений, легчайшего изгиба мышц, смещения членов. Теперь он в этом знании достиг предела человеческих возможностей. В чуть заметном смещении – действие потрясающей мощи. И одинок, совершенно одинок.

Не для него – Лауры и Беатриче. Нет уже той, которая была покорна в улыбке, которая была только сновиденьем, никогда не жила, не имела имени, – это было лишь покорное сновиденье. Ее нет. Теперь только Божья Матерь скорбящая. Единственная. То, о чем он мечтал уже тот раз, когда впервые усомнился в действительности формул Леонардо да Винчи и захотел создать сверхчеловеческий образ, идеальный лик, абсолютный... Он ожесточенно работает. И тут вновь познает, как он одинок и как всё, сделанное им до сих пор, отмечено знаком боли. Ухмыляющийся фавн и вслед за тем – удар кулака Торриджано, отметивший его до самой смерти. Мадонна у лестницы, царица, сидящая подобно гонимой и всеми оставленной нищенке, тревожным движением охраняющая младенца, спящего сына, потом «Битва Кентавров», где нагие тела дерутся на великом кровавом винограднике, колени победителей бьют в грудную клетку поверженных, как в барабаны смерти, потом крест для Сан-Спирито, прошедшее пытки тело Спасителя – куда его в конце концов привел фря Тимотео, Геркулес, вызов на бой с отчаянья, потом «Святой Прокл», «Святой Петроний», «Ангел с подсвечником» в Болонье, когда она приходила к нему, каждый раз вынырнув из темного церковного нефа, словно ожившая золотая фреска, садилась, уронив руки на колени; в тех днях, когда я приходила к тебе, в них твоя жизнь, Микеланджело, потому что не от кинжала и яда должен был согнуть флорентийский соглядатай, первый и последний раз я ваял крылья, теперь она мертва, убита, потом – Сан-Джованнино, антично прекрасный в городе сожженных анафем и сует, покровитель города, на который со всех сторон валились гибель и смерть, мошенничество Пополано со «Спящим купидоном», потом пошатывающийся пьяный Вакх, душа вина, а в это время умерла мама Лукреция и удавили Аминту и остальных, – вокруг него только мертвые...

А скульптурная группа будет венцом среди этих изваяний муки, потому что все это накоплено в сердце, а жизнь – не что иное, как боль и мука. Есть такие, которые верят только в человека и преклоняются перед ним, чтобы потом его убить, и преклоняются перед самими собой и убивают себя. И есть другие, которые верят только в судьбу, погрязая в заблуждении, которому нет равных по тяжести, так как они изображают Бога страшным и неумолимым – и бегут его, признавая нечто гораздо более страшное и неумолимое... И есть такие, которые не верят ни в человека, ни в судьбу, но ими владеют призраки, им являются посланцы ада и наваждения преисподней, и есть такие, которые, чтоб дать отпор посланцам ада и посрамленным наваждениям преисподней, мечтают о городах, где жизнь идет по уставу, и о государствах, превращенных в

большие монастыри, и ради этого Царства Божия на земле принимают муки и смерть, и есть, которые не верят ни в человека, ни в судьбу, ни в ад, ни в рай, а верят в звезды, а есть, которые и в звезды не верят, и вся их вера – один только возглас: ешьте, пейте, любите, завтра умрем, что даст нам церковь? Она сама о себе хлопочет, верь «Архисводне»...

Что у меня со всем этим общего? Я был еще мальчик. В то время как другие читали Вергилия, Тита Ливия и Платона, мне не дано было знание греческого и латыни, я читал Библию. И всегда возвращался к одному месту в ней, так что уж знал его наизусть. Там говорилось: «Ибо все были связаны одними неразрешимыми узами тьмы». И еще: «Что сами для себя они были тягостнее тьмы».

Что у меня со всем этим общего? Зачем родился я именно в эту призрачную, смутную пору? Сколько народу в самые трудные свои минуты восклицали при мне: «В какое странное время мы живем!» Но что делается, чтоб изменить это? О размерах неверия можно судить и по тому, как человек ценит сам себя. А эпоха всех уносит с собой, огромный, стремительный, грязный поток, в котором, беспомощно мечась, напрасно цепляясь за берег, смываемые теченьем, уносимые дальше и дальше, одни верят в человека, другие в судьбу, третьи в адские наваждения, четвертые в звезды... А мне эта эпоха – боль. Только благодаря этому я преодолеваю ее и не буду смыт этим грязным потоком. Да – боль. Я преодолеваю эпоху болью. Болью. Так выразил когда-то старенький маэстро Бертольдо древнее правило ваянья: «*Vulnera dant formam*». Только удары дают форму вещам. И жизни.

Удары обрабатывают и формируют меня, словно камень. Только удары придают форму. Удары и камень, боль и камень, жизнь.

Он работал ожесточенно. Легко положил мертвое тело на колени матери, как бы лишив его тяжести. Нет, нет, никаких горизонталей и прямых углов, оси обоих тел почти вертикальны. Лицо спокойное. Немая боль, безбрежная равнина...

Он работал без отдыха, в то время как из дома непрерывно сыпались все более настойчивые и угрожающие просьбы о деньгах. И он посылал все, что было, а сам жил плохо, мало ел, мучился страшными головными болями. У него была опухоль в боку и непрерывное чувство давящей боли в сердце. Он почти не спал. Работа выросла из боли, а боль из работы.

...Весь Рим был ошеломлен этими событиями. Но Микеланджело – не любитель таких новостей, Микеланджело здесь живет и работает. У Пресвятой Девы на коленях лежит Сын – и всё тихо. Склоненная голова ее излучает такую скорбь, какой не выразил бы самый отчаянный вопль. А измученное тело не охвачено смертной судорогой, только руки, ноги и бок пронзены – никаких других следов страстей Голгофы. Но голова наклонена к плечу – вот. Безбрежное море мук. Окончен крестный путь, но не кончен путь поруганья, обид, заушений. Ни следа бичеванья, а все-таки тело непрерывно бичуется, море мук пробегает по этому недвижно и как бы невесомо лежащему на материнских коленях телу. И оно целомудренно нагое, нагое, как боль. У матери, приведшей сына сюда – с того места, где она, сидя на лестнице, как всеми прогоняемая нищенка, судорожно прижимала его, еще младенца, к груди, – на склоненной голове платок, а платье ниспадает такими богатыми складками, что в их изгибах мог бы укрыться весь мир. Это волны, волны боли, волны тишины, волны одежды Марииной. Боль ее бесконечна, невыразима и недоступна утешению, для нее нет утехи, она должна изжить всю безмерную боль сама, до самой глубины, одна, принесена в жертву, как сын, пригвождена, пронзена болью, болью в унижение и болью в славе, болью, разливающейся длинными волнами широко вокруг, весь мир можно укрыть в этой боли, в складках Марииной одежды. Ибо она одета в боль, пронизана болью, эта боль безутешна, не страх, ужас, отчаяние, мука, а боль в ее абсолютном значении, безусловная и совершенная, боль той, у которой сердце прошли семь невидимых мечей, той, которая спустилась с горы поруганий и позора сюда, в собор св. Петра, с телом осужденного на руках...

...Микеланджело ваял группу скорбящей матери с сыном. Тогда еще, сидя на лестнице, она смотрела в даль, в вечность, к Богу Отцу, чьей была отрадой. Но теперь глаза ее прикрыты. Потуплены. Только в узкую щель их смотрит она на замученного сына. Страшно, когда Мария, отрада Отца, радость Сына и любовь Духа Святого, больше не смотрит, закрыла глаза. Так изобразил ее Микеланджело, молясь ударами своего резца. На рассвете он – у ранней мессы в Сан-Козимато, которую служит отец Уго, венецианец, еще более бледный и худой, чем прежде, – видно, наложенная им на себя епитимья ужасна. После мессы – скорей за работу, чтоб предаться ей, часто не вкушая пищи, дотемна. *O, quam tristis et afflicta fuit illa benedicta Mater unigeniti.* И когда Иисус умирал на кресте, увидел он мать и ученика, тут стоящего, которого любил, и сказал матери своей:

«Женищина, вот – сын твой!» Потом сказал ученику: «Вот мать твоя!» И с того времени ученик тот взял ее к себе.

* * *

...А Микеланджело ваяет группу. *Fac le tecum pie flere, crucifixo condolere, donec ego vixero* Замученный Христос-Спаситель – на руках у Матери. Лежит поруганный в объятиях царицы боли, но царицы страшной, царицы ужасной, царицы, которая тиха, глаза закрыты, молчит. Но написано: *«In interitu vestro ridebo et subsannabo»* – «Видя гибель вашу, буду смеяться и хохотать». Царица невыразимой боли склонилась к Сыну, лицо которого искажено муками, так же как во время коленопреклонения в саду скорби смертельной, и когда свистели бичи у столба, и когда ему метали в лицо слюну с мокротой и вложили в руки трость, и когда он тащил бремя креста в зное последнего пути, и когда он три часа страдал в крови и жажде на Голгофе и потом был снят и положен на колени к той, которая шла с ним, страдала с ним, а теперь смежила очи, молчит, молчит. Он совершил свой труд. *Fac, ut anitae donetur Paradisi gloria, amen.*

Но и совершив, не узнал покоя. До смерти измученный и обессиленный, больной, в лихорадке, однажды вечером выбрался из своей нищенской постели и поплелся в собор св. Петра. И, спрятавшись, оставался там, пока храм не заперли. Потом, став на колени перед своей Пьетой, долго молился; кончив молитву, взял инструменты. Да, так надо! Вот мать твоя!

Микеланджело запалил несколько свечей и заботливо их расставил. Потом очень тихо принялся работать резцом по ленте, бегущей вдоль одежды Богоматери. Высек слова: *«Michael Angelus Buonarroto Floren faciebat»*.

В первый и последний раз подписался на своем произведении. Потому что это была не только подпись. Вокруг него – Рим, надо же где-нибудь жить. А имя его теперь навсегда у Матери Божьей записано, имя его – у нее, он отдал его ей, и она узнает его сразу, как только оно будет произнесено, – когда его ангел-хранитель остановится у двери судилища, и душа его, одинокая и обнаженная, появится перед престолом Господним для суда. Имя его – у Матери Божьей. И так твердо, надежно вытесано, что никогда не исчезнет, его нельзя стереть.

Тысячи паломников и римских жителей подходили к статуе. Целый день народ так толпился, что боялись, как бы опять неосторожные паломники не оказались раздавленными. Во всем Риме только и было разговоров что об этом произведении. Кардинала Жана Вилье де ла Гросле принесли на носилках, и он благословил изваянье, пепельно-седой, слезы на глазах, его держали прямо, и он, простерев руки, тяжелым и торжественным литургическим движением благословил статую. Тяжкий обет исполнен. Кардинал может умереть.

Весь Рим твердит имя Микеланджело. Но имя его – и у «Матери Божьей». Весь Рим жаждет больше знать об этом флорентийце, который жил у кардинала в брадобреевой камерке; весь Рим завидует художнику, который вдруг прославился. Но Микеланджело можно найти на постоялом дворе, где камерки мало чем отличаются от светлички брадобрея, и он болен, слаб,

страдает острыми головными болями, и на сердце так сильно давит, что кажется, оно вот-вот лопнет от этой тяжести.

В двухметровом наброске на картоне, находящемся сейчас в Британском музее в Лондоне, уже на склоне лет Микеланджело изобразил бунт Марии против судьбы, предначертанной ее сыну. Она отталкивает пораженного мужчину, которого можно приравнять с учетом уровня всей сцены только к Богу и яростно спорит с другим мужчиной, скорее всего, Архангелом Гавриилом. При этом она зажимает младенца Христа между своими ногами и как бы пытается забрать его назад в свою утробу. Микеланджело как всегда скрыл свой истинный замысел от всех, включая своего ученика Кондиви, которому он подарил набросок для написания фрески, очень посредственно исполненной неодаренным учеником. Общераспространенное название картон «Епифания», хотя он должен быть назван в соответствии с искусствоведческой традицией «Мадонна Британского музея».

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

В каком-то смысле широкое изучение творчества Микеланджело началось в мире только в последние десятилетия, когда качество фотоизображений и полиграфии позволило показать (понятно, с известными ограничениями) его скульптурные образы в объеме, нюансах светотени, отсветах мрамора, приближении незаметных невооруженному глазу деталей. Неотъемлемой частью скульптурных творений Микеланджело является не только само физически осязаемое творение, но и настроение, аура, созданная вокруг него самим скульптором, не только сохранившаяся, но ставшая еще более сильной по прошествии времени. И здесь фотография, как уже правильно было замечено Антонио Паолуччи, становится как бы взглядом в потемневшее от времени зеркало; мы смотрим в глубины, для осознания которых необходимо остановить мгновение, запечатлеть его, чтобы потом, не забывая свои общие впечатления, возвращаться к нему снова и снова. Фотограф словно становится в каком-то смысле учеником, соавтором Микеланджело, распространяя его творчество по миру (ведь, например, скульптуры Капеллы Медичи не отвезешь на выставку), но в то же время помогая ценителю Микелан-



джело «держать» его шедевры у себя на книжной полке, чтобы вновь и вновь осмысливать свои впечатления и чувства.

Возвращаясь во Флоренцию в 1501 году, Микеланджело должен был предъявить требовательным согражданам нечто большее, чем слухи о его римской «Пьете». Между августом 1501-го и мартом 1504-го он высекает статую библейского героя Давида. К этому же периоду относится «Мадонна Брюгге», названная по имени фламандского города, бывшего центром Северного Возрождения, где она до сих пор украшает один из главных соборов.

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

В росписях потолка Сикстинской Капеллы несколько раз впервые появляются изображения самого Бога, на которых однажды даже видны обнаженные участки его тела. При этом фигура Бога не крупнее, а иногда даже меньше некоторых других персонажей фрески. Когда мы пытаемся понять значение образа статуи, условно называемой «День», в Капелле Медичи, невольно вспоминаются образы Бога в росписи Сикстинской Капеллы. Пророк Иеремия сидит, скрестив ноги и опершись головой на кисть руки, а пророк Исаия только что сидел в такой же позе, но уже слегка повернул голову. (Нам могут вспомниться эти образы, когда мы будем размышлять над статуей Лоренцо в Капелле Медичи.) Частичная обнаженность Бога и других библейских и небиблейских героев фресок вызвала острую критику ряда кардиналов во время росписи потолка Сикстинской Капеллы и ворчливое, хотя и не очень настойчивое желание одного из последующих пап вообще замазать великое творение Микеланджело. Особенно многих в Ватикане возмутила фреска на стене Сикстинской Капеллы «Страшный Суд» (ее Микеланджело выполнил спустя тридцать лет), где нет изображения Бога, но все фигуры, начиная с Христа, полностью обнажены и была изображена обнаженной сама Дева Мария! Еще при жизни Микеланджело Марию и многих других на фреске «Страшный Суд» слегка «приодели», накинув легкие покрывала. Известно, что в XVII веке были предложения надеть гипсовые переднички для прикрытия наготы статуй Капеллы Медичи. Может быть, поэтому в свое время Микеланджело был так молчалив в ответ на вопросы о значении образов своих статуй.

В 1517 году Микеланджело снова вернулся во Флоренцию, где по заказу папы Льва Десятого работал над грандиозным проектом фасада собора Сан-Лоренцо, который он хотел сделать «лицом Италии», а когда заказ был отменен, с 1520 года приступил к строительству Новой Сакристии Капеллы Медичи собора Сан-Лоренцо. Начал он эту работу в 45 лет, а в 59 навсегда покинул Флоренцию, отправившись в Рим. В период с 1527 по 1530 год Флоренция вновь вышла из подчинения семье Медичи, и испанско-германские войска по приказу папы Клементя VII (Джулио Медичи) осадили город и восстановили их власть. Микеланджело руководил строительством и укреплением оборонных сооружений, продолжая работать каждую свободную минуту над статуями Капеллы Медичи.

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

Капелла Медичи должна была стать усыпальницей получивших в начале XVI века дворянские титулы членов знаменитого банкирского семейства герцогов Медичи: Джулиано Немурского и Лоренцо Урбинского, и старших – Лоренцо Великолепного, одного из самых значительных покровителей художника, и его брата, Джулиано, того самого, что был зверски убит в 1478 году. Эта история навсегда осталась в летописи великого города. Джулиано зарезали в церкви, во время службы. Папа Римский Сикст IV (тот, кто построил Сикстинскую Капеллу) уже не мог терпеть влияние семьи Медичи и, вступив в сговор с Пацци – второй после Медичи влиятельнейшей и богатейшей семьей Флоренции, подготовил нападение на правителей города – Лоренцо и Джулиано Медичи. Под предлогом охраны племянника Папы, юного кардинала Рафаэло Риарио, прибывшего во Флоренцию с визитом, в город был направлен отряд папских войск. Объединившись с членами семейства Пацци, паписты решили зарезать братьев в церкви. Сделать это в другом месте они не решились, так как опасались народного гнева. А в церкви, когда идет служба, людей очень много и в толпе никто сразу не поймет, что происходит, полагали заговорщики. Сигналом для убийц были слова кардинала о начале чтения Евангелия.

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

Карел Шульц

Портал Санта-Мария-дель-Фьоре забит желающими проникнуть в храм, – однако не всеми руководит благочестие. Но даже те, кто галдит всех сильнее, быстро дают проход. Восторженные голоса, выкрики... Свод храма остался безответным. Он почернел от столетий. Разливаются по нему потоки тонов органа и падают на теснящийся люд, ожидающий разрешения спора и освобождения от человека, лукавого и несправедливого. Утешенье мое, Господи, заслони меня от страшного напора злых сил, – даже если врата адавы разверзнутся, врата храма пребудут крепки... – Уповай на Бога, ибо я буду славить его, – равнодушно шелестит жирный голос каноника Мафффеи, произнося предписанный ответ.

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

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

«И ныне услыши, Боже наш, молитву раба твоего и моление его и воззри светлым твоим оком на опустошенное святилище твое...»

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

– Благослови, владыка...

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

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

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

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

затоптано ногами остальных. Духовенство у алтаря обступило Риарио, бледного – бледного навсегда. Каноник Симон судорожно вцепился в Маффеи.

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

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

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

Священнослужитель из Пизы, подняв руку в перстнях, указывает пальцем вслед убегающему Лоренцо. Желтое, пергаментное лицо его страшно. На нем гибель. На нем смерть. На нем – отчаянье. Злобный взгляд полон ужаса. Он видит головы папских воинов в kloкочущих волнах толпы. Народ душист воинов, рвет их на части, разбивает о камень колонн, о грани дубовых скамей, об углы алтаря. Пущены в ход, как оружие, тяжелые подсвечники, они будто молнии сверкают в разъяренных руках. Франческо Пацци весь измазан кровью, подымается от трупа Джулиано. Но напрасно. С треском захлопывается за Лоренцо тяжелая дверь ризницы. Он скрылся. А Сальвиати и Франческо вырвались из храма и увидели на площади новую картину опустошения. Ибо старик Якопо, вздымаясь высоко в седле, обнажив меч, тщетно побуждает народ к нападению. Видимо, его собственные люди ценят жизнь выше жалованья наемников. Конь обезумел под градом камней и падает. Старик поднялся, но меч его сломан. Он изумленно оглядывается, словно не понимая. У Санта-Кроче бьются исступленно, свирепо. Папские бойцы пускают в ход все свое военное искусство, но народ ломит и ломит, – и вот уже ему удалось вгрызться в эти ряды и поколебать их. По Понте-Санта-Тринита валит оцетинившаяся оружием толпа флорентийских красильщиков, они орут славу Медичи, сметая заслоны врага, не получающего команды. Со стороны Понте-Веккьо спешит цех сукновалов – тяжкие палицы их гремят, цех мясников, блестя топорами, добивающими раненых, цех суконщиков, золотарные и канатчиковые подмастерья, с ножами и кинжалами наголо. Вся Флоренция поднялась в крови, под звон набата. Оружие – кинжалы, мечи, камни, дреколья. С Олтарно мчатся песковозы, любители самых диких побоищ, и панцири папских воинов трещат под тяжкими ударами молотов и острых заступов. Лучше уж сорвать со своей куртки римский знак да выбрать в сплетенье улиц и улочек, которая потемней, чтоб переждать там бурю и ярость.

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

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

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

Подобно ящерице, оцетинившему свои острые чешуи, ползет поток черных шлемов, боец за бойцом, прижимаясь к перилам, твердо, с упорной яростью. Нога архиепископа скользит в крови, которой изобилует. Руки его тоже окровавлены, и с них уже сорвано несколько перстней. Голос его сух и непреклонен. Он скомандовал, и боец, скорчившись у громады сваленных налоев и скамей, вынул огниво. Потому что из налоев вывалилось множество писарских свечей хорошего воска и с сухими фитилями. Боец, выполняя приказ, зажигает теперь их связки и кладет под высушенные, выпаленные зноем деревянные. Взмахом копья лигуриец перешиб меч, лезвие которого безвредно скользнуло по голове поджигателя. Потом еще один шквал, под которым затрепала и словно оползла лестница. Створы дворцовых ворот, высаженных из дверей, рухнули, дальнейшее сопротивление стало бесполезным. В проеме, с окровавленным мечом, полный беспощадности, встал во весь рост среди своих вооруженных людей Лоренцо Медичи и ринулся на отступающих. Бросая своих, Сальвиати пробился сквозь ряды бойцов, и хотя несколько рук старалось схватить его за горло, он увернулся и был схвачен уже на углу, узанный людьми, как раз волочившими Франческо. И так как палач был в это время занят в тюрьме, где доживал свои последние мгновенья старый Якопо да Пацци, криком решено было воспользоваться в качестве эшафота окнами дворца Синьории. Обоих схваченных привели туда вместе, так же как они приехали ночью из Рима, и рука смерти легла на их лица. Франческо шел с трудом, исколотый своею собственной рукой и почти что голый, так как долго сопротивлялся и локутья одежды остались в руках у тех, кто тащил его по улицам. Он шел, шел, только тихо стонал и поглядывал помутненным взглядом на пизанского священнослужителя, который его поддерживал и желтое пергаментное лицо которого застыло в отчаянье и безнадежности. На лестнице им пришлось много раз перешагивать через мертвые тела, причем убитые лежали в большинстве случаев навзничь. Шедшим на смерть невозможно было не видеть их лиц. Так прошли перед их взором самые разнообразные способы умиранья. Но им был сужден только один. Окна флорентийской Синьории.

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

С того дня веселый характер Лоренцо и открытый демократический стиль флорентийского правления изменились. Лоренцо после этого руководил Флоренцией еще

пятнадцать лет. Эпоха его правления осталась в истории Флоренции как самый романтичный и утопический период: люди могли развивать свои таланты, Медичи не скупались и жертвовали огромные средства из своей казны не только на помощь бедным и больным, но и на карнавалы, городские праздники, на увеселение горожан. Конечно, после смерти Лоренцо Великолепного все это прекратилось, но от тех лет навсегда остались памятники искусства и архитектуры, легенда о «златом веке», позднее вдохновившая Томаса Мора на написание «Утопии».

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

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

В 1492 году Великолепный умер. Его сын, не блиставший никакими талантами, вскоре был изгнан из Флоренции, после чего Медичи несколько раз возвращались к власти, в основном, с помощью иностранных войск.

Лоренцо Великолепный и его брат Джулиано были героями Микеланджело, чего нельзя было сказать о последующих Медичи. «Если Флоренция в течение трех поколений принимала власть Медичи, силой обстоятельств ставшую наследственной, то только потому, что они 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», – пишет Марсель Брион.

В 1520 году по заказу Льва X – выходца из семьи Медичи, и кардинала Джулио Медичи – будущего папы Клементя VII, Микеланджело начинает работу над усыпальницей Медичи в соборе Сан-Лоренцо.

Микеланджело создает лучшие в его творчестве скульптурные надгробия Лоренцо Великолепному и его брату Джулиано (официально – младшим Медичи), Мадонну Медичи, архитектурное решение усыпальницы, где больше нет места для других надгробий, и прекращает работу.

Перед Микеланджело была поставлена задача – создать надгробные памятники великим представителям этого великого семейства – Лоренцо Великолепному и его брату Джулиано. И он эту задачу выполнил, и выполнил блестяще.

В начале XX века замечательно написал о Капелле знаменитый русский историк искусства, знаток флорентийского Ренессанса **Павел Муратов**:

«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 мирозерцание держалось на признании одухотворенности всех вещей. Чувство это воскресло вместе с Возрождением – сперва в эпоху французской готики и проповеди Франциска Ассизского, только как ощущение слабого аромата, легкого дыхания, проходящего сквозь все сотворенное в мире, и позднее это оно открыло художникам кватроченто неисчерпаемые богатства мира и всю глубину доставляемого им душевного опыта. Но родным домом духа, каким он был для греческих ваятелей, 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 сакристию Сан-Лоренцо мы возвращаемся снова, чтобы собрать последние плоды его мудрости и опыта».

Один из любителей Капеллы Медичи лично убедился в правильности слов Муратова, что в Новой сакристии Сан-Лоренцо, перед гробницами, выполненными Микеланджело, можно испытать самое чистое, самое огненное прикосновение к искусству, какое

только дано испытывать человеку, и там же в Капелле записал возникшие чувства и мысли, получившиеся в зарифмованной форме:

Оковы красоты и сходства бремя
Несущие. Уснувшие навек.
Ведь только в вас и воплотилось время –
Предел того, что может человек.
Томленье Утра, чистое желанье.
Проснись и огляди Весну вокруг,
Возьми все то, чем славно мирозданье,
Открой прекрасный дня волшебный круг.
Но пики заострили облик piazza,
И красота гуманность не спасет,
Уже кинжалы заточили Пацци
И колокол к заутрене зовет.
Гудит Дуомо, кардинал бледнеет,
Сигнал к молитве – он к резне сигнал.
Последнее мгновенье цепенеет:
Граница жизни, времени, начал,

Которым никогда не завершиться...
А Утро просыпается почти
В предчувствии и страсти. Ей все снится
И слышится неясное: «прости».
В толпе крадутся папские легаты.
Флоренции последний сладкий миг
За блеск и яркость жесткая расплата.
Удар! И крик! Опять удар и крик.
Удар и крик. Повержен Джулиано.
Кровь в Синьории, кровь на алтаре.
И пробуждаться поздно или рано,
Спи до конца, люби теперь во сне.
Из Утра почти сразу станешь Ночью,
Не просыпайся, ты уже не та.
Убийство в Храме видела воочию.
Лоренцо гнев. Отчаянье Христа.

Студент Архитектурного института в пятидесятых годах прошлого века Андрей Вознесенский вспоминает, что его однокурсница как величайшую ценность подарила ему фоторепродукцию «Ночи».

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

*Ватикана создатель всех лучшие сказал: «Пустяки,
Если жизнь нам так нравится, смерть нам понравится тоже,
Как изделье того же ваятеля»... Ветер с реки
Залетает, и воздух покрылся гусиной кожей.*

*Расстrepались 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 статья, эта мощь, этот низко надвинутый шлем...
Ах, наверное, будет не хуже в конце, чем в начале.*

И трудно написать о Капелле лучше Иосифа Бродского:

«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).

Французский скульптор Огюст Роден был не просто потрясен скульптурами Микеланджело (прежде всего, Капеллы Медичи), но, кажется, поставил перед собой «микеланджеловскую» задачу превзойти великого скульптора. Грандиозность цели позволила Родену достигнуть величайших творческих вершин. Вероятно, он все же сознавал, что не превзошел великого флорентийца, и это составило драму его жизни.

Никто флорентийца в скульптуре не превзошел, и пока это не произойдет (а Пракситель «ждал» Микеланджело почти две тысячи лет), мы живем и будем жить во время Микеланджело Буонарроти, и для нас всегда будут важными нюансы, оттенки его творчества, загадки его замыслов.

Джоджио Вазари

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

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

Среди прочих статуй там и оба пресловутых военачальника в латах: один из них – задумчивый герцог Лоренцо, олицетворяющий собою мудрость, с ногами настолько прекрасными, что лучше не увидишь; другой же – герцог Джулиано, такой гордый, с такими божественными головой и шеей, глазами, очертанием носа, разрезом уст и волосами, а также кистями, руками, коленами и ступнями, – одним словом, все там сделанное им и еще недоделанное таково, что никогда очей не утолит и не насытит. Кто же присмотрится к красоте поножей и лат, поистине сочтет их созданными не на земле, а на небе. Но что же сказать мне об Авроре – нагой жен-

щине, способной изгнать уныние из любой души и выбить резец из рук самой Скульптуры: по ее движениям можно понять, как она, еще сонная, пытается подняться, сбросить с себя перину, ибо кажется, что, пробудившись, она увидела великого герцога уже смежившим свои очи; вот почему она с такой горечью и ворочается, печалась в изначальной красе в знак своей великой печали. А что же смогу я сказать о Ночи, статуе не то что редкостной, но и единственной? Кто и когда, в каком веке видел когда-либо статуи древние или новые, созданные с подобным искусством? Перед нами не только спокойствие спящей, но и печаль и уныние того, кто потерял нечто почитаемое и великое. И веришь, что эта Ночь затмевает всех, когда-либо помышлявших в скульптуре и в рисунке, не говорю уже о том, чтобы его превзойти, но хотя бы с ним сравниться. В ее фигуре ощутимо то оцепенение, какое видишь в спящих. И потому люди учнейшие сложили в ее честь много стихов, латинских и народных, вроде следующих, автор коих мне неизвестен:

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

На них, от имени Ночи, Микеланджело ответил так:

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

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

Ирвинг Стоун

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

Стоило ему отойти на несколько шагов в сторону, и вот он уже работал над мощной и сладострастной фигурой Ночи: еще юная, желанная, полная животворящей силы, исток и колыбель мужчин и женщин; изысканная греческая голова, покоящаяся на грациозно склоненной шее, глаза, закрытые, покорствующие сну и мраку; чуть заметное напряжение, пронизывающее все члены ее длинного тела, острая, захватывающая пластика плоти, несущая ощущение чувственности, которое он потом еще усилит тщательной полировкой. Когда свет будет свободно сколь-

зить по очертаниям молочно-белого мрамора, он еще яснее обрисует женственность форм: твердые, зрелые груди, источник пищи, величественное в своей силе бедро, рука, резко заломленная за спину, чтобы гордо выставить грудь, – прекрасное, изобильно щедрое женское тело, мечта любого мужчины. Ночь, готовая – ко сну? к любви? к зачатию?

Он протер фигуру соломой и серой, раздумывая о том, как его далекие предки этруски высекали свои полулежащие на саркофагах каменные фигуры.

Утро он закончил в июне, Ночь – в августе: два великих мраморных изваяния заняли у него после того, как он покинул свою колокольню, всего девять месяцев, – его огромная внутренняя энергия потоком лилась в это жаркое и сухое лето. ...Но наибольшую радость доставляла ему Богоматерь с Младенцем. Всеми корнями своей души, каждым своим фибром жаждал он наделять ее божественной красотой: лицо ее сияло любовью и состраданием – этим живым родником человеческого бытия и упования на будущее, божественным средством, благодаря которому род людской, грудью встречая напасти и бедствия, продолжит свое существование.

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

...Вернувшись во Флоренцию, он принялся за работу в часовне. Чувствовал он себя освеженным и к весне уже забыл все свои мысли о скорой смерти. Обработывая поверхность двух мужских статуй, он прибегнул к тому способу перекрестной штриховки, которому когда-то учил его в рисунке пером Гирландайо: одна сетка каллиграфических линий, нанесенных двузубым резцом, покрывалась другой, прочерченной закругленной скампелью. Штрихи эти пересекались под прямым углом, так что сравнительно тонкий след двузубого резца не совпадал с более грубыми и выпуклыми рубчиками скампели. Фактура кожи на этих изваяниях Микеланджело обрела ту эластичную напряженность и упругость, какая присуща живой ткани. А на щеках Богородицы он добивался фактуры нежной и гладкой, как речной гальки.

Красота ее лица была чистой и возвышенной.

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

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

Неоплатонизм возник в первые столетия нашей эры. Его возрождение через многие столетия в Италии связано с тем, что к XV веку люди были не удовлетворены состоянием христианского религиозного учения. У неоплатоников, безусловно, было ощущение

ние, что церковь утратила многие духовные ценности раннего христианства и потому следует внести свежую струю, объединив его с новыми знаниями, которые человечество получило за прошедшие века. Эти идеи владели и членами Платоновской академии, существовавшей при дворе Медичи в 1470–1490 годы, были им привержены (не афишируя этого) и оба Римских папы из семейства Медичи.

К этому времени были найдены памятники античной цивилизации – прекрасные древнегреческие статуи, древнеримские фрески, этрусские памятники живописи и скульптуры. И у итальянских неоплатоников появилось стремление соединить Платона и Христа, идеалистическую красоту древнегреческого классического искусства и платоновского учения с христианскими доктринами. Это была попытка неоплатонического прочтения христианства.

Почему важно об этом помнить? Потому что когда мы пытаемся понять смысл, замысел Капеллы Медичи, мы сразу же сталкиваемся с неким противоречием. В часовне этой есть алтарь, место для молитвы и для священника. Но здесь же находятся и две статуи обнаженных женщин – самые прекрасные в мире, превосходящие знаменитых древнегреческих Венер. В Капелле стоит классическое изображение Мадонны – и тут же две статуи мужчин, тоже обнаженных. Все это очень сложно понять, уж слишком разные символы здесь использованы художником, но ничего случайного в Капелле нет. Микеланджело делал ее четырнадцать лет. Это было трудное время для художника – он пребывал порой в состоянии глубочайшего пессимизма, чувствовал себя очень плохо, думал, что смерть его близка. Микеланджело закончил Капеллу пятидесятивосьмилетним – для XVI века возраст более чем преклонный. Великий художник не знал, что проживет еще тридцать лет, почти достроит собор Святого Петра и сделает много других славных дел.

Мыслью и руками великого Микеланджело в скульптурных надгробиях Капеллы увековечена память о великом Лоренцо Медичи Великолепном и его родном брате Джулиано. Микеланджело намеренно отказался от портретного сходства, так как работал над сохранением памяти этих политических гигантов эпохи Возрождения, а не их художественных потомков. Что касается политики, то если она и есть в замысле Капеллы Медичи, это – глубочайшая тоска по неосуществившейся флорентийской Утопии, великой Идее, которую подрезали со смертью Джулиано и окончательно погребли со смертью Лоренцо Великолепного. Утопии, к которой успел в юности прикоснуться Микеланджело.

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

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

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

«Любовь и скорбь, жившие теперь в сердце Микеланджело, толкали его к одному: сказать свое слово о Лоренцо, раскрыть в этой работе всю сущность человеческого таланта и отваги, ревностного стремления к знанию; очертить фигуру мужа, осмелившегося звать мир к духовному и художественному перевороту. Ответ, как всегда, вызревал медленно. Только упорные, постоянные думы о Лоренцо привели Микеланджело к замыслу, который открыл выход его творческим силам.

Не раз вспоминались ему беседы с Лоренцо о Геракле. Великолепный считал, что греческая легенда не дает права понимать подвиги Геракла буквально. Поимка Эриманфского вепря, победа над Немейским львом, чистка Авгиевых конюшен водами повернутой в своем течении реки – все эти деяния, возможно, были лишь символом разнообразных и немыслимых 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 отделял, лишь наметил кое-где завитки и кольца; при этом он действовал своим маленьким трезубым резцом так, чтобы к камню притрагивался и резал его только крайний зуб... Теперь он впервые по-настоящему задумался, как изваять лицо Геракла. Да, это должен быть образ, портрет Великолепного – и не вздернутый нос, нечистая кожа и жидкие волосы Лоренцо де Медичи, а его внутренняя сущность, его дух. В нем должна быть гордость и в то же время смирение...»

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

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

Ирвинг Стоун в своем романе ярко изобразил Микеланджело, когда тот после четырнадцати лет работы перед отъездом в Рим осматривает Капеллу и приходит к выводу, что для него она закончена, он высказал в ней все, что хотел. При этом критерием для скульптора была только одна мысль – Лоренцо Великолепный был бы доволен Капеллой в том виде, как он ее сделал.

Один из знатоков творчества Микеланджело француз Марсель Брион пишет: «Почему Микеланджело начал с надгробных памятников двум герцогам, персонам довольно

незначительным, вместо того, чтобы сразу приняться за Лоренцо Великолепного, который был ему другом, покровителем и всецело заслуживал того, чтобы его прославил гений этого скульптора? Пусть каждый желающий объясняет это по-своему».

Когда, в какой момент Микеланджело выбрал тот проект, которой мы видим сейчас? Как менялся его замысел? Не следует забывать, что Микеланджело был и архитектором Новой сакристии и вряд ли мог ошибиться в своих расчетах. Он ведь сам установил «архитектурную грань» для развертывания скульптурных памятников.

Один из секретов Капеллы – стремление Микеланджело 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».

Великолепие и гениальность скульптуры и архитектуры Капеллы Медичи, посвященной Лоренцо и Джулиано Медичи и завершаемой Микеланджело одновременно с участием в вооруженной борьбе против их отпрысков, отпрысков тех, кого с такой любовью увековечивал, – это противоречие как раз и должно подталкивать к пониманию его замыслов, к одному из секретов Капеллы Медичи.

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

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

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

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

Тем не менее, уже сейчас мы можем, всматриваясь в этот шедевр, пытаться понять его и наслаждаться им. В наши дни, в начале XXI века, у нас есть возможность рассмотреть все детали – с помощью подсветки и оптического приближения, а ведь в XV веке не было



даже подзорных труб, и кроме того, в Капелле почти всегда царил полумрак. И теперь, когда вооруженные достижениями современных технологий, мы видим, как великие мастера и мыслители эпохи Возрождения старались примирить христианство с древнегреческой философией, а христианские символы – с древнегреческими символами красоты, Капелла становится для нас уроком примирения и толерантности.

Личную причастность к своим творениям Микеланджело изображал, вводя автопортрет (иногда гротескный) в композицию произведения. Наиболее знаменитым является автопортрет с содранной кожей во фреске «Страшный Суд» в Сикстинской Капелле в Ватикане. Есть основания предполагать, что он поместил автопортрет и в росписи другой ватиканской капеллы, а также в скульптурной группе флорентийской «Пьеты». Можно предположить, что и в лице «Дня» скульптор мог изобразить свой героический, а в маске у ног «Ночи» – гротескный образ. И. Стоун увидел автопортрет Микеланджело в статуе «Вечер». Если писатель прав, тогда, вероятно оба мужских образа и гротескная маска несут в своем облике черты скульптора. Это еще раз говорит о том, насколько важны были для него эти скульптуры, как много личного, идущего из самой глубины души, он вложил в них.

И тут опять хотелось бы процитировать *Карела Шульца* – вот как чешский писатель рассказывает о том, как Микеланджело готовился к созданию статуи:

«Три точки в пространстве обуславливают четвертую. Микеланджело вымерил циркулем на своей восковой модели нужные точки, перенес на камень, провел прямые. Камень перед ним стоял, как скала. Сердце камня звало. Он отвечал. Жизнь камня рвалась вон, к свету, прожигалась в формах и тонах, тайная, страстная жизнь – и снова каменный сон, из которого можно пробудить великанов, фигуры сверхчеловеческие, сердца страстные, сердца темные, сердца роковые. Нужны удары молотком, чтоб зазвучали эти каменные нервы, нужны удары, которые пробились 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, ощущаемыми 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, вожделяют 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 лягушки, томлящиеся страстным желанием, сжатые, дрожащие, он почувствовал в глубине место, где лежит какая-то затвердевшая гроздь, налитая соком и только ожидающая, чтоб ее выжали».

Магию, волшебство, невероятность впечатлений описать очень трудно. Никакой рассказ, каким бы он ни был ярким, не может заменить посещение Капеллы Медичи. Только войдя в эти стены, можно ощутить ауру этого шедевра Микеланджело, почувствовать взаимозависимости между каждой отдельной скульптурой. При этом очевидно, что все три женские статуи – «Утро», «Ночь» и Мадонна доминируют в Капелле, создают в ней магический треугольник, внутри которого замирает сердце и учащается дыхание любого человека.

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

Мощь обнаженных женских тел «Утра» и «Ночи», напряжение их мускулов как бы для сохранения устойчивости, не дающей соскользнуть с наклонных поверхностей, на которых они лежат, – все это усиливается невероятной женственностью, особенно статуи «Утра», и, в свою очередь, усиливает эту женственность. Для статуй Мадонны и «Утра» Микеланджело позировала, как видно из его рисунков, одна и та же женщина с выразительными глазами, широкими ноздрями, большими чувственными губами, широко расставленной грудью, которая встречается и в ряде других известных его рисунков того периода времени, например «Клеопатра», «Зенона», ряде эскизов. Ее лицо поразительно напоминает лицо Мадонны с картона из Британского музея («Мадонны Британского



музея»), написанного Микеланджело минимум через 20 лет в возрасте примерно 75 лет. Эскизы Микеланджело к женским статуям Капеллы сделаны с женской натуры, притом одной и той же, так хорошо запомнившейся, что через десятилетия он мог воспроизвести это лицо. Конечно, для статуй «Утра» и Мадонны скульптор облагородил лица, приведя их к канонам классической красоты, что не снимает важности оставшейся неизвестной истории женской модели времени создания статуй Капеллы.

Кларк пишет, что Микеланджело создавал композицию Капеллы «по собственной воле». И так оно и было – в обсуждениях проекта с Джулио Медичи – папой Клементом VII, Микеланджело был лидером. Клемент так и не увидел сделанное Микеланджело – он умер, не успев попасть в Капеллу, а правителя Флоренции Алессандро Медичи скульптор во время работ просто не пускал в часовню. Фактически у него была полная свобода действия, и он творил как считал нужным, но свой замысел никому не раскрывал.

Известно, что когда Вазари через десятки лет спросил Микеланджело о замысле, который тот вложил в Капеллу Медичи, пожилой уже скульптор ответил, что не помнит его, однако при этом он тут же начертил эскиз лестницы Библиотеки Лауренциано, которую он создавал одновременно с Капеллой. То есть с памятью у Микеланджело проблем не было. Что же тогда он хотел скрыть?

В замыслах Микеланджело, вероятно, не всегда присутствует только сознательное начало, но, может быть, немалую роль играет и подсознательное. Сознательное, интуитивное и четко продуманное могли в Микеланджело существовать одновременно, как и в каждом даже менее сложном человеке. И разгадка его замыслов может быть одна, а может быть и множество.

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

Сходство образов «Утра» и «Ночи» дополняется сходством их обеих, особенно «Утра», с образом Мадонны. Первой концепцией, возникшей в связи со сходством женских образов, могла бы быть весьма дерзкая мысль, что Микеланджело в статуе «Утра», на которую во время восхода солнца падают прямые солнечные лучи, изобразил непорочное зачатие. Ведь на лице «Утра» совсем не обязательно читается, как принято полагать, тяжелое пробуждение (как при рождении или выходе из ночного сна), наоборот, оно скорее выражает ту плотскую истому удовлетворенного желания, которую ни с чем спутать невозможно. Такое понимание скульптуры имеет определенные 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». Другой английский автор Энтони Хьюз писал, что «Утро» стала эротическим идеалом для последующих поколений итальянских скульпторов и художников.

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

«Концепция об изображении обнаженной Девы Марии в момент непорочного зачатия кажется слишком смелой», – написал в своей книге один из нас пять лет назад и

был в этом немедленно поддержан известным российским искусствоведом (А. В. Карпов. От научного редактора, в книге П. Д. Баренбойма «Тайны Капеллы Медичи». СПб.: Издательство СПбГУП, 2006. С. 4). Однако знакомство с целым рядом научных работ, созданных в рамках деятельности серьезных религиозных центров, заставляет вернуться к этой концепции. Католический священник Тимоти Вердон, возглавляющий отдел пропаганды религии через искусство во Флорентийском Архиепископстве в своей книге «Мария в Флорентийском искусстве» выдвинул концепцию, что Микеланджело изобразил сцену непорочного зачатия в своей живописной работе



1505 года «Тондо Дони». Он же утверждает, что на этой картине изображен не святой Иосиф, а сам Бог, дающий Марии ребенка Христа (Timothy Verdon, *Mary in Florentine Art*, Mandragora, 2003, pp. 91–99). Приветственное предисловие к книге написал архиепископ Пизы Алессандро Плотти. В своем предисловии к книге архиепископ Флоренции Эннио Антонелли отмечает, что «текст Монсиньора Тимоти Вердона помогает читателю заново понять Марию».

В книге профессора Образовательного теологического союза Университета Беркли (США) Маргарет Майлс «Совместимое восхищение: Обожествление груди в 1350–1750 годы» приведена концепция совмещения чувственного и религиозного начала в религиозной скульптуре и живописи Возрождения и последующих эпох стилей барокко и рококо. Особенно она отмечает некоторые скульптуры женских святых работы знаменитого последователя Микеланджело скульптора Бернини. (Margaret R. Miles, *A Complex Delight: the securitization of the breast, 1350–1750*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, 2008, p. 15).

Хотелось бы отметить, что скульптура «Утро» Микеланджело расположена так, что от действующего входа в Новую сакристию Капеллы Медичи зритель видит только ее обнаженное бедро. Так же по отношению к входу расположена сделанная через десятки лет скульптура женской святой, находящаяся в соборе в Сиене.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Три женских образа капеллы можно увидеть сразу, из одного места капеллы. Если встать лицом к Мадонне, то справа окажется статуя «Утра», слева – «Ночи». Трудно сказать, почему они расположены именно в таком порядке, но можно с уверенностью утверждать, что Микеланджело предпринял дерзкую попытку пересмотреть, дабы обновить и освежить, традиционные христианские символы, внося в них то прекрасное, что боготворили флорентийцы в античном наследии.

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

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

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

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

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

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

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

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

«Рождение Венеры», как правило, увязывают с неоплатоническими идеями, зачастую со стихотворением Полициано и идеями Фичино, – известных ученых Платоновской академии. Среди возможных консультантов Микеланджело в период работы над Капеллой называют самого известного ученика Фичино, который мог разъяснять ему идеи, полвека ранее, возможно, обсуждавшиеся Боттичелли с неоплатониками. Очень вероятно, что Микеланджело и Боттичелли, встречаясь в конце XV – начале XVI веков во Флоренции, тоже могли обсуждать эти вопросы.

Кстати, еще Рильке за 100 лет до публикации «Кода да Винчи» писал: «Если б кто-нибудь захотел как-то показать, что наша эпоха несет в себе жар, ему пришлось бы говорить о болезненном блаженстве ее мастеров. А книгу об этом следовало бы назвать «Материнское начало в нашем искусстве» – но она могла бы быть разглашением тайны, эта книга».

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

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

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

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

Как много почувствовал и сказал молодой Рильке:

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

Микеланджело не мог не знать и не видеть триаду Боттичелли. То, что в своих образах женских статуй Капеллы Медичи он вдохновлялся Боттичелли, видно по его рисункам женской натуры, находящимся в Каза Буонарроти – 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 да Винчи. Он изобразил свое «Рождение Венеры», голова которой, в отличие от той, что на картине Боттичелли, укрыта чем-то вроде накидки. Волосы, развевающиеся на ветру, позволяют Боттичелли оставить лицо Венеры отвлеченным и почти равнодушным. А Микеланджело в мраморе сумел выразить у Венеры-«Утра» все мимикой лица. Интересно, что искусствовед Маркус Лодвик второй по известности и значению картины после «Рождения Венеры» Боттичелли называет картину жившего в XIX веке француза Александра Кабанала, из нью-йоркского «Метрополитен», – Кабанал почти повторяет позу «Утра», микеланджеловой Венеры, также лежащей на морской пене.

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

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

Проще вспомнить отрывок из стихотворения самого Микеланджело:

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

Впрочем, это стихотворение стоит привести подробнее:

*Нет радостней веселого занятия:
По злату кос цветам наперебой*

*Соприкасаться с милой головой
И лнуть лобзаньем встуду без изъятья!..
Еще нежней нарядной ленты вязь,
Блестя узорной вышивкой своею,
Смыкается вкруг персей молодых.
А чистый пояс, ласково вяясь,
Как будто шепчет: «Не расстанусь с нею...»
О, сколько дела здесь для рук моих!*

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

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

Диего Веласкес, написавший картину «Туалет Венеры» (1640) в ортодоксально-католической Испании, где следующая обнаженная натура появилась только через полтора столетия на картине Гойя («Обнаженная маха»), поместил свою нагую Венеру спиной к зрителю. В качестве доказательства, что речь идет о Венере, а не просто нагой женщине, Веласкес на своем полотне поместил Амура, показывающего прихорашивающейся Венере пояс-ленту. На картине Симона Вояета «Туалет Венеры» пояс тоже присутствует – в руках дамы, держащей зеркало. На знаменитой картине XVIII века англичанина Рейнолдса в Эрмитаже эти ренессансные сюжеты как бы подытожены в теме и названии картины «Амур, развязывающий пояс Венеры» (кстати, моделью Рейнолдса была знаменитая леди Гамильтон. В России картина оказалась благодаря князю Потемкину, купившему полотно). Пояс или лента является прямым указанием на Венеру и, конечно, не предназначен для того, чтобы просто, как писал И. Стоун, подчеркнуть привлекательность груди «Утра». Практически нигде в живописи того времени, кроме как на изображении у некоторых Венер, мы не находим такой пояс под грудью на обнаженном теле, под платьем. Мы видим их иногда только на античных римских фресках, написанных на полторы тысячи лет ранее.

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

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

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



или «обнаженных фигурах». Главное здесь, что и по сей день никому точно не известно, какой смысл вложил сам Микеланджело в свои создания.

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

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

Триада, которую Боттичелли выстрадал в течение десяти лет своей творческой жизни («Рождение Венеры» было написано в 1484 году, «Мадонна с гранатом» и «Мадонна на троне» – в 1487 году и, наконец, «De Calumny» – в 1495-м), была воссоздана Микеланджело в течение примерно десятилетия работы над статуями Капеллы Медичи.

Борясь против притеснителей свободы в лице представителей одного поколения семьи Медичи, Микеланджело обожествлял (по-другому и не скажешь) и увековечивал в своей Капелле представителей предшествующего поколения республиканских правителей Флорентийского государства.

Другое объяснение найти трудно. Конечно, это один из секретов Капеллы и самого Микеланджело, поскольку он никогда и нигде не мог сказать вслух и написать все, что он думал. Однако известный искусствовед Джеймс Бек предполагает, что сидящие фигуры герцогов, несмотря на отсутствие портретного сходства, прежде всего представляют и двух старших Медичи, а потому 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 может означать? Обь-

яснения, в общем-то, нет. Высказывались мнения, что животное – это летучая мышь, шкатулка предназначена для денег, а головка – 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. Необходимы исследования, чтобы уточнить возможность того, что Микеланджело в начале XVI века мог находиться под влиянием индийско-тибетской культуры, поэтому он и использовал изображение мыши в скульптуре, посвященной столь дорогому ему человеку. И опять здесь нужно вспомнить высказывание Антонио Паолуччи о важности фотографии для восприятия деталей Капеллы Медичи. Мышиная мордочка находится на высоте около трех метров и при невооруженном взгляде вверх с высоты человеческого роста выглядит этаким ушастым Микки Маусом. Таково было восприятие во времена скульптора и до сравнительно недавнего времени, пока возможности современной оптики не позволили приблизить и запечатлеть на снимках вторую зубастую пасть и почти львиный приплюснутый нос головы животного. Ученик скульптора Кондиви вспоминает, что Микеланджело говорил ему, что хотел изобразить в Капелле мышь как символ времени, пожирающего всё.

Лоренцо Медичи изображен в позе, выражающей медитацию, глубокую погруженность в мысли, недаром эту статую называют «статуей мыслителя». Его ноги скрещены в шиколотках. Еще немножко – и одна нога была бы приподнята, и тогда это была бы почти та поза, в которой мы видим многих индуистских и буддийских святых.

Это странно, но только в публикациях нашего Флорентийского общества довольно очевидная тема восточных черт статуи Лоренцо получила впервые некоторое развитие. Вероятно, здесь сказалась узкая специализация искусствоведов, изучающих западное и восточное искусство отдельно друг от друга. Возможно, сохраняет значение своего рода западный «культурный империализм», считающий, что в сфере скульптуры все началось только с античных греков и поэтому не допускающий даже мысли, что гений Микеланджело мог быть подвергнут восточному влиянию.

Рассмотрим здесь только некоторые моменты. Во-первых, философские взгляды Микеланджело формировались под влиянием мыслителей Флорентийской Неоплатоновской Академии, которые продолжали развитие идей первых неоплатоников. Те же жили за полторы тысячи лет до них бок о бок с индуистским и буддистским землячествами города Александрии. Сама Александрия основана сподвижником Александра Македонского знаменитым Птолемеем через несколько лет после возвращения из Индии. Там при активном участии неоплатоников происходила взаимная конвергенция греческой и восточной культур (включая индуистскую и буддистскую) и, конечно, египетской культуры. В каком-то смысле Флоренция была не только Афинами своего времени, как ее часто называли, но и Александрией своего времени. Возможно, здесь и лежит разгадка великолепного флорентийского Возрождения XV века, названного «кватроченто».

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

В-третьих, сам по себе сложный сборный шлем Лоренцо не имеет аналогов среди описанных в литературе и представленных в музеях моделей западных шлемов, но весьма схож с восточными, включая индийские, китайские, японские и тибетские (!). Если большинство статуй Капеллы Микеланджело, покидая Флоренцию в 1534 году, оставил на полу, то статую Лоренцо он сам установил в нише, где она сейчас и стоит. Поэтому только через столетия можно было увидеть при снятии статуи заднюю часть шлема Ло-



ренцо, расположенную на высоте около четырех метров по отношению к зрителю. На гротескном шлеме Лоренцо, передняя часть которого изображает не то львиную, не то еще какую челюсть, за «восточным» гребешковым навесом, на затылке расположен дополнительный шлем, прямо указывающий на свое восточное происхождение, если применяется как часть сборного шлема.

Тот факт, что при изготовлении шлема, возможно, привлекался молодой скульптор монах Джованни Монторсоли, не имеет значения, так как Микеланджело контролировал каждую деталь. Может быть, так Микеланджело направил прямое послание потомкам, давая им подсказку для прочтения смысла статуи.

В-четвертых, передняя часть шлема прямо соотносится с изображением маленькой звериной головы под левой рукой Лоренцо, что особенно видно, если смотреть на статую со стороны алтаря. Здесь тоже нужно искать восточную интерпретацию.

В-пятых, изображение гротескной мордочки животного «на денежном ящике», по распространенному мнению искусствоведов, соответствует летучей мыши. Она является важной деталью на ранее сделанной и известной Микеланджело мистической гравюре Дюрера «Меланхолия».

«Словарь символов» отмечает «монстрообразный» характер этого животного, когда вместо лапок эта мышь использует крылья. Сам Микеланджело в 1538 году, как описывал португальский художник Франциско Холанда, объяснял свою позицию по изображению разных гротескных животных тем, что лучше заменять у них лапы на крылья, чтобы они больше впечатляли и были «монстрообразней». Эрвин Панофский написал в 1964 году статью «Мышь, которую не высек Микеланджело», но при этом утверждал, что голова под рукой Лоренцо принадлежит летучей мыши. Странно, что он не объединил два образа вместе, поскольку исследовал утверждение Антонио Кондиви, что скульптор хотел изобразить в Капелле образ всепожирающего Времени в виде мыши, но не смог это осуществить. При этом Панофский не обратил внимание ни на слова Микеланджело из воспоминаний Холанда, ни на то, что Кондиви сам не видел Капеллы и поэтому со слов Микеланджело писал только о четырех статуях вместо находящихся в Капелле девяти, из которых семь принадлежат резцу самого Мастера. О статуях Лоренцо, «Утра» и «Вечера» якобы Микеланджело «забыл» рассказать Кондиви, так же точно он «забыл» рассказать ему о мыши, которую все-таки высек под левой рукой Лоренцо.

В-шестых, во времена Микеланджело, как показывают фрески на стенах «Лоджии Рафаэля» в Эрмитаже, не различали мышей, крыс, мангустов, белок и похожих на них животных. Мыши и мангусты изображены под руками и на руках целого ряда изображений индуистских богов, особенно в тибетской традиции. Там они являются важными символами, характеризующими божественные признаки. Например, у Ганеши – бога с

головой слона, который является сыном Шивы и изображен у входа храмов всех основных индийских богов, поскольку сначала у него нужно попросить, чтобы молитва была услышана.

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. Хотя Индия находилась от древнегреческих поселений в Малой Азии на расстоянии вдвое меньшем, чем расстояние от этих же древнегреческих поселений до Италии, однако влияние индийской культуры на европейскую в ту пору почему-то кажется многим почти невероятным, и восточный символ в творчестве Микеланджело является тайной, которая ждет своего решения.

Попытки проникнуть в замысел Капеллы Медичи и решить ее загадки могут быть продолжены нашими читателями, на основании дополнительного чтения или, лучше всего, благодаря впечатлениям, полученным от личного посещения гробниц Медичи. Эта страница истории еще не перевернута, и токи творчества великого флорентийца по-прежнему, спустя уже почти пять веков после его смерти, создают в современном мире поля высочайшего интеллектуального напряжения.







LORENZO IL MAGNIFICO - GIULIANO DEI MEDICI





*Стремясь назад, в тот край, откуда он,
Извечный дух, в теснины заточенья
Сошел к тебе, как ангел всепрощенья,
И мир им горд, и ум им просветлен.*

*Вот чем горю и вот чем полонен,
А не челом, не знающим волненья:
Любовь, избыв былые заблужденья,
Верна добру, приятому в закон.
Здесь - путь всему, что высоко и ново,
Чем живо естество: и сам Господь
Вспоможествует этому немало.*

*Здесь предстает величье Всеблагого
Полней, чем там, где лишь красива плоть, -
И любо мне глядеть в его зеркало!*

** * **

*Кто ночью на коне, тот вправе днем
На миг прилечь и подремать немного, -
Вот так-то жду и я, что отдохнем,
О, жизнь моя, мы милостию Бога.*

*Зло скудно там, где скуден мир добром,
И грань меж них проложена нестрога.*























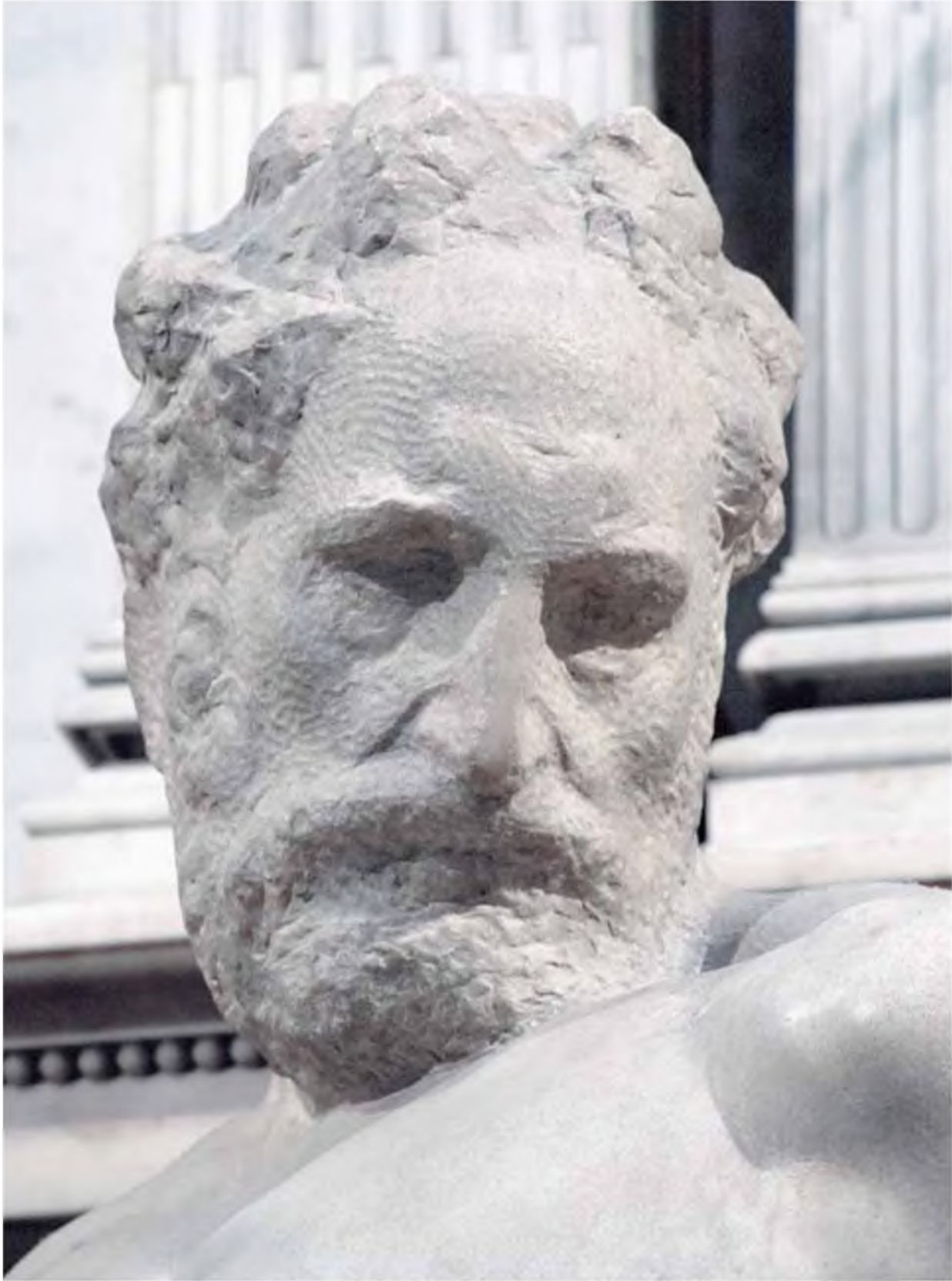
*Когда скалу мой жесткий молоток
В обличия людей преображает, -
Без мастера, который направляет
Его удар, он делу б не помог,*

*Но божий молот из себя извлек
Размах, что миру прелесть сообщает;
Все молоты тот молот предвещает,
И в нем одном - им всем живой урок.*

*Чем выше взмах руки над наковальней,
Тем тяжелей удар: так занесен
И надо мной он к высям поднебесным;*

*Мне глыбою коснет первоначальной,
Пока кузнец господень - только он! -
Не пособит ударом полновесным.*























*Для Красоты, что здесь погребена
Безвременно, одно есть утешенье:
Жизнь принесла ей смертное забвенье,
А Смертью ныне жизнь возвращена.*

** * **

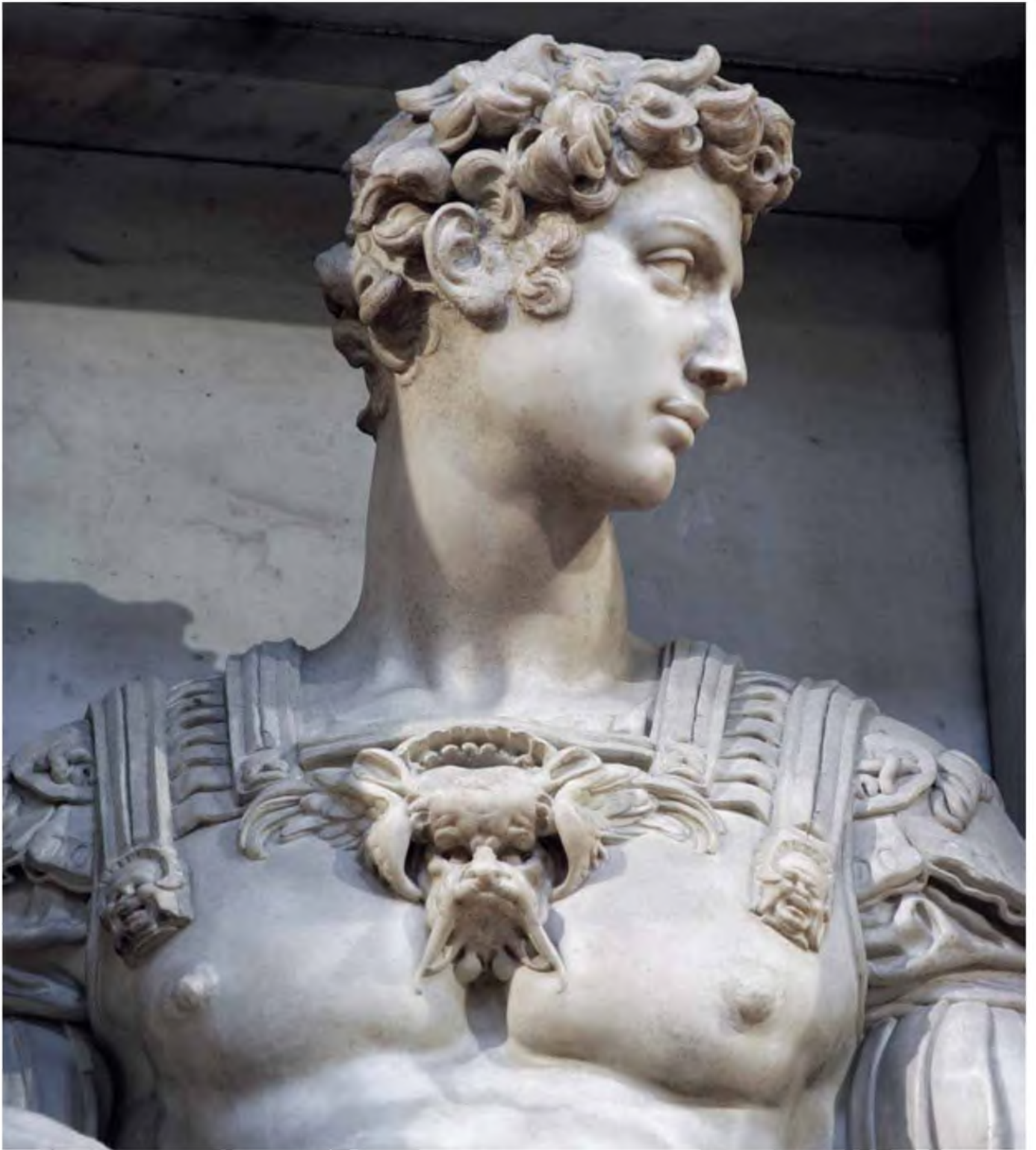
*Смерть нанести не пожелала рану
Оружьем лет и преизбытком дней
Красе, что здесь почила, - дабы ей
Вернуться ввысь, не потерпев изъяну.*

** * **

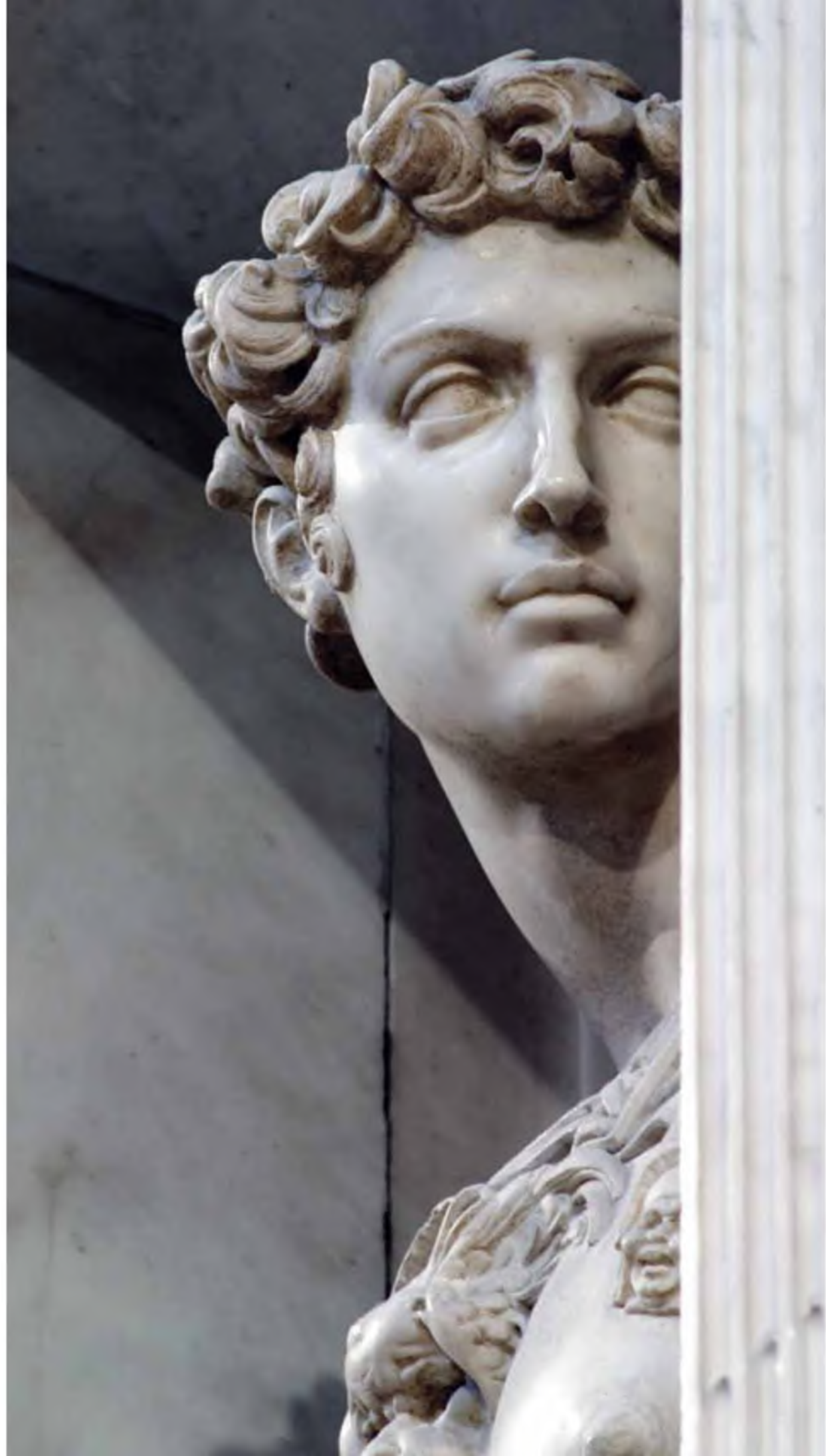
*Я словно б мертв, но миру в утешенье
Я тысячами душ живу в сердцах
Всех любящих, и, значит, я не прах,
И смертное меня не тронет тленье.*



















*Вот так же, как чернила, карандаш
Таят стиль низкий, средний и высокий,
А мрамор - образ мощный иль убогий,
Под стать тому, что может гений наш, -*

*Так, мой Синьор, покров сердечный ваш
Скрывает, рядом с гордостью, истоки
Участливости нежной, хоть дороги
Мне к ней еще не открывает страж.*

*Заклятья, камни, звери и растенья,
Враги недугов, - будь язык у них -
О вас сказали б то же в подтвержденье;*

*И, может быть, я впрямь от бед моих
У вас найду защиту и целенье...*

** * **

*Есть неподвижность в славе эпитафий:
Ей не звучать ни громче, ни слабей,
Затем что те мертвы и труд их - кончен.*





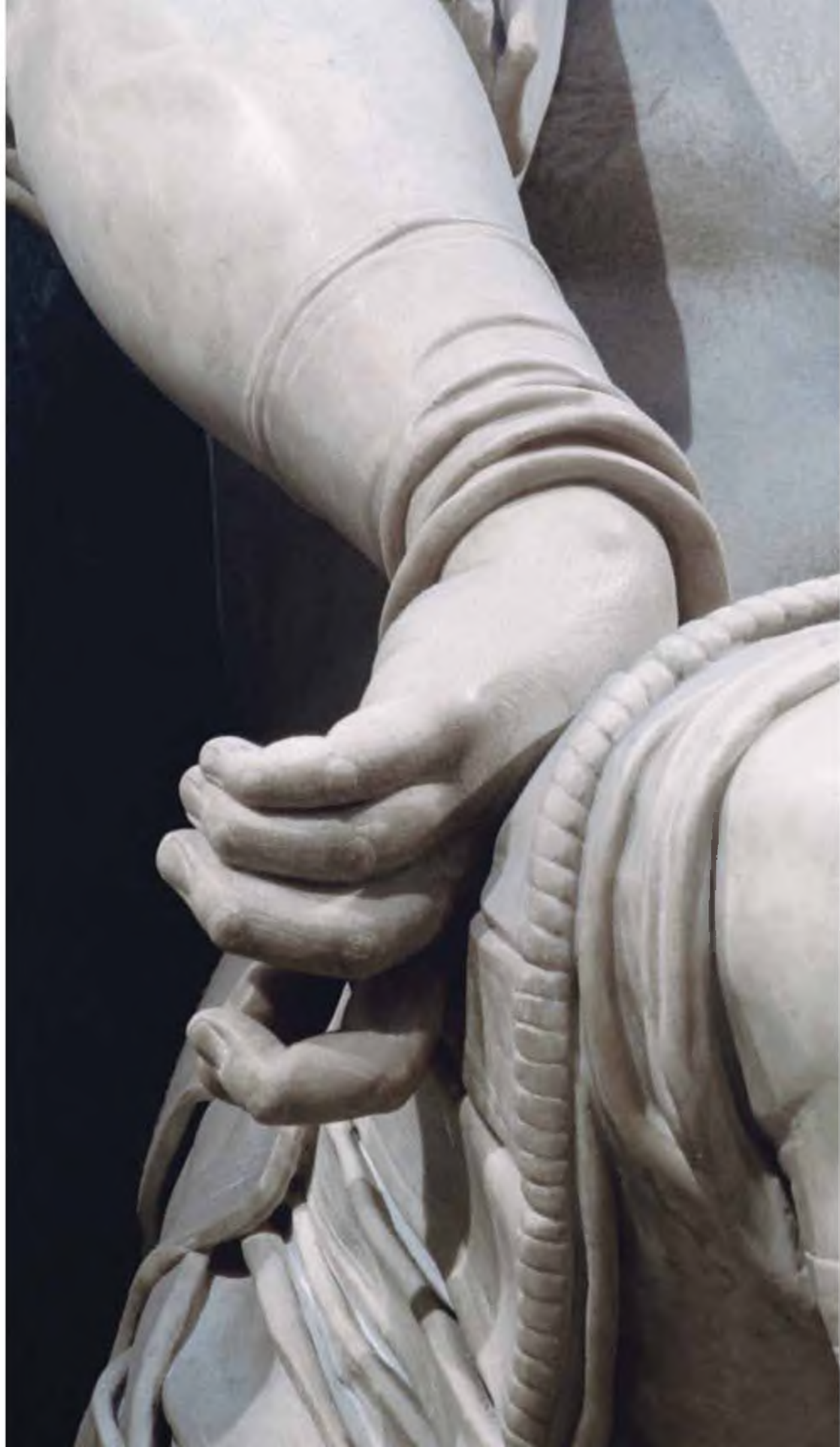






















*Нет радостней веселого занятия:
По злату кос цветам наперебой
Соприкоснуться с милой головой
И лнуть лобзаньем всюду без изъятья!*

*И сколько наслаждения для платья
Сжимать ей стан и ниспадать волной,
И как отрадно сетке золотой
Ее ланиты заключать в объятья!*

*Еще нежней нарядной ленты вязь,
Блестя узорной вышивкой своею,
Смыкается вокруг персей молодых.*

*А чистый пояс, ласково вяясь,
Как будто шепчет: «не расстанусь с нею...»
О, сколько дела здесь для рук моих!*

** * **

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







































*Лишь оживленная скала,
Резцу покорная, могла
Сберечь лик донны вопреки годинам.
Не небеса ль явить должны нам
В Мадонне то, чего достичь я смог?
Она божественно светла
Всем взорам - не моим единым -
И все ж умрет, и краткий дан ей срок.
Ее судьба крива на правый бок,
Раз камню - жизнь, а ей уделом - тленье.
Кому дано восстать на мщенье?
Природы сын, один, векам творит, -
Ее ж созданья время не щадит.*



























*Ночь! сладкая, хоть мрачная пора,
От всех забот ведущая к покою!
Как зорек тот, кто чтит тебя хвалою,
Как та хвала правдива и мудра!*

*Ты тяжесть дум снимаешь до утра,
Целишь их жар прохладю nocturnoю,
И часто я, влеком своей мечтою,
Во сне взлетаю на небо с одра.*

*О сумрак смерти, знаменье предела
Всех вражеских душе и сердцу бед,
Конец печалей, верное лекарство, –*

*Ты можешь врачевать недуги тела,
Унять нам слезы, скинуть бремя лет
И гнать от беззаботности коварство.*

** * **

*Отрадно спать – отрадней камнем быть.
О, в этот век – преступный и постыдный –
Не жить, не чувствовать – удел завидный...
Прошу: молчи – не смей меня будить.*













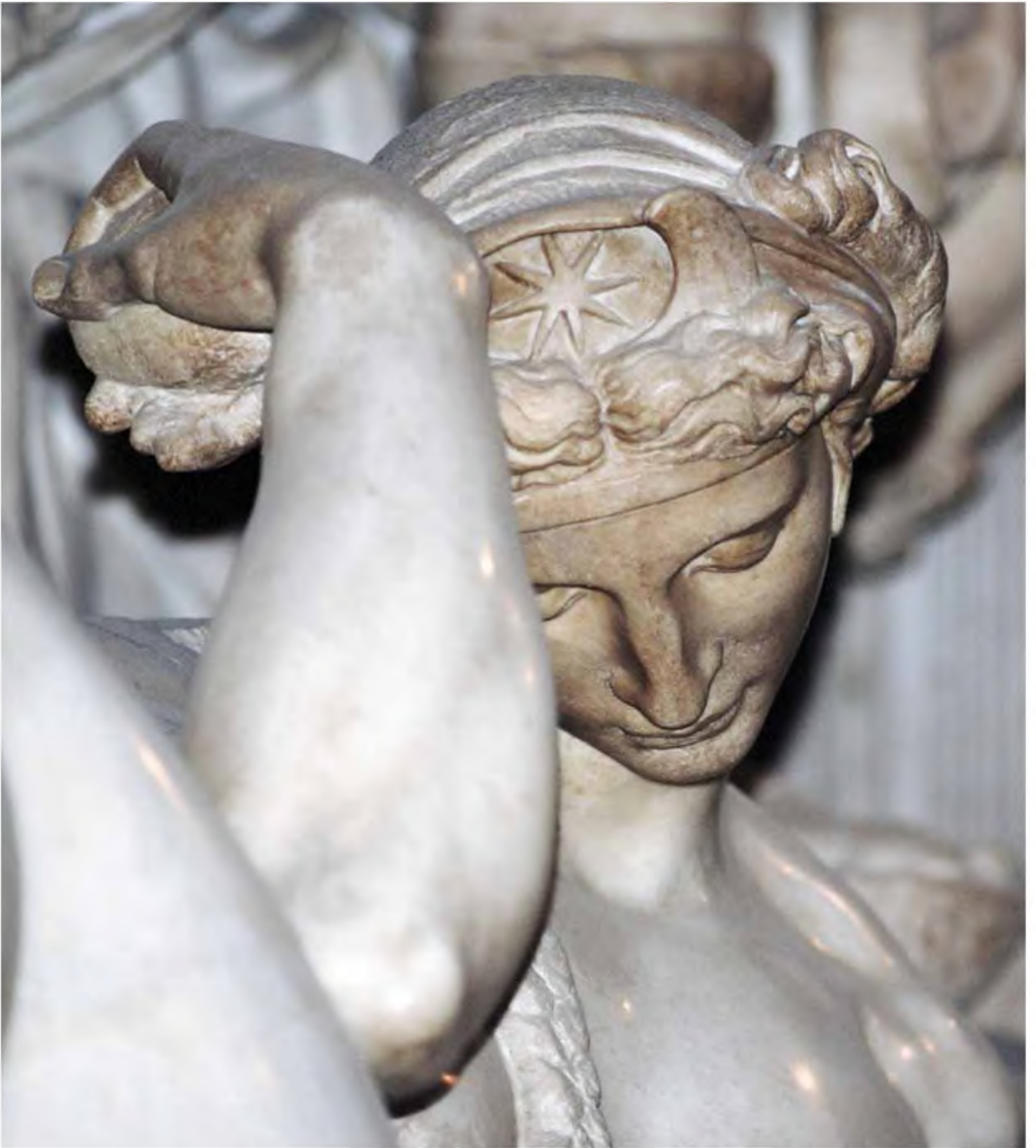








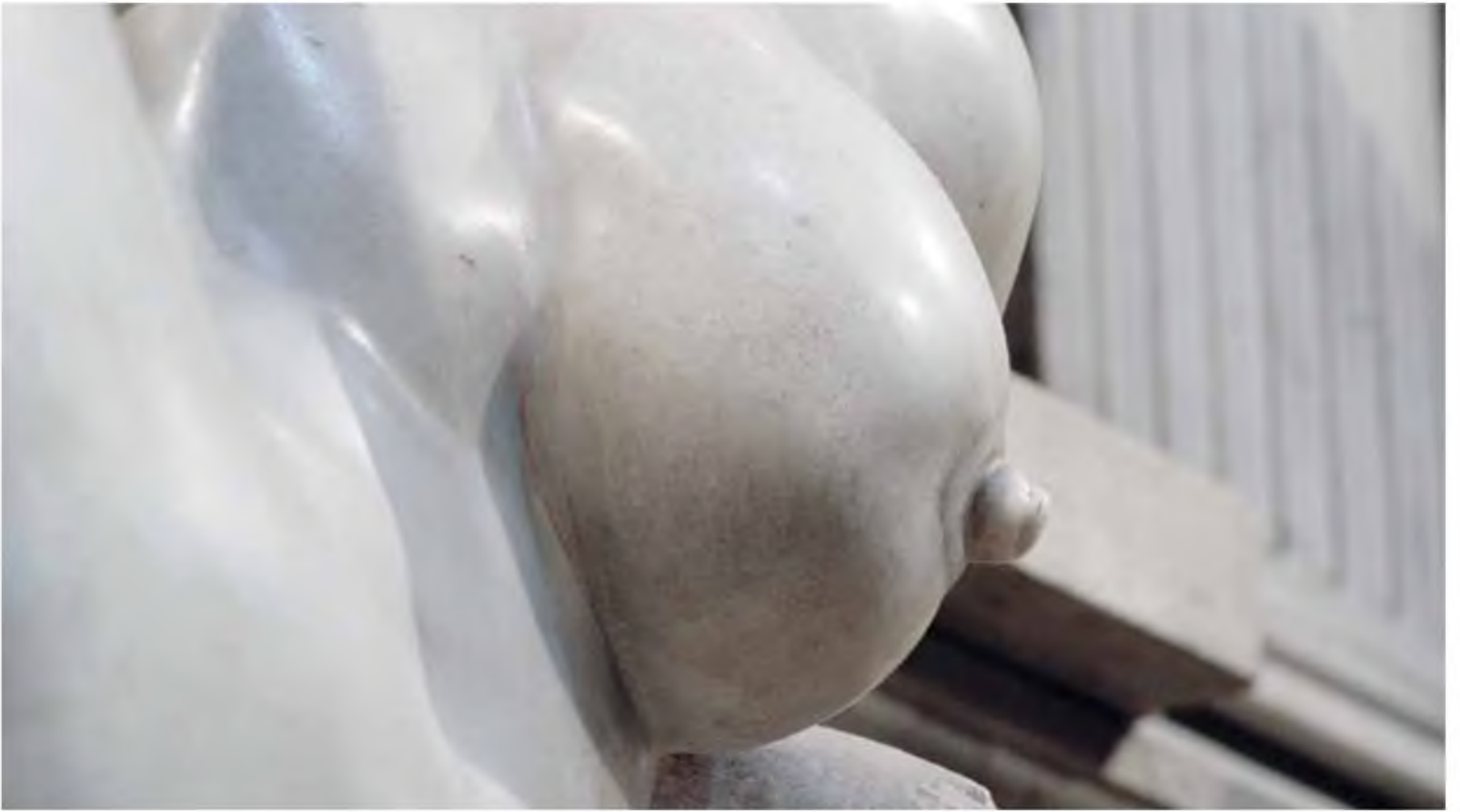


























*Хочу хотеть того, что не хочу,
Но отделен огонь от сердца льдиной;
Он слаб; чертой не сходно ни единой
Перо с писаньем; лгу – но не молчу.*

*Казнюсь, Господь, что словом ввысь лечу,
А сердцем пуст; ищю душой повинной,
Где в сердце вход, куда б влилось стремниной
В него добро, да гордость отмечу.*

*Разбей же, Боже, лед мой! Рушь преграду,
Чтоб косностью своей не отвела
Твоих лучей, столь скудных в сей юдоли.*

*Пошли твой свет, несущий нам отраду,
Жене своей, – да вспряну против зла,
Преодолев сомнения и боли.*







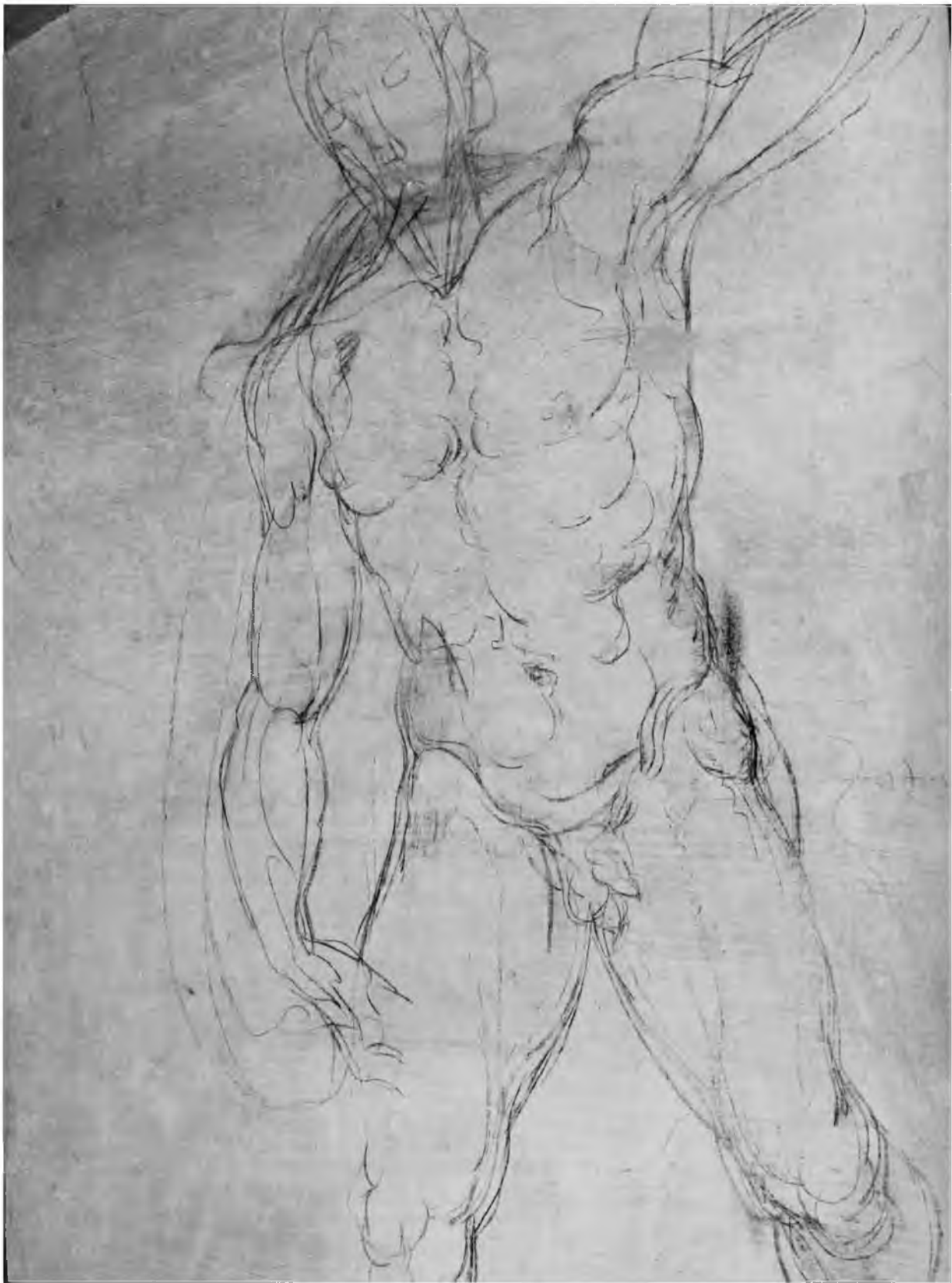


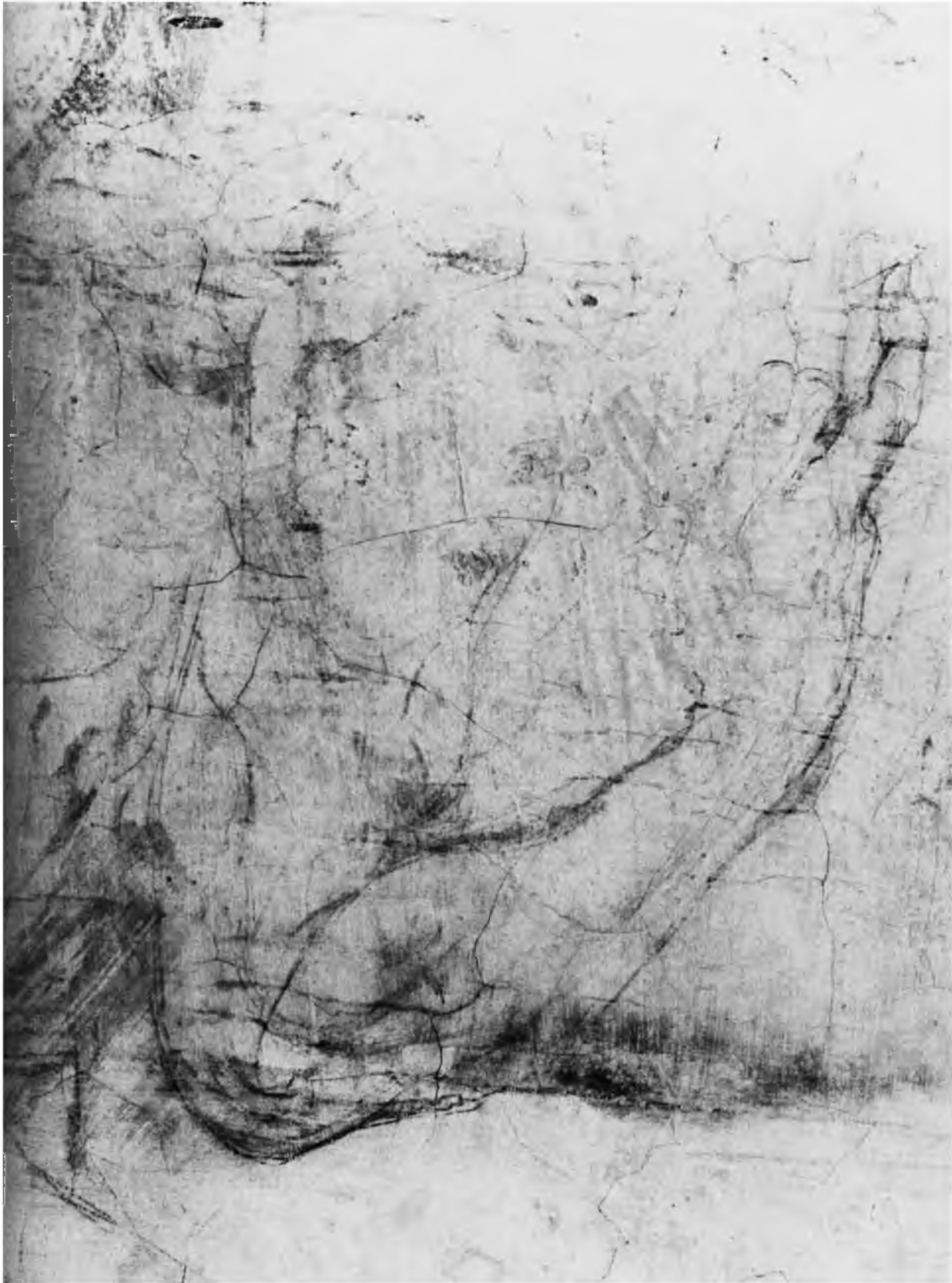


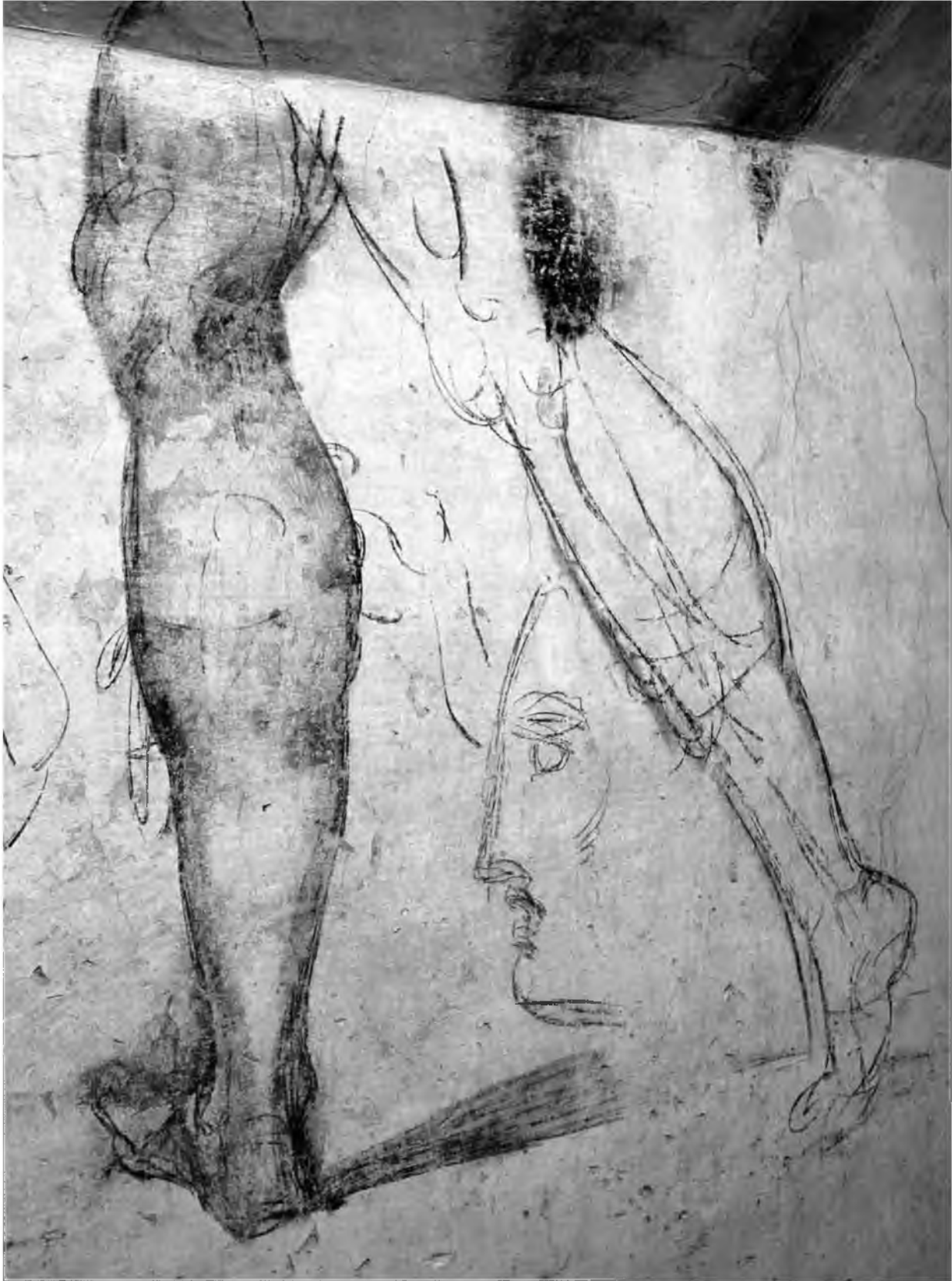










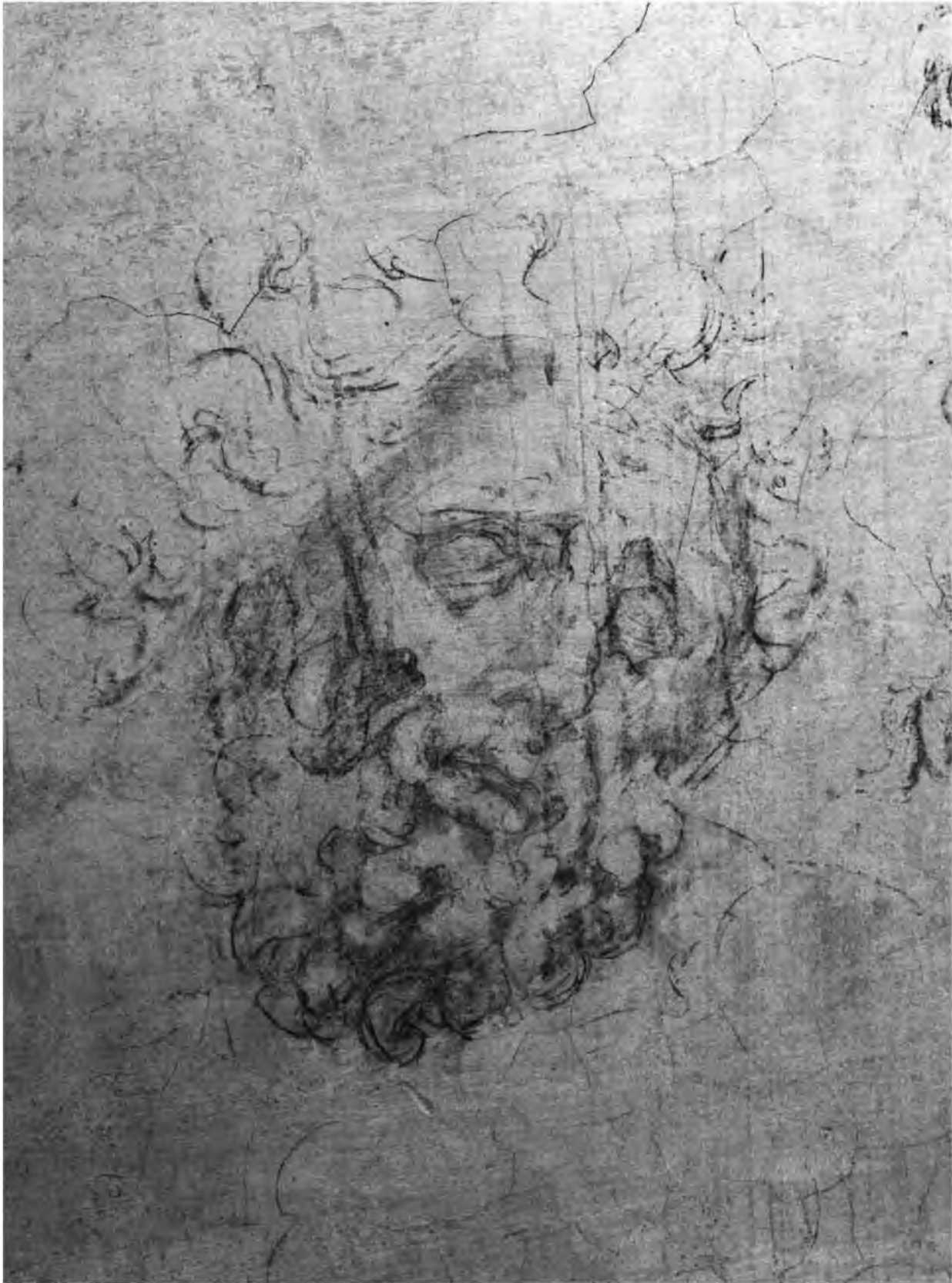














PETER BARENBOIM

**FEMININE TRIAD
IN THE MEDICI CHAPEL
AND ORIENTAL INTERPRETATION
OF THE STATUE OF LORENZO MEDICI**



The New Sacristy (*Sagrestia Nuova*) of the Medici Chapel (*Cappella Medicea*) of the San Lorenzo Basilica in Florence is the only completed architectural and sculptural complex (1521 - 1534) by Michelangelo. Many art experts believe the Medici Chapel sculptures to be the pinnacle work of the Great Florentine. Only in 1976 the concealed corridor under the New Sacristy was discovered. This corridor, probably, was some kind of a room where the sculptor and the architect of New Sacristy could have a rest. Here, being alone, he could think, draw and stay in quiet atmosphere. (A written proof was found in 2011 that Michelangelo had similar secret room in San Peter's Cathedral in Rome where he was the architect). But in 1530 he was hiding in this place every minute expecting death from the soldiers of Alessandro Medici. Michelangelo was in the age of 55 and did not feel healthy. He probably felt that sculptures of the New Sacristy are last in his life. His *Selfportrait* on the wall of the concealed corridor reflects this fear of death from Alessandro Medici or of natural reasons. This drawing is critically important for understanding the whole atmosphere in which he had been working during last 3 years to complete sculptures for the New Sacristy.

Michelangelo was making his ideas real in a situation when he had to conceal his true intentions from the project's patrons – Pope Clement VII and, later, his heirs. Michelangelo usually destroyed most of his studies after completion of sculptural work. Fortunately, many of them still have survived.

Some of these drawings may be the key to understanding the mysterious concept of the Medici Chapel, which has been feeding many heated discussions for over a century. "Ambivalence and contradiction energize every figure Michelangelo carved, from the adolescent *Madonna of the Stairs*... But the four allegories atop the sarcophagi raise them to a symphonic crescendo. Each is a battleground of conflicting emotions and motives, in which will and paralysis battle for supremacy... the tombs are an ambiguous, almost subversive, masterpiece – Michelangelo's most mysterious and haunting creations"¹.

Young Michelangelo was brought up in the household of Lorenzo Medici, the Magnificent (*il Magnifico*), whom he worshiped. He was aware of Lorenzo's grand and never ending sorrow for his brother Giuliano, who had been stabbed to death in 1478 in the Basilica Santa Maria del Fiore during a plot jointly contrived by the Pazzi, an eminent Florentine family, and Pope Sixtus IV. From that day, the jovial nature of Lorenzo and the open-minded style of Florentine rule had changed. Michelangelo had been idolizing Lorenzo the Magnificent and the memory of his brother Giuliano, but he did not feel the same for the later Medicis. "If Florence, for three generations, seemed to acquiesce in the Medici power, which, by force of circumstances, had become hereditary, it was only because the Medicis appealed to the public with their talents and

¹ Eric Sgigliano, *Michelangelo's Mountain*, Free Press, New York, 2005, pp. 277, 281

merits. They were powerful, because their authority did not depend on titles, so nobody could either challenge or abolish it. They were considered the first citizens of Florence, because other people recognized them as such or took it for granted”².

Soon after Lorenzo’s death, his rather mediocre son was ousted from Florence. Afterwards, several Medicis in succession managed to return to their seat of power, almost always riding on the shoulders of foreign troops. In 1520, commissioned by Cardinal Giulio Medici, the future Pope Clement VII, Michelangelo starts working on the Medici Tombs complex of San Lorenzo. According to Pope Clement, it was to host the tombs of Lorenzo the Magnificent and his brother Giuliano, the ones of the two later Medicis by the name of Lorenzo (Duke of Urbino) and Giuliano (Duke of Nemours), and the tomb of the Pope himself.

The details and shades of Michelangelo’s art, the mysteries of his ideas and designs will ever remain important to us, being a hundred times more sophisticated than our imagination. Many misinterpretations of the Medici Chapel design are due to undervaluation of the difference between the first (Giovanni – Cosimo – Lorenzo the Magnificent, his brother Giuliano) and the second (Pope Leo X, Pope Clement VII, Duke Giuliano, Duke Lorenzo, Duke Alessandro) generation of Medici politicians, as well as the difference in their evaluation by Michelangelo himself.

Supervising in 1527-1529 a construction of fortifications for the Florentine Republic, then at war with the second generation, in the person of Giulio Medici (Pope Clement VII), Michelangelo used every spare moment to work on the tombs of the first generation, the ones of Lorenzo the Magnificent and his brother Giuliano (by the way, the father of Clement VII). While fighting against the usurpers of traditional Florentine republican freedom represented by the second generation of Medici, Michelangelo immortalized in the Medici Chapel the first generation who had been the republican leaders of the Florentine Republic in the fifteenth century. The seeming contradiction between the sculptural and architectural perfection of the Medici tombs, being completed by Michelangelo, and his direct participation in the military struggle against offsprings of the Medici should help us to uncover his original plan – one of the yet unsolved mysteries of the Medici Chapel.

In our opinion, what Michelangelo was trying to immortalize in these tombs should be the memory of Lorenzo the Magnificent and his brother Giuliano. It is difficult to find a different explanation. Certainly, this is one of the great secrets of the Chapel and of Michelangelo himself, since he could never disclose his real thoughts. A well-known art expert James Beck assumes that the sitting figures of the so-called *duce capitani* should also represent the two senior Medicis.³

Michelangelo makes the best of his creations – the two sculptural tombs for Lorenzo and Giuliano (officially, those of the second generation), the statue of the Madonna Medici, and the architectural design of the interior, where he leaved only space for third tomb (planned for Pope Clement VII), and, after that, stops all further work. Marcel Brion, one of the best experts on Michelangelo, asks: “Why should Michelangelo have started with the tombs of the dukes, both being equally petty characters, instead of choosing Lorenzo the Magnificent, who was his dearest friend and generous patron, and who entirely deserved to be glorified by the sculptor’s genius? Let everybody explain it in his own way”⁴.

In which exact moment had Michelangelo opted for limiting his design only to two sculpturally decorated tombs? Did his plan change over time? We do not know that for sure,

2 Marsel Brion, *Michelangelo* (in Russian), Moscow, 2002, p. 41.

3 James Beck, Antonio Paolucci, Bruno Santi, *Michelangelo. The Medici Chapel*, London, New York, 2000, p. 27

4 Marcel Brion, (in Russian), Moscow, 2002, p. 41.

but one should not forget that Michelangelo was also the architect of the New Sacristy and, as some critics reasonably note, could hardly be mistaken in his calculations. In fact, he himself had drawn “an architectural borderline” for the deployment of sculptural monuments.

In his famous book, Irving Stone vividly depicts Michelangelo, when the latter, after 14 years of work and just before his departure for Rome, examines the Chapel and concludes that, for himself, it looks complete, since he has expressed in it everything that he wanted. His criterion for such an evaluation is the idea that Lorenzo the Magnificent would have been pleased with the Chapel in its present form.⁵

Michelangelo sometimes stated his authorship by introducing a self-portrait (also in a grotesque form) into the composition. The best-known example of this is his “flayed skin” self-portrait on *The Last Judgment* fresco in the Vatican Sistine Chapel. In this connection, it may seem appropriate to reflect upon the possibility of an assumption, that in the statue of *Day* the sculptor presented his heroic image and did his grotesque image in the mask just beneath the figure of *Night*. Irving Stone saw a self-portrait of Michelangelo in the figure of *Dusk*, assuming that the sculptor had modeled this statue after himself.⁶

If Stone was right, then both of the naked male images and the grotesque mask may reflect facial features of our sculptor. This shows how personal this work was for Michelangelo. Besides, the mask may remind us of the lost *Faun* from the Medici Gardens – the first sculpture Michelangelo created in his life.

Speaking about the Medici Chapel, we should immediately note that even the technically perfect imagery cannot serve as a substitute for one’s physical presence in that place. This concerns not only the aura and the general atmosphere of the complex, but also the effect produced by each of its statues. There, it becomes obvious that the three female statues: Dawn, Night and the Madonna dominate the whole Chapel, creating a magical triangle, inside of which your heart falters and your breathing accelerates.

Famous English art researcher Kenneth Clark remarks that the Medici Chapel stands apart from other sculptural creations by Michelangelo, since two of the four main figures are female. But why should he forget about the statue of the Madonna? We want to stress Clark’s idea that Michelangelo used “his own discretion” to create the Chapel’s composition.⁷

In fact, the sculptor was always dominating in discussions of this project with Giulio Medici (Pope Clement VII). Besides, the Pope had not seen the work of Michelangelo because never visit the Chapel; and, as for Duke Alessandro Medici, the ruler of Florence from 1530, the sculptor merely did not let him inside the Sacristy. Such situation allowed Michelangelo to create the Chapel the way he wanted, while preventing him from disclosure of his true intention.

It is known that, when Vasari after many years asked Michelangelo about the plan, which the latter had incorporated in the Medici Chapel, the elderly sculptor answered that he could not remember it. At the same time, Michelangelo had effortlessly drawn an accurate sketch of his plan of the Laurentian Library’s principal staircase. This story makes us strongly doubt the truthfulness of his answer to Vasari. What was that Michelangelo wanted to conceal?

In the last 18 years, I was privileged to visit the Chapel many dozens of times, with the total time spent in it well exceeding a several days, including many hours, almost a solar day, of being there alone. The personal feeling sometimes could help but obviously one cannot deny it when speaking about art. One famous expert mentioned that both “Dukes” look at Madonna, another also famous expert said that they look in direction of entrance door, etc. Its pure magic

5 Irving Stone, *The Agony and the Ecstasy*, London, 1997, p. 667

6 Ibid, p. 658.

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

and a multitude of inconceivable impressions it leaves you with are impossible to describe. The similarity between the images of *Dawn* and *Night* in my perception was augmented by the similarity of both of these, especially the former, to the Madonna.

I asked several artists, good friends of mine, to tour the Chapel, and they all confirmed my observation. Every work of art needs to be peered into very closely. Its meaning can reveal itself under the heat from our eyes. The sculptor had incorporated his original meaning or several meanings, some of which might have been added subconsciously. There may be just one solution or a whole multitude of them. In the art criticism of the mid-twentieth century, there was a popular school of "an intent observation", which preferred the conclusions drawn from a direct observation of an artwork. The love of Michelangelo - Vittoria Colonna wrote that she examined his drawing under the light, in a mirror and with magnifying glass.⁸

Irving Stone wrote that from the time of his first marble Madonna - *Madonna of the Stairs* Michelangelo is thinking "about Mary and her child, and her moment of decision". He thought that in all well-known painting she had been given no choice. But God can not force Mary to such destiny without her knowledge and consent. God's wisdom and mercy have allowed her the opportunity to reject it. "And if Mary did have freedom of choice, when would she be likely to exercise it? At the Annunciation? When she had borne child? At the moment of suckling, while Jesus still an infant?... Knowing the future, how could she subject her son to such agony? Might she not have said, "No, not my son. I will not consent. I will not it happened"?⁹

I believe that very often this novelist surpass even famous art historians because if they pay attention to quoted part, they will found sense and content of Michelangelo's cartoon in the British Museum half of century ago. The most revolutionary image of Madonna is reflected in the cartoon created by Michelangelo when he was around 75, could be titled, "*A Rebellion Madonna*", or more traditionally "*The British Museum Madonna*". The recent title, "*Epifania*", has no justification. Well-known expert Michael Hirst did not use the title "*Epifania*" in his book and mentioned "exceptionally enigmatic subject" of the cartoon.¹⁰

"*Epifania* (Italian - Epiphany) is a cartoon, a full-scale drawing in black chalk by Michelangelo, produced in Rome around 1550-1553. It is 2.32 metres tall by 1.65 metres wide, and is made up of 26 sheets of paper. The cartoon is on display in Gallery 90 of the British Museum. Michelangelo's fellow Ascanio Condivi used this cartoon for an unfinished and not talented painting".¹¹

The mysterious composition shows the Virgin Mary (who looks very similar to the Michelangelo drawing "*Cleopatra*" made 30 year ago). The Christ child is sitting between her legs and she is trying to take him back to her womb... An adult male figure to the right, probably God, is pushed away (or better say keeping on the distance) by Mary. The adult figure standing to Mary's left is unidentified, but might be Archangel Gabriel. The image was a culmination of Michelangelo's persistent theme - the unwillingness of Maria to accept the future tragic destiny of her son - dating from his first "*Madonna of the Stairs*" made when he was only 15 years old. Remember that Maria was told by Gabriel that she will know happiness and after she gave the birth of Christ she was told by somebody else about his tragic future.¹²

8 Catherine Whistler, *Michelangelo & Raphael drawings*, Oxford, 2004, p. 27

9 Irving Stone, Op. cit, pp. 139-140

10 Michael Hirst, *Michelangelo and his Drawings*, New Haven&London, 2004, pp. 77-78

11 *Epifania*, Wikipedia

12 St. Luke, 1 : 32, 33, 42; 2 : 35

As Robert Browning says:

*“Our Lady borne
smiling and smart
With a pink gauze
gown all spangles,
and seven swords stuck in
Her heart!”*¹³

The first concept, based on the striking similarity of all female images, was an idea that in the statue of Dawn, which on a fine morning gets lit by direct beams of sunlight, Michelangelo had represented the moment of Immaculate Conception. The theme of Immaculate Conception is not a foreign for visual art. The exhibition “Italian Master Drawings” in the National Gallery of Art, Washington in 2011 included drawing of Ubaldo Gandolfi “*The Virgin of Immaculate Conception*”. Mary is staying on clouds and the moon (it could be a cloud under left foot of Dawn) and explanation of the drawing attached on the wall of the Gallery refer spectators to New Testament’s “Book of Revelation”. This explanation is different to the text of exhibition’s catalogue.¹⁴

But Book of Revelation said about birth of Christ not conception of Mary: “And there appeared a great wonder in heaven, a woman clothed with the sun, and the moon under her feet, and upon her head a crown of twelve stars. And she being with child cried, travailing in birth, and pained to be delivered”. (Revelation, 12: 1-2). We can not forget a star on small crown on the head of Night. Another similarity.

The Dawn’s face may not necessarily represent a difficult awakening, but, on the contrary, it may display a carnal languor of a satisfied desire, which can hardly be confused with anything else. Such interpretation of the statue has some obvious grounds.

Charles Sala gave overwhelmingly correct description of *Dawn*: “Her face, with its frowning brow and half-open mouth expresses the pain of labor, yet her gaze is strangely absent and blank. This powerful and overtly seductive figure is charged with disquieting tension... Unlike the other figures (*Day, Night, and Dusk*), *Dawn* has surprisingly simple, seductive pose... The face liest midway between classical Antiquity and the “Byzantine” Virgins of the Tuscan Trecento”.¹⁵

By the way, the famous German poet Heinrich Heine found figure of *Night* extremely, “unearthly” seductive in his *Florentine Nights* published in 1837. In British study on the statue of *Dawn*, its author writes: “*Dawn* is offering herself for the first time. She is awaking or dozing in kind of drugged daze”.¹⁶

Anthony Hughes wrote that on the one hand “*Dawn* is a virginal figure of inexperience”, but on the other hand, “her torpedo-like breasts and softly rounded limbs created a svelte type that become an erotic ideal for later Italian artists”.¹⁷

¹³ Robert Browning, *The Major Works*, Oxford University Press, p.163

¹⁴ “*Italian Master Drawings from Wolfgang Ratjen Collection, 1525 – 1835*”, National Gallery of Art, Washington, 2011, p. 138

¹⁵ Charles Sala, *Michelangelo*, Paris, 2001, p. 124

¹⁶ James Hall, *Michelangelo and the Reinvention of the Human Body*, London, 2005, p. 154.

¹⁷ Anthony Hughes, *Michelangelo*, New York, 2003, p. 200

Professor Emerita at the Graduate Theological Union in Berkeley Margaret Miles stressed that even significance of the images of Madonna's naked breast "was never explicitly contested".¹⁸

The priest and the head of the Office for Catechesis Through Art of the Archdiocese of Florence Timothy Verdon, quoting Vasari, stated that in Michelangelo's picture "*Tondo Doni*", Madonna had "the pleasure she has in sharing the Child (Christ) with holy old man". Verdon suggested that this "holy old man" is God, "real father from whom the Son proceeds". He specially mentioned Mary's "loving gaze" and considered the scene as the moment of Madonna's conception.¹⁹

In his preface to Verdon's book, the Archbishop of Florence Ennio Antonelli wrote: "The text by Mons. Timothy Verdon helps readers to rediscover Mary".²⁰

According to our concept, all three female statues of the Chapel reflected different images of the Virgin, and the statue of *Night* may be an image of the Mother of Christ, tormented by the travails of Crucifixion, who has fallen into leaden but already tranquil slumber after the Ascension of Christ. Malcolm Bull mentioned in his book that though the Madonna might have the face of Venus, there is very little attempt to offer images of motherhood that compete with the cult of the Virgin. "It was not just in the area of sexuality and fertility that mythological art filled a gap. Christian imagery was also low on positive images of secular power."²¹

We may suggest another concept of Michelangelo's triad of female statues. Here, we should note that, in 1310, Giovanni Pisano's creation — the statue of naked Venus representing Chastity — was installed in front of the pulpit of the Pisan cathedral, which had become the first known attempt to "christianize Venus".²²

The convergence of the antique image of Venus and the contemporary Christian morals coincided in Florence of the mid-fifteenth century with the convergence of the Christian female saints imagery and the antique idea of nudity. For example, in a painting by Fra Carnevale, the Virgin Mary was shown fully naked, while taking a bath.

November 7, 1357, was the day when a significant event for the future Florentine Renaissance took place. On that day several Florentines dug out an antique statue from the ground. It was the same Greek statue of naked Venus, which had been already unearthed a few years earlier in Sienna. Then, the righteous citizens of Sienna had not stood the test of her naked beauty and, on the above-mentioned date, had secretly buried it in the ground, but on the territory controlled by the Florentines, thus hoping to jinx the enemy. But, in fact, this sortie brought good luck to Florence. Quite soon, Florence became the capital of Italian Renaissance, one of the pinnacle works of which was Sandro Botticelli's *The Birth of Venus*.

My favorite sculptor is Michelangelo, and my favorite painter — Botticelli. In the Botticelli Hall of the Uffizi Gallery, one can easily notice that the head of Venus from Botticelli's *The Birth of Venus* is used by him for, at least, two of his Madonnas: *Madonna of the Pomegranate* and *Madonna of the Magnificat*. Another thing to be noticed just as easily is that the naked figure in Botticelli's *Calumny of Apelles* (by the way, the last painting of nude he did in his life) also reminds of the image from *The Birth of Venus*, though a bit deformed and aged one. This is a known fact. But, probably, nobody before compared all three images — the magic female triad of Botticelli.

18 Margaret R. Miles, *A Complex Delight: The secularization of the breast, 1350 - 1750*, Berkeley, Los Angeles, London, 2008, p. XI

19 Timothy Verdon, *Mary in Florentine Art*, 2003, pp. 91 - 99

20 Op. cit, p. 9

21 Malcolm Bull, *The Mirror of Gods*, Oxford University Press, Oxford, 2005, p. 382

22 Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form*, New York, 1956, p. 117

So, we see a clear tendency, as it were, to “platonize” or “paganize” the Madonna and other female Christian saints. Kenneth Clark, an eminent British art expert and a former director of the National Gallery (London), notes that Botticelli, for the first time in the history of Christian painting, managed to “reuse” the head of a naked female figure from one of his paintings to create an image of the Madonna on another canvas. Clark mentioned that Botticelli used the same head for his Madonnas, and this circumstance, quite shocking as it may seem at first, shows (to those who are able to understand) the highest degree of human thought, a shining halo in the pure air of imagination. He said that the fact that the head of our Christian goddess, with all her innate ability to sympathize with people, with all her rich inner life, can be set up upon a nude body, without looking alien or out of place, proves the ultimate triumph of the Celestial Venus.²³

The same may and should be said about the statue of *Dawn* and that of the *Madonna* in the Medici Chapel. To explain the statue of *Night* as an image of Venus- Aphrodite, we need to draw another parallel with Botticelli’s art. The last nude female image painted by Botticelli was a figure, usually referred to as “Truth”, in his canvas *Calumny of Apelles*. Kenneth Clark emphasizes the similarity between Venus and “Truth” from *the Calumny*. He writes: “At first blush, she reminds Venus, but practically everywhere the required flowing smoothness appears to be broken. Instead of the classical oval of the Venus’ figure, her arms and head fit into a zigzag rhomboid medieval pattern. A long lock of hair entwining her right thigh purposely refuses to follow its form. The hand of Botticelli draws firm and graceful lines, but in each curve we feel his utter rejection of the thrill of lust...” But, having noted the similarity, Clark did not go any further so as to connect this triad – Venus – the Madonna – “Truth” (Wisdom) – together, using the unity of the artist’s plan. Probably, this was because Botticelli had created these works in different creative periods, lying many years apart. Our concept presumes that Michelangelo in his Medici Chapel decided to recreate the above-mentioned Botticelli’s triad.

Michelangelo was already recognized as the best sculptor and painter in Rome (in Rome, but not in Florence!). There, Botticelli was still reigning as the sovereign of painting (though already with some reservations). Michelangelo could not be unaware of the Botticelli’s triad. He could even have known its exact sense and meaning, either from Botticelli or from his contemporaries. Besides, Botticelli was the principal Medicean painter, a favourite of the Medicis. He preserved on his pictures the images of Cosimo, his son Pietro, his grandsons: Lorenzo (the future *il Magnifico*) and Giuliano (to be killed in the Pazzi plot), the staff of the Platonian Academy. Even after the Medici’s deposition, they continued to support Botticelli financially.

Art experts usually connect *The Birth of Venus* with Neoplatonic ideas, most often linking it to the poem by Poliziano and the ideas of Ficino, – both of whom belonged to the Platonic Academy. Among possible advisers to Michelangelo during his work on the Medici Chapel, Professor Edith Balas names the Ficino’s best known disciple who could have explained to Michelangelo the same ideas that earlier had been explained by Neoplatonists to Botticelli. It is known that Michelangelo and Botticelli met several times and could have exchanged their ideas.²⁴

Antonio Paolucci writes that Botticelli was the most intelligent witness and interpreter of his contemporary elite, who was in the best position to comprehend the spirit of his time. A famous art historian John Ruskin in his lecture, dated 1874, characterizes Botticelli as “the most

²³ Kenneth Clark, *Op.cit*, p. 126.

²⁴ Edith Balas. *Michelangelo’s Medici Chapel: a New Interpretation*, Philadelphia, 1995, p. 135.

learned theologian, the best painter and the most pleasant communicator ever produced by the City of Florence". In other words, one should not doubt that the Botticelli's triad: Venus — the Madonna — "Truth" (more likely just another image of Aphrodite) was not purely coincidental. In *The Fifteenth Century Painting* book, its German authors mention the likeness between images of Venus and the Madonna in Botticelli's works. "During Renaissance, it was popular to depict two Venuses side-by-side, one of which displayed the Sacred Love, and the other — the Earthly Love", writes an English author.²⁵

How much was sensed and recounted to us by young Rilke in his "*The Florentine Diary*": "But what are those obscure and yet obvious pictorial fairytales of Venetians in comparison with the deep mysteries and the original plots we find in the Botticelli paintings! Thence comes the shyness of his Venus, the timidity of his Primavera, the tired meekness of his Madonnas. These Madonnas — they all as if feel guilty for having avoided the tortures and wounds of Crucifixion. They cannot forget that they have given birth painlessly and have conceived without sexual gratification. There are moments when the magnificence of their long days, spent on a throne, puts a smile on their lips. Then, their smile strangely pairs with their tearful eyes. But, as soon as this brief and happy oblivion of pain leaves them, they again become faced with the unwonted and frightful maturity of their Spring and, in the entire hopelessness of their heavens, they start longing for the mundane caresses of ardent Summer.

And as the languorous woman mourns over the miracle, that failed to happen, tormented by her inability to give birth to Summer, whose sprouts she feels to move inside her ripe body, so Venus is afraid that she would never be able to give away her beauty to all those who crave for it, and likewise, Spring palpitates for she has been silent about her hidden splendour and mysterious sanctity... As a matter of fact, we can decide in favour of similarity or dissimilarity, only by looking at a photographic image. The similarity expressed by the master, is related to the appearance of model, same as the ecstasy is related to the exhaustion. Does Botticelli in his portraits appear humiliated, renouncing his own self? His own Madonna and Venus appear to him as such a rebuke.

More likely, it is Michelangelo whom we can consider to be sentimental — however, only from the formal aspect. His ideas are always as much stately and plastically tranquil as restlessly agile are the contours of his most serene sculptures. It looks as if someone is talking to a deaf person or to a person who does not want to hear. The speaker tirelessly and forcefully repeats his address, and the fear not to be understood leaves a mark on everything he says. Therefore, even his deeply personal revelations look as if they were manifests waiting to be displayed for public attention at every street corner.

And that from what Botticelli was sad, was making him vehement; and if Sandro's fingers thrilled from a disturbing melancholy, the fists of Michelangelo cut the effigy of his rage into a shuddering stone».²⁶

Michelangelo could not be unaware of the Botticelli's triad. In the female statues of the Medici Chapel, Michelangelo was greatly inspired by the works of Botticelli. This assertion can be proven by drawings of the nudes from the exposition of Casa Buonarrotti — the house-museum of the sculptor in Florence. In these drawings, according to some art experts, we witness a direct connection with the portrait of Simonetta Vespucci, who, according to common belief, was Botticelli's "model".²⁷

25 Marcus Lodwick, *The Museum Companion. Understanding Western Art*, London, 2003, p. 113.

26 R. M. Rilke. *Florentine Diary*, (in Russian), Moscow, 2005, pp. 57-58

27 Gilles Neret, *Michelangelo*, Taschen, Köln, 2004, pp. 80-81.

But, most likely, the prime goal for Michelangelo was to materialize and bring to a close that dispute on painting and sculpture, which once had occurred between himself and Leonardo da Vinci. Michelangelo had presented his own *Birth of Venus*, where the goddess' head (unlike the one in the Botticelli painting) was already covered with a scarf. The hair fluttering in the wind, allowed Botticelli to make the Venus' face distracted and almost indifferent. Michelangelo, on the contrary, was able to express his idea exclusively in the marble of the *Venus-Dawn's* countenance. The left foot of his *Venus-Dawn* rises from a substance that cannot be but sea foam.

The girdle on *Dawn-Venus* is explained by some as a symbol of innocence (here we should recollect our first version), while others interpret it, though it is impossible to understand why, as a symbol of slavery. The latter explanation works well for the political version of the Chapel, but it fails to provide any tangible evidence in its support. The most correct, as it seems to me, is to pay attention to the tradition of depicting Venus with a girdle under her breasts on her naked body and, in any case, under the clothing.

We see such girdle in a painting *Venus, Mars, and Cupid* (1488) by Piero di Cosimo (Uffizi, Florence) or in a canvas by Lorenzo Lotto (about 1520), where Venus wears not only a girdle, but also a sophisticated headdress, similar to that of *Night* (Metropolitan Museum, New York). A headdress, looking like the one seen on Michelangelo's *Dawn*, we see on Venus in a painting *The Death of Adonis* (1512) by Sebastiano Pombo in the Uffizi Gallery.

In the *Allegory with Venus and Cupid* (1540) by Agnolo Bronzino (the National Gallery, London), the figure of Venus, with her muscled arms, position of her breasts, and her headdress, is closely similar to the figure of Dawn. In Paolo Veronese's *Allegory of Love, or the Happy Union* (the National Gallery, London) the zone under the breasts of Venus is decorated with gold embroidery and pearls, and in *Venus Entrusting an Infant to Time* (1754) by Giovanni Battista Tiepolo (the National Gallery, London), a gold-decorated zone on Venus looks a bit askew, probably, to impart some dynamics to her otherwise rather static figure. Diego Velazquez in his *Toilet of Venus* (1640, the National Gallery, London), created in very strictly catholic Spain (where the next nude would appear only in about century and a half – *La Maja Desnuda* by Francisco Goya), depicts the nude Venus with her back to the spectator, and to prove this is really a goddess, and not just a naked woman, Velazquez added Cupid, showing to Venus, who is looking at herself in the mirror, her zone. We see on painting of Hedrick Goltzius in Hermitage *Bachus, Venus and Cerers* (1606) that the zone is attributing of Venus not other beautiful goddess.

The zone under the breasts of *Dawn* is a direct indication to Venus. Michelangelo had not added it, as Irving Stone wrote, merely to emphasize the naked beauty of breasts as Panofsky believed as a symbol of virginity. In the European painting of XV–XVI centuries, we can find such an unusual detail, as a girdle decorating the nude or worn under clothing, but on some images of Venus. Only sometimes we see such a detail on the antique Roman frescos created about a millennium earlier. We can see such girdle on the small statue of Giambologna *Venera Urania* in Vienna.

Michelangelo's bases the sketches of his models for the statue of *Night* and, especially, for that of *Dawn* on the contemporary portrait of Simonetta Vespucci, painted by Piero di Cosimo, where she is depicted wearing a serpentnecklace. This evidently shows the connection between the Michelangelo's female statues for the Medici Chapel and the image of Venus typical for Botticelli. Michelangelo's drawings are the key to the mysteries of the Medici Chapel. Art experts note their similarity; on the one hand, with the portrait of Simonetta, and, on the other, many

of them correlate these sketches, obviously made for the statues of the Chapel, to the image of Venus. In his drawings, Michelangelo not only demonstrates his interest for the images dear to Botticelli, but also expresses a desire to compare his models with the Botticelli's legendary model, which posed for his *The Birth of Venus*, – the first beauty of Florence and the beloved of the late Giuliano Medici. Edith Balas, professor of Pittsburgh Carnegie Mellon University, in her book devoted to new interpretation of the Medici Chapel produced convincing proof that the figure of *Night* should be identified with the twin sister of Venus – the goddess Aphrodite. Aphrodite means wisdom, eternity and peace, contrary to the generally accepted meaning of Venus-Aphrodite's image, as the goddess of love and carnal pleasures.²⁸

Edith Balas brings her attention to the Vasari's remark that in the first project of Medici Tombs there was a mention of Cybele – a mother goddess of Phrygia and Asia Minor, known since Antiquity. Images of Cybele, Ishtar, Venus, and Aphrodite are interrelated and reflect various hypostases of the *Magna Mater* cult, which was the primary among ancient cults. Professor Balas emphasizes that name *Night*, even though used by Michelangelo once, do not completely reveal his plan. She also writes that, in his correspondence, Michelangelo refers to them as “allegories” and “images”, and that his authorized buyer of Carrara marble calls them simply “two women” or “the nudes”.

The main problem is that Michelangelo's personal interpretation remains unknown to the present day. For example, according to general belief, it is a sheaf of poppy flowers but, as the picture of in Casa Buonarroti shown, is in fact a bunch of pomegranates, that lies under the feet of *Night*. But this does not correspond with the canonical image of *Night*. The fruits of pomegranate were traditionally considered as an attribute of the Great Mother Goddess. (Here we should remember that one of the participants in the Botticelli's triad was *Madonna of the Pomegranate*). Another evidence coming from the picture Francesco Brina (1540–1586) *La Notte* where we can see clearly a bunch of pomegranates under foot of the *Night* (Casa Buonarroti). Edith Balas thinks that the paired naked female figures of the Chapel show two different hypostases of the Mother Goddess (identified with the Earth), which coincides with images of the twins, Venus and Aphrodite. Francisco de Holanda in presence of Michelangelo said in 1538 that “chapel of the Medici in San Lorenzo... with such a generous number of statues in full relief that it can certainly compete with any of great works of antiquity; where the goddess or image of *Night*, sleeping above the nocturnal bird...”.²⁹

To sum it up, professor Balas, after her twenty-year-long studies, made almost the same conclusions, to which we have arrived, starting from the idea of similarity between the images and their affinity with the Botticelli's triad. Unfortunately, in her book, she did not pay sufficient attention to the Madonna's image, even though she provided an important quote from a letter of Michelangelo's contemporary, Mutcanus Rufus, who had mentioned the Virgin Mary among the goddesses impersonating the sacred feminine of the Great Mother deity. In the quoted text we see an added magic formula: “But be careful, speaking about such things. They should remain in silence... the sacred ideas need to be shrouded in legends and mysteries”. Michelangelo, in relation to the Medici Chapel, had obviously utilized the same approach. The sculptor had left the marble of the Madonna's face unpolished, possibly to conceal the likeness to the image of Dawn – Venus – Aphrodite, closely related to the widely known Ishtar, Astarte, – Cybele, as impersonations of the Great Mother Goddess.

²⁸ Edith Balas, *Michelangelo's Medici Chapel: a New Interpretation*, Philadelphia, 1995, p. 67

²⁹ Francisco de Holanda, *Dialogues with Michelangelo*, London, 2006, p. 70.

The triad, which Botticelli had been so painfully creating for a whole decade – *The Birth of Venus* (1484), *Madonna of the Pomegranate* and *Madonna of the Magnificat* (both 1487), and, finally, *Calumny of Apelles* (1495) – was recreated by Michelangelo, who had also spent ten years on the statues of the Medici Chapel. Readers are welcome to pursue their attempts of understanding the plan of the Medici Chapel and trying to solve its mysteries. This page of history has not yet been turned over and the strong currents of Renaissance art of the Great Florentine, after nearly five centuries, are still to create the fields of high intellectual force.

Oriental Interpretation

“...Camera – like a third eye – has also discovered hitherto unknown or unpublicized aspects of the sculptor’s genius. The decorative elements are a good example. The total impact of the New Sacristy is so strong that they usually escape notice. The visitor tends to be totally involved with, or even hypnotized by, the great statues, which, within the total concept of the Sacristy, symbolize the heroic struggle between the Temporal and the Eternal... The world Michelangelo conceived for the Medici tombs is an nocturnal world, heavy with sorrow and shot through with horrific and grotesque images”, wrote Antonio Paolucci about pictures of the Medici Chapel by the photo-artist Aurelio Amendola.

The sculpture of Lorenzo Medici by Michelangelo from the Medici Chapel is also known by the name of *The Thinker*. In spite of the armour covering his body, Michelangelo’s Lorenzo personifies *The Thinker* more persuasively than the famous bronze statue by French sculptor August Rodin. Officially this statue is attributed to Lorenzo de Medici, the Duke of Urbino, who was a military commander, however not a thinker at all. Moreover he was extremely unpopular in Florence. It is more probable that the statue was actually attributed by Michelangelo to the grandfather of the Duke of Urbino, Lorenzo the Magnificent, whom the young Michelangelo had considered to be his godfather. This Lorenzo was a real thinker, philosopher and poet. Lorenzo the Magnificent was also celebrated as a winner of many a jousting tournament.

Furthermore, he was the last banker in the Medici family who formally controlled the Medici European banking network. Most of the Medici money at the time of Lorenzo the Magnificent ruling, however, were donated to public and cultural life of Florence. As a result, Lorenzo’s banking business gradually declined, while his exorbitant expenditures for supporting artists, philosophers and sculptors, including Michelangelo Buonarroti, largely contributed to his fame and his informal title “The Magnificent”.³⁰

The left elbow of the statue of Lorenzo is resting on a small box with an animal head. It is interesting that on a well-known fresco of Luigi Flammingo in the Museo degli Argenti in Florence we can see Lorenzo the Magnificent sitting on the chair with his left arm resting on an animal head as well. This painting refers to the XVI century, probably after Michelangelo. It is not by chance that the above mentioned fresco opens the illustration list of Lorenzo Tanzini’s

30 Tim Parks, *Medici Money. Banking, Metaphysics, and Art in Fifteenth-Century Florence*, Atlas Books, N. Y., 2005, pp.244, 247;

Raymond de Roover, *The Rise and Decline of the Medici Bank, 1397-1494*, Beard Books, Washington D.C., 1999, p. 374.

article devoted to the Magnificent; the list finishes with the picture of Lorenzo's statue from New Sacristy with appropriate attribute to the Magnificent.³¹

The small box has a mouse-like head (if you look at it from below) either looking out from the box or serving as an ornament. Many researchers contend that it is a bat's head. I would doubt that Michelangelo, despite some animals' images in his works, could be called "animalist". As absolutely correctly well-known art expert Antonio Paolucci said: "The great "animalist" is one who succeeds in understanding and representing, not simply the individual creature which is the object of his attention, but the very character of the species which this creature embodies."³²

According to documented in 1538 words of Michelangelo, he told about a preference of grotesque form for images of animals. He speak about possibility "alter some of limbs or part of one thing into another species such as to change a griffin or a deer into dolphin, putting wings instead of arms, putting off arms if wings suit it better, that limb which he (artist) changes, whether of lion, horse or bird, will be quite perfect of the species to which it belong, it can be only be called well imagined and monstrous."³³

May be according to above concept the animal head on the statue of Lorenzo was stylized by sculptor as mixed image of mouse, (and further for any taste), rat, bat, mongoose, weasel, lynx, lion. Erwin Panofsky stated that "seems to me and others that the distinctive features of Michelangelo's animal head, a *mascherone* rather than naturalistic 'portrait', suggest bat rather than lynx".³⁴

Michelangelo's pupil Ascanio Condivi, in his biography book about Michelangelo, mentioned that the sculptor wanted to carve a mouse in the Chapel. He wrote: "And to signify Time, he meant to carve a mouse, for which he left a little bit of marble on the work, but then he was prevented and did not do it; because this little creature is forever gnawing and consuming just as time devours all things".³⁵

Condivi was not personally familiar with New Sacristy at the time when he wrote his book and he described from Michelangelo words the content of the Chapel as the Madonna and the tomb of Julian. He did not specify the place where mouse would belong to and said nothing about Lorenzo tomb and its sculptures. He mentioned also the only four sculptures in the Chapel (typo or a translation mistake in Pennsylvania 2003 edition where we see "four tombs" as a translation of "le statue son Quattro").

We can easily allow some gaps in the memory of Condivi or, more likely, that the elderly Michelangelo did not tell the young man all he had in mind concerning the Medici Chapel. Maybe the box is not exactly a box but a small block "bit" of marble which Michelangelo mentioned to Condivi. Special camera and lighting allows to see on the picture more than what a regular spectator is able to distinguish — namely, another mouth with dangerous teeth of this mouse that make it look like some monstrous animal "devouring us".

Erwin Panofsky did not recognize this mouse on Lorenzo statue, probably, because he distinguished between a mouse and a bat — for him these were completely different creatures. He has written a special article titled "The Mouse that Michelangelo Failed to Carve"³⁶ and

31 Lorenzo Tanzini, *L'importanza di essere Magnifico*, MediovEvo, Settembre 2005, p. 56.

32 Antonio Paolucci, *The Animals of Giambologna*, Florence, 2000, p. 5

33 Francisco de Holanda, *Dialogues with Michelangelo*, London, 2006, p. 110

34 Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, Oxford University Press, 1962, p. XII

35 Ascanio Condivi, *The Life of Michelangelo*, Pennsylvania, 2003, p. 67.

36 Erwin Panofsky, *The Mouse that Michelangelo Failed to Carve*, N. Y., 1964.

stressed in the article “Neoplatonic Movement and Michelangelo” that this was the head of a bat.³⁷

In Russian we say “mouse” (*mysh*) and “bat” as “flying mouse” (*letuchaya mysh*) because there are many similarities between the two animals, first of all between their heads. French, German, and Dutch give the same lexical duality. Psychologically those languages’ speakers perceive these two creatures as the same or similar animal. In Italian and English mouse and bat are two different notions, they are perceived as different animals. But the similarities are still in place.

Albrecht Durer also used a bat or “flying mouse” in his famous gravure *Melancholia* (1514) that dates back at least 10–15 years before the statue of Lorenzo. Michelangelo theoretically and practically might have seen one of the gravures. Condivi mentioned that when Michelangelo “reads Albrecht Durer, he finds his work very weak, seeing in his mind how much more beautiful and useful in the study of this subject (proportions of human body) his own conception would have been”.³⁸

But this memoir of Condivi refers to the period at least twenty years after the statue of Lorenzo was completed. Some researchers think that at least in early XVI century “flying mouse” was associated with melancholia. Maybe Durer’s gravure provided a strong influence on future researchers’ position about the kind of animal’s head we see on the statue of Lorenzo than any zoological characteristic. But whatever approach is accepted, there is a mouse-like animal head with a small mouse mouth located in the niche, more than meter above the eyes of any spectator, her lion-style nose as well as the second mouth with dangerous teeth is actually not visible easily. Can it be that Michelangelo had on purpose hidden second mouth by placing it that high into natural shadow? Can it be that he put the mouse on the distance as if waiting until the time when we have special optic devices and lighting to see it?

Vasari quoting Michelangelo wrote that in 1000 years it will be not important who resembles whom when he was talking about statues of Lorenzo and Juliano. So, the Master knew that the next generations will care about meaning of his sculptures. Does it mean that Michelangelo had hidden his own interpretation until one millennium passes and right time for understanding comes? Maybe today, just 480 years after Michelangelo, it is too early to understand and we are not simply ready for it.

Panofsky writes in his article about the mouse that the wise old saga told by Barlaam to Josaphat formerly attributed to John of Damascus may inspire Michelangelo to think about mouse image. Also he mentioned that this story has an Indian origin.³⁹

It is important to mention that in 1976 after Erwin Panofsky died, a great discovery was made in the Medici Chapel. The room with drawings by Michelangelo on the walls was discovered exactly under New Sacristy. Some experts still question if these drawings were made by Michelangelo. We completely agree with Charles Sala, who published in his book several of wall drawings (including legs of Lorenzo statue) with a remark that technique of the drawings witnesses that they were done by Michelangelo himself.⁴⁰

More frequently the above mentioned box is regarded as a money box. This assumption commands special attention so long as a money box would be the most appropriately attributed to Lorenzo the Magnificent as to a banker, and it would hardly be suitable for his grandson

37 Erwin Panofsky, *The Neoplatonic Movement and Michelangelo in “Michelangelo: Selected Readings”*, edited by William E. Wallace, N. Y., London, 1999, p. 599.

38 Ascanio Condivi, *The Life of Michelangelo*, Pennsylvania, 2003, p. 99.

39 Erwin Panofsky, *The Mouse that Michelangelo Failed to Carve*, p. 243–244.

40 Charles Sala, *Op. cit.*, p. 128

– also Lorenzo – who died early and was infamous for his notoriously bad rule of Florence. Finally, he never had anything to do with banking nor was he ever remembered for his charity exploits. It’s worth quoting the remark of Mary McCarthy about these dukes, Lorenzo and Juliano, as “two members of the family who would better have been forgotten.”⁴¹

The money box could serve to ascertain that the statue is dedicated to Lorenzo the Magnificent rather than his grandson. Famous art expert John Pope-Hennessy in his book *Italian Renaissance & Baroque Sculpture* made an important point. He wrote: “It is often difficult to follow the minds and motives of the great artist and at first sight nothing is stranger than the fact that Michelangelo should have looked for the last time in 1534 at the great statues strewn about the Chapel floor, and then for 30 years refused not only to place them in position, but even to explain how he intended that they should be placed. But his reason becomes more intelligible when we examine the individual sculptures”.

How can one prove, however, that the box under the statue’s elbow indeed relates to the money? What does a mouse have to do with it? An unexpected clue can be found in the Orient. We will use the word “mouse” because on different Oriental sculptures, statuettes and paintings the mouse, rat, mongoose, weasel looked very similar. A well-known British journalist and writer M. Palin in the hardcover edition of his book *Himalaya* made a comment on wall painting, which he saw on his way to Taksang-Buddhist temple in Bhutan. He wrote: “What I thought was a rat was a weasel, seen here disgorging pearls of wisdom”. In previous paper edition he wrote about “the curious symbol of a weasel disgorging pearls”. He was told that “the Guardian King of the North Direction traditionally holds a weasel, so anything emanating from a weasel’s mouth denotes good fortune.”⁴²

It might have been a local translator’s linguistic mistake – and Palin actually saw the picture of another animal, because in Indo-Buddhist tradition “pearls of wisdom” or simple jewels produced by mongoose attributed to God Kubera or as we can show later by mouse (rat) that belongs to God Ganesha. (Perhaps, weasel should be added to the traditionally known sacred animals.)

It is more important to note that all these animals look very similar on the paintings and sculptures as we can understand from Palin’s passage and from our personal observations of many thankas («thangka», also known as «Tangka», «Thanka» or «Tanka» (Nepali pronunciation) is a Tibetan silk or paper painting with embroidery, usually depicting a Buddhist deity) and statuettes in Nepal as well as paintings and sculptures in different museums including the British Museum, Metropolitan Museum and, especially, Hermitage.

Robert Beer wrote: “The symbol of a jewel-raining, -spitting or -vomiting mongoose, which produces treasures when squeezed, has its origin in the Central Asia custom of using a mongoose skin as a jewel container or money-purse, where coins, precious stones or cowrie-shells could be squeezed upwards through the empty skin and ejected from the mongoose mouth”. This author also mentioned that mongoose “is often incorrectly identified with some other animals.”⁴³

Russian Empress Catherine the Second ordered in 1778 to create in the Winter Palace (now part of Hermitage Museum) the full-scale copy of Vatican’s Loggia of Raphael made by this great artist and his school in 1517 - 1519. The artist Giovanni da Udine was responsible as assistant of Raphael for images of grotesque «mouses» in this Loggia and he worked later on the decoration in the Medici Chapel as assistant of Michelangelo. Raphael transfer the motifs and

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

42 Michael Palin, *Himalaya*, London, 2004, p. 257

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

symbols of antique Roman drawings discovered in early XVI century in the grottoes and called “grotesques.”⁴⁴

As the result we can see in Hermitage that Raphael and his people drew at least four different kinds of mouse (rat). One of them clearly is hinting a big and dangerous snake which is actually characteristic of mongoose and not rat. We can understand that in the time of antique Rome and even in the time of Raphael and Michelangelo any artistic or scientific zoological description and differentiation of these animals did not exist. Probably, mongoose was considered as some kind of rat. Big rat has approximately the same size as a small mongoose. (*Marmot*, the mountain mouse measuring up to 50 cm is found in mountainous areas of southern Europe. See drawings of Jacopo Ligozzi made for Grand Duke Francesco Medici in 1605 on the page 59 of the mentioned above catalogue of “Italian Master Drawings” exhibition in the national Gallery of Art, Washington).

We do not know what a mouse (rat) meant for antique Rome or for Michelangelo’s Florence, but we can see in the house of Michelangelo – Casa Buonarroti – a small old Roman statuettes of Topolino (small mouse). We can see in the famous Studiolo – office of the Duke Francesco Medici the First in Palazzo Vecchio – between other splendid paintings on the ceiling the image of a mouse (rat)-like animal exactly above the entrance. It is difficult to figure out what it symbolized and why it was situated between images of angels and beautiful naked goddesses. We will take a risk of stating that – based on its various features – the statue of Lorenzo resembles Indian statuettes depicting Hindu deities and gods. Some scholars have pointed out its distinctions from the European sculptural grave tradition that had existed before Michelangelo. However, in doing so they would usually attribute it to the great sculptor’s innovative approach.

The position of the statue of Lorenzo is very similar to many statues of Buddha, Tibetan or Indian gods, especially Ganesha. Also, if we pay attention to construction of back side of the helmet of Lorenzo and compare it to all known models of warrior’s helmets in different countries, we may suggest Oriental influence on the unique for West model of this helmet. A round overhead of the helmet is very similar to Indian, Chinese, Tibetan and Japanese helmets.⁴⁵ This overhead of the helmet became visible in full only when the statue was taken down 450 years after it was established by Michelangelo himself on the height of 4 meters above spectators eyes.

Helmet is important symbol. “The symbolism of helmets is akin to the symbolism of the head which they protect. It may be said in this context that they hide as well as guard the thoughts... The more or less elaborately decorated crest discloses the creative imagination and ambitions of the head which wears it”.⁴⁶

Lorenzo’s helmet is executed in the collaboration with young sculptor Giovanni Montorsoli (1506 -1563) but it is no doubt that Michelangelo produced all ideas for its symbolic design.

We will now try to focus on the image of the mouse which is directly associated with the image of the Hinduist and Buddhist God of Ganesha depicted with an elephant’s head. The mouse – rat is his vahana – the animal that allows to distinguish him from other deities.

44 N. Nikulin, *Loggia of Raphael in Hermitage*, (in Russian), StPetersburg, 2005, p. 2

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

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

Statues of many Indian gods have their own vahanas for this purpose but Ganesha is easily recognisable because of his elephant head. But the artistic depiction of the mouse of Ganesha and the mongoose of Kubera obviously look very much alike.

Ganesha is the God of wisdom and success. The mouse serves as the God's vehicle. It can usually be seen under his arm or foot, or (in its considerably overblown proportion) as his carrier. Sometimes Ganesha holds pot of jewels (ratna kumbha) in his hand. We found statuettes of Ganesha with mouse supplying this spot of jewels. Throughout our stay in Nepal, where the mixed Indian - Buddhist tradition has been preserved in the same form as it existed at the Hindustan Peninsula one thousand five hundred years ago, we discovered that according to the generally accepted belief Ganesha's mouse merges with and plays the same role as mongoose depicted usually in hand of Kubera, the God of wealth and prosperity (his Buddhist name being Jambhala). Both animals produce (vomit) precious stones thereby symbolizing the creator of affluence. Such images may be found on traditional Buddhist tanks – the pictures drawn on paper and silk.

During our meeting with a former Buddhist monk Lama Tsonamgel who is currently an owner of the famous workshop in Kathmandu, the capital of Nepal, which produced thankas (Buddhist icons on paper and silk) we found out that the image of Ganesh's mouse as a symbol of the wealth producer is very similar or even the same to mongoose of the god of wealth and prosperity Kubera. On the thankas the mongoose of Kubera (Jambhala) looks like the mouse of Ganesha (the Tibetan Tsog Dag), and both vomit jewels. Lama Tsonamgel explained to us that it was a tradition typical of Nepal and Tibet.

Well-known expert on the Medici Chapel professor of Carnegie-Mellon University (USA) Edith Balas suggested after Panofsky, that the sculpture of Lorenzo was very similar to the conception of god Saturn. She wrote: "The cash box that Lorenzo leans on refers to Saturn's identification as the god of hidden things. Metaphorically, this is in keeping with Michelangelo's habit of developing secret, elaborate iconographies... Michelangelo's success in accomplishing this may be judged by the deep mystery that surrounds his images, one too deep that even Vasari and Condivi, his contemporaries and inmates, were unable to fathom it."⁴⁷

So we can see that the idea of connection between the statue of Lorenzo and some antique god has already been discussed. It is important to mention that elephant-headed God Ganesha lost his first head, which "had been decapitated by the gaze of the planet Saturn" according to The Encyclopaedia of Tibetan Symbols and Motifs.⁴⁸

We suggest to consider a possibility that Michelangelo, as well, might have been aware of the mouse being a symbol of prosperity and wealth and he used the image that he observed in the Indian tankas made on silk or in the statuettes. Someone may raise a doubt that Michelangelo could ever see any images of Oriental deities. To assuage such doubts, we would like to mention that Indian soldiers were present in Ancient Greece as part of the Persian troops already in 480 B.C.

Famous British historian Arnold Toynbee in his book A Study of History wrote about rat-like gods and images of mouse used in Buddhism. Also in his description of the role of different gods of Hinduism he made a reference to a thanka of 5th century A. D

Thankas and sculptures from India could have been brought to Italy with other oriental products, and Michelangelo might be familiar with them; he could also have met people who knew about Indian sculptures as well as the content of tanks. Later, in the IV century B. C., the

47 Edith Balas. Op. cit. p. 67

48 Robert Beer, Op.cit., p. 82

troops led by Alexander the Great were sure to bring back home from India the statuettes of Hindu deities made of ivory, gold and silver. The thankas, which constitute the Indian-Buddhist icons made on silk, have been known in Europe since the VII century A. D., while intensive trade with India over the Mediterranean Sea in the days of Michelangelo was very likely to bring to Europe great varieties of Indian statuettes and silk thankas.

Socrates was described to engage in a dialogue with an Indian Brahmin, and there is a provoking historical concept according to which Pythagoras acquired most of his scientific and philosophical ideas in the VI century B. C. when he was traveling in India. Incidentally, the distance from the Ancient Greek towns in Asia Minor to India exceeds but slightly the distance to France. Neo-Platonism that became the state ideology of Florence during the reign of Lorenzo the Magnificent of the time of Michelangelo's maturity is rooted in antique Alexandria of the I century that already included the Hinduist and Buddhist communities. We should bear in mind that Buddhism is six centuries older than Christianity, and Hinduism is older by about three millennia.

The circulation of pieces of art between India and Europe might have provoked the circulation of ideas and artistic concepts that could lay the basis for deliberations at Platonic Academy in Florence which young Michelangelo might attend to hear; the renowned philosophers such as Pico della Mirandola, Ficino, and Policiano were indulged in a philosophical discourse. We should also remember that in the Ancient Greek tradition the mouse was associated with Apollo and Dionysus and that ancient Greeks used to refer to India as Dionysus' sacred territory. We hope that the researchers of the Medici Chapel will pay attention to the significance of the symbol of the mouse-like animal under the arm of the statue of Lorenzo, and our publication may be useful for its evaluation.

No sculptor has yet surpassed the Great Florentine, and until it happens (remember that Praxiteles had been "waiting" for Michelangelo for almost two millennia), we will be living in the epoch of Michelangelo Buonarroti.

Баренбойм Петр Давидович
Шиян Сергей Николаевич

МИКЕЛАНДЖЕЛО В КАПЕЛЛЕ МЕДИЧИ
ГЕНИЙ В ДЕТАЛЯХ

Дизайн: *Миронова Мария*

Редактор: *Миронова Мария*

Ретушь, цветокоррекция фото: *Залман София, Прока Светлана*

Верстка: *Сухоцкая Снежанна*

Корректор: *Поварова Светлана*

Подписано в печать 03.10.2011. Формат 70 x 100/8

Объем 36,4 усл. печ. л. Гарнитура Book Antiqua. Печать офсетная

Тираж 500 экз.



Издательство ЛУМ/LOOOM
109387, Москва, ул. Люблинская, 42
e-mail: info@looom.ru

Отпечатано ООО «Балто принт»
Logotipas Company
www.baltoprint.ru

ISBN 978-5-9903067-1-4

