

МИКЕЛАНДЖЕЛО



Мирозд
Бруцци



СЕРИЯ «ВАЖЕЧАТЕЛЬНЫЕ ЛЮДИ»

Annotation

Среди гигантов ренессансной Италии, давшей миру Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, Боттичелли, Браманте, Джорджоне и многих других великих мастеров, Микеланджело Буонарроти возвышается непревзойденным колоссом. Он рано занял центральное положение в искусстве Высокого Ренессанса, проявив себя с необычайной энергией и редким талантом во всех видах пластических искусств — скульптуре, живописи, графике, архитектуре. И еще он был выдающимся поэтом, творчество которого отмечено глубиной мысли и высоким трагизмом.

За свою долгую 89-летнюю жизнь художник испытал подлинные взлеты творческого вдохновения. Среди его великих монументальных творений — «Давид», «Моисей», «Пьета», художественный комплекс капеллы Медичи, роспись свода Сикстинской капеллы в Ватикане, «Страшный суд» на заалтарной стене этой капеллы, фрески Капеллы Паолина и др. По проекту Микеланджело между 1546 и 1590 годами велось строительство знаменитого на весь мир собора Святого Петра в Риме. Свет этой далекой звезды вечен и незабвенен.

-
- [Марсель Брион](#)
 - [Детство среди мраморных блоков](#)
 - [Сад богов](#)
 - [Расцвет и закат Медичи](#)
 - [Греза на воде](#)
 - [Римский Вакх](#)
 - [«Давид с пращой, а я с луком...»](#)
 - [Битва картонов](#)
-

Марсель Брион
Микеланджело

Детство среди мраморных блоков

6 марта 1475 года в доме мессера Лодовико Буонарроти, подесты Капрезе и Кьюзи, родился мальчик. Было два часа утра. Если бы в этот момент какой-нибудь астролог удосужился взглянуть на небо, он увидел бы восхождение Меркурия и Венеры. А то, что при этом в небе сиял и Юпитер, было благоприятным добавлением ко всем счастливым предзнаменованиям, которых можно было ожидать от встречи этих могущественных божеств. Больше того, был понедельник, что ставило ребенка под особое влияние этой своенравной планеты.

На первый взгляд преобладающее влияние Меркурия позволяло предположить, что новорожденный проявит особенную склонность и способности к коммерции. Его отец был бы в восторге от этого, потому что как истинный флорентиец полагал, что на свете не может быть ничего более благородного и прекрасного, чем мир торговли. А мать его, наверное, улыбнулась бы, узнав, что сына ожидала благосклонность Венеры. Созданный для радостей и волнений страсти, он, несомненно, будет любим женщинами. Однако лишь присутствие Юпитера было правдивым предзнаменованием, ведь это под его знаком рождаются великие творцы, а также те, кто командует другими людьми, и в той мере, в какой это возможно для слабых смертных, становится богоравным.

Но как никто не подумал составить гороскоп первого сына, Лионардо, родившегося двумя годами раньше, так родителям было не до того, чтобы обращать внимание на сочетание звезд, под которым явился на свет и второй. Его мать была хрупкой женщиной и выглядела совершенно обессиленной после того, как произвела сына на свет. Отца не покидала тревога за исход родов, потому что жена в период беременности упала с лошади, но все обошлось, и он, человек простой, больше всего радовался тому, что сын родился здоровым, правильно сложенным, готовым пройти свой путь в жизни и стать, если на то будет Божья воля, добрым христианином и честным буржуа. Сам он, не имевший больших запросов к жизни и обладавший скромными вкусами в сочетании с самыми заурядными амбициями, не желал ничего другого.

Возможно, он лелеял бы более возвышенные надежды, если бы лучше помнил о происхождении своей семьи. В самом деле, Буонарроти Симони считались одними из самых видных жителей Флоренции. Они прославились в торговле, которая в этом городе была почвой, взрастившей

его аристократию, неоднократно избирались в муниципальные советы, были в них осторожными и авторитетными депутатами, радетелями общественного блага и собственного богатства и пользовались уважением первых людей города, то есть банкиров и крупных торговцев. У них было прочное финансовое положение, репутация честных торговцев, уважение горожан — на большее они не претендовали.

Если бы они поднялись выше, к чему, впрочем, не стремились, так как ментальность флорентийцев не одобряла дворянской «избранности», то, возможно, вспомнили бы о том, что Симони были в родстве с графами Каносса, а Бонифацио Каносса когда-то женился на Беатриче — сестре императора Генриха II. Это был лестный союз, от которого родилась известная в истории средневековой Италии графиня Матильда. Но Буонарроти XV века были слишком простыми людьми, чтобы кичиться своими прославленными предками. К тому же, видимо, и само это родство было сомнительным. Как бы то ни было, в той среде, в которой они жили, было куда престижнее происходить от преуспевающих коммерсантов, нежели от знатных сеньоров прошлых времен.

Именно поэтому достойный Лодовико Буонарроти, кем бы он ни приходился германским императорам, довольствовался тем, что справедливо и умеренно мудро отправлял свои обязанности подесты — теперь мы назвали бы его мэром — в небольших городках, куда его назначала флорентийская Сеньория. Городок Капрезе находится в долине реки Сингарны, недалеко от Кьюзи. Ничем не приметная Сингарна, впадающая в Тибр, разделяет судьбу этой славной реки, сливаясь с ее благородными водами.

Упоминание о Тибре воскрешает в памяти Рим с его тысячелетними камнями, с его историей, полной пожаров и крови, с императорами и консулами, с легионами, топтавшими плиты дорог от Сирии до Шотландии, с интригами и победами, с низкой политикой Форума и возвращением из походов прославившихся генералов, тащивших с собой добро, награбленное в Афинах, Александрии, Пергаме и Иерусалиме. Капрезе — это остановка на дороге, ведущей из Флоренции в Рим. Небо предопределило судьбу мальчика, озарив его сиянием могущественных планет, суливших славу, благополучие и любовь. Земля вобрала в себя корни его жизни на полпути между Флоренцией и Римом, на одинаковом расстоянии от древнейшего города, дышавшего седой стариной, отягощенного, раздавленного вековыми пластами воспоминаний, подобными наносам еще плодородного ила, и от совсем новой Флоренции, где только начинал возрождаться мир, и вся Италия, вся Европа были еще

озарены этим Возрождением, которое в течение трех четвертей столетия с фантастической плодовитостью множило гениев всякого рода и самых современных новаторов.

Наконец, эта земля была землей этрусков. Вычеркнутые Римом из итальянской истории, эти быстрые умом, всегда печальные, терпеливые этруски оставили здесь свои могилы, их неотступно преследовала мысль о смерти. В их склепах, потревоженных плугом или лопатой, какой-нибудь крестьянин нередко обнаруживал останки, от которых поднимался зловещий плесенно-трупный запах. Если у него хватало духу не бояться мрака и языческих призраков, он спускался по тщательно уложенным ступеням лестницы в таинственную усыпальницу и оказывался в темных, молчаливых комнатах подземного дома, населенного мертвецами. Он наткался ногами на вазы, которые, падая, разбивались с сухим треском. Его рука нащупывала сохранившееся тысячелетнюю улыбку лицо какой-нибудь фигуры из обожженной глины или касалась словно протянутой к нему холодной каменной десницы изваяния. И он торопился подняться наверх, радуясь заново обретенным сиянию солнца, свежести травы и аромату полей.

Но потом возвращался туда снова, потому что именно в таких языческих захоронениях нередко хранились целые клады изделий из серебра и золота, которые охотно покупали торговцы древностями; возвращался с факелом или с фонарем, в свете которого из мрачного подземелья навстречу ему словно устремлялась жизнь в образах бежавших по стенам обнаженных атлетов цвета охры, юношей, пировавших в окружении танцовщиц и музыкантов... Рыбаки выуживали извивавшихся на крючке рыб, охотники заманивали птиц в сети. Но барельефы воспроизводили также и кровавые сцены сражений, пыток и казней, от которых нельзя было не прийти в ужас. Порой с леденящими кровью гримасами от перебегающих теней в трепещущем свете дрожавшего в руке светильника перед смельчаком возникал вдруг какой-нибудь громадный синий демон, с носом крючком и с гадюками на голове вместо волос, словно готовый пустить в дело свои клыки и когти.

Влекомые неким духом с иронической улыбкой, жадным и жестоким, как гиена, взвалившим себе на плечи молот убойщика со скотобойни, удалялись мертвецы в неведомый потусторонний мир. Унылые, покорные, с опущенной головой, отягощенные заботами и терзаемые тревогой, о которых не должен был знать синий демон, уходили они медленной, усталой походкой в царство апатично безразличных ко всему теней, которому уже принадлежали.

А то, что оставалось от этих мертвецов, бывших когда-то живыми, — горстка праха — покоилось в этих вот гробах, на крышках каждого из которых возлежало их изображение. Такое, каким покойный был при земной жизни — ласкающим жену с блаженно-насмешливой и чувственной улыбкой или держащим в руках кружку в торжественном отупении удовлетворенного пьяницы, наконец-то нашедшего забвение, которого так долго ждал. Были здесь и чиновники, столь гордившиеся обязанностями своей короткой службы, что пожелали и в царство теней войти, не расставаясь с эмблемами своих магистратур, увековечить в безграничном бессмертии свою спесь судьи, сборщика налогов, офицера или поставщика провианта для армии.

Земные божества, которым они поклонялись, еще бодрствовали в глубине этих могил под охраной смертоносных духов, синих демонов и чудовищ, в которых были превращены многочисленные звери. Колдовское искусство делало их способными устраивать бури, останавливать армии и вызывать из земли печальных призраков. Они благоговели перед смертью и перед ночными страхами. Все этрусские города были стерты с лица земли, но могилы этрусков вгрызались в землю, пронизывая ее, как ячейки сот бесчисленных огромных ульев. Их тяжелая меланхолия делала унылой эту страну, нашпигованную трупами, урнами с прахом людей, терракотовыми статуями, изощренно имитировавшими улыбки живых, погребальными фресками, на которых люди без всякого подозрения пировали, не опасаясь синих демонов, притаившихся за дверями. Запахом этой этрусской смерти была пропитана вся здешняя земля. Никто ничего не знал ни об их происхождении, ни об языке, ни об обычаях, ни об их культах. Не было ничего известно об их жизни. О них не знали ничего, кроме этой обставленной роскошью и очень усложненной смерти, требовавшей сохранения всех аксессуаров жизни. И их дух поднимался, пронизывая причудливые каменные своды, под которыми их считали окончательно раздавленными со всей их тяжелой тоской, с тревожным ожиданием встречи с потусторонним миром, с их земной отрешенностью и с абсолютной, безоговорочной, почти счастливой принадлежностью земле, самым ее глубинам, земле не лесов, виноградников, полей, городов и деревень, а земле сплошь мертвецов.

Сына Лодовико Буонарроти отнесли в церковь и нарекли именем Микеланджело. Михаил-Ангел. Ангел Михаил. Родители вверяли его покровительству великого небесного хранителя, того самого, кто низверг демонов в самую глубину ада. Но в этом великом небесном конфликте участвовали лишь ангелы — верные и мятежные. Ориген рассказывает, что

некоторые в нерешительности колебались: оставаться ли им с Богом или последовать за Люцифером. В то время как их товарищи решительно выбирали покорность или бунт, они балансировали между прелестью послушания и упоением мятежа. Из этих-то нерешительных ангелов Господь и сделал людей, говорит Ориген, чтобы у них было время для сознательного выбора стороны, которую они пожелают принять. И именно поэтому жизнь человека есть непрерывное колебание между землей и небом, между Богом и Дьяволом, до самого того дня, когда смерть придет за ним.

Таким образом, темные силы земли и ностальгия по ангелу будут оспаривать между собой право на этого ребенка, который в этот момент всего лишь младенец, играющий с инструментами каменотесов в саду дома сеттиньянского ремесленника. Микеланджело едва исполнился год, когда его отец был освобожден от своей должности и отозван во Флоренцию. Его мать Франческа болезненно переносила новую беременность и была так слаба, что ребенка отдали в семью кормилицы, которая вскормила его и окружила такой же материнской заботой, как если бы это был ее собственный сын.

Целыми днями малыш слышит визг вгрызающейся в камень пилы, глухие удары молотка, резкие звуки долота. Как и у других обитателей дома, его одежда покрыта тонкой мраморной пылью. Во дворе работают рабочие, и мелодии их песен смешиваются с громкими звуками от инструментов. Едва начав ходить, ребенок ковыляет между каменотесами, привыкая к песне металла, грызущего камень, которая уже принимает в его сознании героический характер. Песня борьбы, песня победы... И разве не из этого состоит самая блестящая победа над необработанным куском вырезанного из скалы минерала в придании ему формы, взлелеянной мечтой?

Разумеется, в мастерской мужа кормилицы нет и речи о скульптуре. Этот человек всего лишь простой ремесленник, которому не доверяли тонкой работы, и он никогда не делал ничего другого, кроме как придавал правильную форму мраморным блокам, привезенным из карьеров. Но эта точная линия, безукоризненный угол, безупречная поверхность... Бесформенные куски камня сбрасывали во дворе на землю с тяжелых повозок, влекомых быками, и благородной задачей этих ремесленников было превращение их в камни, обработанные с высокой точностью и достойные места в любой церкви или в любом дворце. Порой владельцу каменоломни доверяли выполнение резьбы, благодаря которой камень начинал играть светом и тенью, а иногда даже какого-нибудь

декоративного мотива, достаточно простого, чтобы его могли вырезать рабочие, — например, какого-нибудь орнамента с повторением формы яйца или отделки карниза рельефом, наподобие четок, а то и несложного орнамента из пальмовых листьев.

Маленький Микеланджело бродил по двору среди этих камней, от огромных глыб с острыми, еще не выкрошившимися ребрами, говоривших о том, что их только что вырвали из карьера, до едва обтесанных блоков, которыми уже завладела геометрия, чтобы подчинить их своей регулярности, и до таких, увидев которые довольные каменщики трепетно проводили кончиком пальца по их гладкой, блестящей поверхности. Подражавший им Микеланджело, прикладывая ладони к камням, учился на ощупь определять разнообразнейшие материалы, из которых сложено тело земли. Особая чувствительность его пальцев позволяла ему отличить *pietra selena* — лунный камень — от травертина, известкового туфа. Выбрать мраморный камень из кучи других нетрудно, но разновидность мрамора он называл, ощупав его с закрытыми глазами, не сбиваясь с прожилок, которым следовали его пальцы, и безошибочно чувствуя разницу между *текстурой* порфира и чиполино — глазкового мрамора. Он научился любить и уважать необработанный камень, как человеку и надлежит уважать и любить все то, с чем он призван бороться. Он чувствовал благодаря своей детской проницательности, что его предназначение связано с камнем, с его сопротивлением, с его соблазнами, с его величественной и суровой красотой. Его игрушками были молоток, долото и еще этот удивительный, громко гудевший инструмент, в виде лука, для сверления отверстий в самых трудно поддающихся обработке мраморах. Он брал в руки куски камня и сравнивал их вес. Он разбирался в зернистости и полировке, в плотности и весе материала. Он уже предчувствовал все то, что можно было сказать о камне.

Поскольку от него держали подальше перья и бумагу, слишком дорогие, чтобы расходовать их понапрасну, он научился рисовать куском древесного угля на осколках мрамора, на изломе которых загадочно искрились кристаллы. Так поступали древние египетские ваятели. Так рисовал на первом попавшемся камне и самый старый из современных и самый современный из старых художников Джотто, пасший на лугу вверенное ему стадо коров. Что же рисовал Микеланджело? Как и все дети, он воплощает в рисунке мечты, порожденные его воображением. Но воспроизводит формы реальной жизни не буквально. Он предпочитает придавать рисунку неопределенные черты, диктуемые ему фантазией. В доме кормилицы добродушно посмеивались, глядя на этого уже такого

смышленного ребенка, которому скоро предстояло догадаться, какое призвание вызревало в его наивных набросках, какой гений пылал в детских руках, прикасавшихся к камню с почти религиозным благоговением, но при этом и с могучей, уверенной в себе властью человека, решившего выйти победителем из сражения с ним.

Руки Микеланджело? Многочисленные комментаторы и портретисты много говорили нам об его лице. Но какими выразительными, должно быть, были эти руки, о которых никто не сказал нам ни слова! У человека, родившегося скульптором, прикосновение более важно, чем взгляд, вернее, обе эти характеристики сливаются в единое целое при обучении художника формам мира. Тесному знакомству с камнем он обязан именно своим рукам, ощутившим тайную трепетность минерала, глубинную таинственную жизнь мрамора, то уже устанавливавшееся *согласие* между материалом, ожидавшим воплощения в форму, и творческой волей, из которой рождается эта форма.

В доме скромного сеттиньянского каменотеса Микеланджело еще ребенком приобретает первые навыки, позволяющие ему с уверенностью овладеть своим искусством. Он понимает, что форма достигается не за счет того, что что-то к чему-то добавляют, а определяется удалением лишнего.

Удобная пластичность глины или воска открывает художнику широкий, но слишком легкий путь. Героическая стезя скульптора — это гениальная интуиция, поразительно угадывающая, что необходимо удалить, чтобы раскрыть форму, изначально заложенную в бесформенной глыбе. И именно все то, что долото отбивает от этой бесформенной массы, позволяет родиться точной, девственной, исчерпывающе совершенной форме.

Если верно то, что всегда что-то остается от людей в местах, где они когда-то жили или творили, разве возможно, чтобы маленький Микеланджело не почувствовал в этой деревне Сеттиньяно присутствия некой изысканной тени, тени скульптора, носившего при жизни славное имя Дезидерио? Из всех флорентийских мастеров Кватроченто никому, кроме него, не удавалось так хорошо выразить прелесть худеньких девушек с длинной шеей, охваченных радостной веселостью детей, и гармоничную стройность юношей. Дезидерио — король пленительных гибких форм, умевший так хорошо передать все изящество тела и ума, одновременно такой целомудренный и такой чувственный, такой утонченный и ясный. Молодость и жизнерадостность, непринужденную красоту плоти и не знающей тревоги души — вот что привнес Дезидерио в эту

очаровательную Флоренцию, которая была почти пресыщена рождением шедевров, появлявшихся там каждый день... Дезидерио!..

Старая греческая мечта, которую флорентийский Ренессанс сделал своей, обрела жизнь в статуях и барельефах Дезидерио. Не было больше разногласий между чувством и умом. Душа уже не боялась плотских радостей. Она принимала в них свою долю участия и создавала возвышенную утонченность наслаждения, сотканную из того, что может быть самого изысканного в чувстве и самого драгоценного для разума. Эта гармония, с которой в один из моментов своей истории встретила Греция и к которой все еще стремится мир через христианство и несмотря на христианство, живет в ангелах и мадоннах Дезидерио.

На склоне своих дней Микеланджело рассказывал, что он впитал любовь к скульптуре с молоком своей кормилицы в деревне Сеттиньяно. Он никогда не сказал нам ни слова об этом Дезидерио из Сеттиньяно, чье имя остается связанным с его родиной. Он умер в тридцать шесть лет, и для него конфликт с необработанным камнем был лишь прекрасным поводом для того, чтобы оживить древнюю мечту, воскресить юношей Аттики, передать ребенка в руки девственных кор, изобразить христианскую улыбку на устах, прославляющих радости Афродиты и таинственное могущество Пана.

Сеттиньяно... это деревня, поля, виноградники, восхитительный гармоничный пейзаж, открытый взорам со всех сторон, ничем не приниженный и не ограниченный. Когда подросший Микеланджело возвращается в родительский дом во Флоренции, все ему кажется тесным и серым: мрачные улочки вьются между высокими суровыми стенами дворцов. Город сжат в кольцо своих укреплений, как в кулаке. И потом, в доме больше нет матери. Франческа недавно умерла, и теперь в нем только четверо его братьев, с которыми он никогда не жил, да суровый и грустный вдовец. Вот что он находит, покинув жилище каменотесов. Никаких песен, никаких звуков пилы или долота. Тишина дома, погруженного смертью в траур. Мрачные комнаты, выходящие окнами на душную, неосвещенную улочку. Отец, с недовольным видом рассматривающий мальчика, из которого сделали крестьянского парня, усвоившего манеры и речь подмастерья каменотеса; под ногтями у него еще видна мраморная пыль, а все его разговоры только о скульптуре и о рисовании. Братья, ухмыляясь, посматривают на непрошеного чужака с насмешливым недоверием. Они знают, что их ждут прелести процветающей торговли, и готовятся к этому, убивая в себе все мечты, все желания, все надежды, которые могли бы нагородить препятствий на пути к коммерческому успеху. А Микеланджело

возвращается в Сеттиньяно, полный твердой решимости вступить в сражение с необработанным камнем, стать художником, творцом. Мессер Лодовико провожает его взглядом, полным печальной укоризны.

*

Не знаю, была ли школа Франческо да Урбино одним из тех веселых коллежей, которые начинали входить в моду, где стремились совершенствовать тело, не забывая и о развитии ума, и где гуманистическая культура обогащалась песнями и танцами. Франческо, вероятнее всего, был сельским учителем с грозной линейкой в руке, озабоченным тем, как бы напичкать эти юные умы сложными хитросплетениями грамматики, сведениями из глупых и наивных наук о мироздании и о человеке, а также строгими правилами арифметики. Ну и латынью, конечно, в ее самом непривлекательном и отталкивающем виде.

Такова была педагогика, которой бывший подеста Кьюзи вверил своего сына для воспитания и обучения и, разумеется, для того, чтобы из его воображения с корнем вырвали это абсурдное желание стать художником. Что такое были художник или скульптор в то время, если не считать отдельных удачных случаев? Голодные ремесленники, богема, получавшие за настоящие шедевры такие же гроши, как рабочие, они не пользовались уважением буржуазии и их относили к гильдии бакалейщиков и аптекарей. Пренебрегая фамилиями, их называли по имени, в лучшем случае добавляя при этом имя отца или родного города, а то и просто по прозвищу, обязанному каким-нибудь особенностям внешности или поведения: Придурак, Бочонок, Чернявый, Шляпа, Педераст. Таков был обычай эпохи, и даже самый крупный военачальник того времени Бартоломео Коллеони был знаменит прозвищем, совершенно невозпроизводимым на бумаге.

Не потому ли Микеланджело стремился отойти от семейных традиций, чтобы быть похожим на этих людей? Больше не было матери, которая могла бы защитить его от рукоприкладства вечно раздраженного отца, пытавшегося совладать с непослушным ребенком. Его били и в школе, хотя он был умен и усидчив, но оба эти качества он вовсе не хотел обращать на то, чему его пытался обучать Франческо.

В чем причина такого сопротивления? Микеланджело не только обладал всеми качествами, делающими из детей хороших учеников, но и был бесконечно более одаренным, чем все другие его товарищи по школе.

Учитель просто не мог понять той инертности, с какой этот ребенок относился к учению, такого решительного нежелания что-либо делать — ни книгу раскрыть, ни тетрадь: не отрывая взора от окна, он следил за проплывавшими в небе облаками, когда его товарищи сосредоточенно решали задачи.

Франческо да Урбино, человек отнюдь не глупый, догадывался, что за всем этим кроется какая-то тайна. Используя все тонкости педагогических приемов, он пытался расспрашивать мальчика, но тот упорно хранил свой секрет. Однако заметив, что он украдкой постоянно что-то рисовал, его наставник понял, что Микеланджело обуревают единственное желание: стать художником. Это было его призванием, и он изо всех сил боролся со всеми препятствиями, которые могли бы этому помешать.

Ни укоры, ни наказания не могли заставить отступить эту упрямую волю. Его решимость не поколебали ни увещевания, ни предупреждения о рискованности выбора такой профессии, о превратностях, которыми полна жизнь художника в противоположность спокойному, солидному и уважаемому всеми процветанию коммерсанта. Ребенок, которому не было еще и десяти лет, уже был мятежной натурой, а впоследствии будет перечить папам и смеяться над просьбами королей. Мятежный в помыслах и поступках, ревностно охранявший свою независимость, подозрительный по отношению ко всему, что могло бы на него повлиять, не приемлющий никаких приказов и запретов, внимлющий только голосу собственного гения и его глубинных стимулов — таков уже был Микеланджело. Разумеется, нежность матери и сестры не была более действенной, чем отцовские меры исправления или упреки педагога. Мягкость понимала его не больше, чем жестокость. Он боролся не из прихоти, а защищая ту живущую в нем некую божественную данность, которую, может быть, не вполне осознавал, но чью непреодолимую власть над собой смутно чувствовал всем своим существом.

Ребенок хотел стать художником! Почему бы не дать ему следовать этому выбору, тем более что он проявлял такие замечательные способности? Именно так рассуждал Франческо да Урбино, готовый скорее потерять одного ученика, чем использовать свой авторитет и тратить силы в борьбе с таким неукротимым упорством. Держать дальше ребенка в школе было бесполезно, ни к чему хорошему это не приведет. «Отдайте его лучше учеником к какому-нибудь художнику», — советовал он отцу. Лодовико Буонарроти не желал признать свое поражение: его сын должен быть коммерсантом. Но он чувствовал себя слишком слабым, чтобы совладать с этим несокрушимым упрямством. Ребенок, которого месяцами

безуспешно секут и ругают, казался равнодушным к физической боли и глухим к увещаниям и в конце концов сломил отцовскую волю. Лодовико уступил.

В один прекрасный день папаша Буонарроти взял сына за руку и отправился с ним в церковь Св. Троицы. Там на лесах, поставленных в одном из приделов, работали художники. Под их искусными руками на сыром гипсе штукатурки рождалась фреска, воспроизводившая какие-то прекрасные, яркие сцены. Еще три года назад роспись этого придела начал Доменико Гирландайо. Дело шло к концу. Художник спустился с лесов и, взглянув на ребенка, улыбнулся ему. Лодовико Буонарроти вышел из церкви, оставив Микеланджело с любопытными и смешливыми учениками среди серьезных персонажей фрески, чьи лица удивительно ярко вырисовывались на серовато-белом фоне стены. Он сделал первый шаг в тот восхитительный мир, о котором мечтал с самого раннего детства. Его обступили палитры, кисти, краски в порошке — юные подмастерья растирали их в ступке пестиками — большие листы эскизов, где уже жило произведение, и нужно было перенести на стену сцены, обозначенные красным штрихом по штукатурке. Рядом с художником стоял каменщик, наносивший на стену тонкий слой влажного раствора, на котором под кистью художника сразу же возникали сияющие образы. Это, возможно, не совсем то, о чем он когда-то мечтал в Сеттиньяно, в саду каменотеса, но теперь он наконец избавился от школы, освободился от всякого принуждения, стал хозяином своей судьбы и устремился по чреватому опасностями пути — к успеху или провалу. Ему было тринадцать лет. Он был Микеланджело...

Сад богов

Доменико Гирландайо был одним из самых известных живописцев флорентийского Ренессанса. Он обладал чувством грандиозности и реальности, не предавался несбыточным мечтам, а если они у него и были, не придавал им осязаемой формы. Флоренция была благодарна ему за ту объективную реалистичность, которая царила во всем его творчестве, потому что оно самым возвышенным образом четко отражало подлинный практичный, ясный дух этого города. Он нравился еще и потому, что умел вводить даже в религиозные сцены, в которых им вообще, казалось бы, не было места, именитых людей города. Возможность узнавать знакомые лица Альбициев и Торнабуони в эпизодах из жизни Девы Марии или Св. Иоанна Крестителя очаровывала флорентийцев, в особенности тех, кто запечатлялся таким образом, хотя бы и в виде статистов, на заднем плане произведения.

Такое появление флорентийцев XV века среди персонажей Священной истории никого не шокировало и, как бы ни противоречило всякому правдоподобию, вовсе не казалось смешным. Тщеславные горожане находили в этом свою выгоду: коли они покупают картину, разве это не дает им права на ней фигурировать?

Гирландайо так искусно совмещал свои художественные решения с этими портретами, что произведение отнюдь не утрачивало гармонии. И поскольку для художников было вполне обычным делом пользоваться моделями для изображения нереальных лиц, почему бы ему не выбирать для этого философов и поэтов, а не просто каких-нибудь праздношатающихся горожан или лодочников, почему бы не фигурировать на его полотнах наравне с детьми Лоренцо Великолепного уличным мальчишкам?

Буонарроти выбрал учителем для своего сына Доменико Гирландайо не только из соображений его художественного мастерства, но и с задней мыслью, что, будучи в фаворе у Медичи, тот мог бы помочь ребенку сделать карьеру. Про художника говорили, что он ревниво относится к молодым талантам, но маленький Микеланджело, разумеется, не мог вызывать у него никаких опасений. Так рассуждал осторожный отец. Сделка между мальчиком, желавшим стать скульптором, и Лодовико, не допускаявшим и мысли о таком будущем сына, состоялась: как-никак, профессию живописца он считал более стоящей, чем ремесло каменотеса.

К тому же можно было и деньги получать — Гирландайо платил ученику небольшое жалованье, завязать — полезные и престижные знакомства, заслужить уважение земляков по примеру мэтра, запросто общавшегося с самыми видными людьми города.

Современники впоследствии много говорили о ревности знаменитого мэтра к своему юному ученику. Но по всей вероятности, они ошибались. Гирландайо пользовался такой заслуженной и прочной известностью, что ему не приходилось бояться чьей-либо рождавшейся славы, и меньше чем кто-либо другой, мог внушать ему опасения Микеланджело. Он добросовестно выполнял всю работу, которую поручал ему учитель, но делал это без энтузиазма, чего можно было бы ожидать со стороны упорного подростка, так долго боровшегося за право стать художником. Гирландайо мог бы научить своего подопечного всему самому драгоценному, что тот должен был бы получить от своего учителя, — самой совершенной технике мастерства, если бы ученик выказывал расположение к тому, чтобы воспользоваться этой возможностью. Говорят, что Гирландайо не открыл юному Микеланджело всех секретов своего искусства. Это верно, поскольку позднее, когда ему придется расписывать плафон Сикстинской капеллы, Микеланджело затребует мастеров фрески из Флоренции, и не столько в помощь себе, сколько для того, чтобы они научили его технике, с которой он был знаком достаточно поверхностно. Его первые опыты были катастрофически неудачными, потому что он использовал слишком увлажненный раствор. Такой ошибки не допустил бы самый последний из подмастерьев в мастерской Гирландайо даже после одного года обучения. Этот художник обладал безупречной техникой и был вполне способен" передать свой опыт ученикам.

И если Микеланджело не использовал все возможности обучения, то, разумеется, не из-за предполагавшейся ревности учителя, а просто потому, что ни в этой мастерской, ни в школе Франческо да Урбино он не чувствовал себя на месте. Ему не найти было лучшего учителя, чтобы стать настоящим живописцем, но Микеланджело не был живописцем. Он это понимал, как, несомненно, понимал это и Гирландайо. Его призвание не могло реализоваться на лесах церкви Св. Троицы.

Учитель был достаточно умен, чтобы это понять. Рисунки Микеланджело были рисунками скульптора. Этого мальчика привели сюда по ошибке. Заставлять писать фрески юного гения, требовавшего мрамора... Можно ли было больше навредить его драгоценнейшим дарованиям? Микеланджело явно презирал живопись, но не говорил об этом своему учителю. Возможно, он доверял эти мысли своему товарищу

Граначчи, ставшему его другом, насколько можно было стать другом Микеланджело. Фреска его не интересовала: это слишком легко. Впрочем, он признавал, что это единственный жанр живописи, приличествовавший мужчинам. У Гирландайо он просто терял время. Ему был нужен другой учитель: художник, манипулировавший долотом и молотком, а вовсе не кистью и не этими слишком покорными красками. Именно поэтому Микеланджело при первой возможности убежал вместе с Граначчи, чтобы побродить вокруг мастерской Бертольдо. Потому что тот был скульптором. В его доме висела мраморная пыль и раздавался стук молотка. Кроме того, он превосходно отливал бронзу, гравировал медали. Гирландайо смотрел сквозь пальцы на выходки двух приятелей. Он был слишком большим художником, слишком одержимым искусством, чтобы противиться призыванию юноши. Когда Микеланджело после года обучения уходил от него в мастерскую Бертольдо, Гирландайо с дружеской улыбкой пожелал ему удачи. Этот мальчик сделает великие вещи, но вовсе не в живописи, говорил он себе, возвращаясь к портретам Полициано и детей Великолепного. Каждый должен следовать своей судьбе.

*

У Бертольдо Микеланджело снова ощутил атмосферу Сеттиньяно — тот же шум инструментов, нагромождение необработанных или с едва обозначенными гранями блоков камня, то же непрерывное физическое усилие, составлявшее неотъемлемую часть ремесла скульптора и такое необходимое для него самого. Этот юноша слишком любил настоящую схватку, чтобы довольствоваться фехтованием на шпаге со стеной. Ему была нужна рукопашная с камнем: резец, грызущий мрамор, осколки, разлетающиеся при каждом ударе молотка, эти стальные сверла, которые, вибрируя, погружались в инертную массу. Ему нравилась рабочая сторона искусства скульптора. Он привык к ней с детства. Наконец, в дополнение ко всем этим очень большим достоинствам добавлялось еще одно: в кармане Бертольдо лежал ключ от удивительного сада.

Этот сад, открывавшийся только перед некоторыми редкими привилегированными посетителями, находился в окруженном галереями внутреннем дворе монастыря. То не был, как можно подумать, сад деревьев, хотя посреди двора там и рос большой кедр, раскинувший свои могучие тенистые ветви. *То был сад мрамора.*

Когда он вошел туда в первый раз, у Микеланджело перехватило

дыхание от удивления и счастья. В спокойной монастырской тиши на газоне между хилыми розовыми кустами возлежали изображения богов. Некоторые были повреждены, но их божественность была очевидна при взгляде на сохранившийся рот, лоб или щеку. На иных виднелась желтая с зеленым патина от земли, в которой они покоились тысячелетиями. Другие были разъедены, подточены водой в результате долгого пребывания на морском дне, и их обветшавший мрамор, ставший хрупким и чувствительным, как плоть, говорил о том, что над ними многие века перекачивались волны в какой-нибудь бухте Эгейского моря или между островами, выжженными солнцем и ветром.

Это были божества, и это был мрамор. Мрамор с Пентеликона или Пароса цвета плоти, розы или меда. В трещинах сверкали более блестящие и чистые кристаллы, как если бы все еще жил, страдая, эпидермис статуи. Торсы атлетов. Животы богинь. Улыбки юношей. Гибкие, тяжелые складки ниспадавших драпировок, волнистые, как морской прибой. Все это была Греция.

Были там и римские скульптуры из более грубого мрамора, отличавшиеся своею словно нездоровой плотью синевато-белого цвета. На посетителя смотрели суровые лица проконсулов, императоров с тяжелыми челюстями, матрон со сжатыми губами. Все они застыли в позе ораторов или просителей, с жестоким ртом и незрячими глазами. Барельефы и статуи, вазы, на выпуклых частях которых танцевали сатиры с вакханками. Несколько полностью сохранившихся фигур со всеми деталями, от мелких шпилек до причудливо скрученных на голове кос. И другие, настолько поврежденные, что едва можно было различить какую-то часть тела, округлое плечо. Но и они были не менее волнующими, потому что вся статуя жила в малейшем осколке, как если бы душа смогла сохраниться неприкосновенной в призрачной улыбке, в округлости единственной оставшейся груди.

По галереям ходили взад и вперед монахи, и присутствие богов не мешало им ни заниматься душеспасительным чтением, ни предаваться размышлениям. Они мимоходом бросали взгляд на обнаженные торсы богинь и на их чувственные губы. Поскольку святые, изображенные на стенах, вполне уживались с этими языческими произведениями, кого могло бы шокировать такое странное соседство?

Прогуливаться вволю по этому саду, ласкать глазами теплый мрамор, прикасаться чуткой ладонью или кончиками пальцев к какому-нибудь гладкому плечу, ощущать эту едва заметную шероховатость обнаженных кристаллов, вокруг которых камень казался более чувствительным, более

живым, — никогда раньше Микеланджело не испытывал подобной радости. Чего стоило наивное наслаждение в окружении необработанных глыб Сеттиньяно в сравнении с тем, которое он получал от этих почти одушевленных статуй, удивительным образом облагороженных гением и временем?

Хранитель и страж этого сада Бертольдо ежедневно приводил сюда своих учеников. Какой лучший пример мог бы он им предложить, чем эти античные шедевры? Мальчики усаживались на землю среди священных мраморов с бумагой и куском угля. В других местах делали копию статуи из податливой глины, а здесь, в углу этого монастырского двора, превращавшегося таким образом в строительную площадку, ученики, напевая свои песни, обтесывали мрамор.

Когда Микеланджело выразил удивление по поводу того, что для размещения такого количества чисто мирских образов был выбран монастырский сад, Граначчи объяснил ему, что дворец Медичи стал слишком мал для того, чтобы вместить все те бесчисленные произведения искусства, которые без конца приобретал Лоренцо. Прекрасные коллекции задолго до него собирали и его предки, особенно Козимо, который, куда бы ни ехал, проездом прибирал к рукам любое прекрасное произведение, руководствуясь поначалу только собственным вкусом, а потом и соображениями о том, что такие покупки свидетельствовали о процветании семейного банка и укрепляли доверие клиентов. Лоренцо, любивший пышность и державший при себе всех самых великих людей того времени, лишь продолжил это собирательство. Коллекциями уже были заполнены все помещения, и если бы так продолжалось и дальше, обширный дом на виа Ларга стал бы необитаемым из-за отсутствия места для людей.

Так эти языческие образы оказались в саду у монахов. Поскольку монастырь Св. Марка в финансовом отношении целиком зависел от семейства Медичи, доминиканцы проявили бы неблагодарность по отношению к своему покровителю, воспротивившись этому его желанию. Да они и сами не имели ничего против того, чтобы видеть свой двор заполненным мраморными статуями. Всякая красота есть творение и проявление Божьей воли. И что из того, если Бог открывался грекам и евреям в других обличьях? И если, например, евреи вообще никак не изображали божества, то прекрасные образы, созданные греками, было приятно созерцать, даже если их нагота порой представлялась несколько неприличной.

Микеланджело ваял мраморные статуи со своих друзей. Других моделей у него не было. Среди юношей, учившихся вместе с ним в

мастерской Бертольдо, было много богато одаренных художников, приветливых, своеобразных, но ни с кем из них его не сблизила настоящая привязанность — ни с милым Лоренцо ди Креди, приверженцем элегантной и слащавой живописи, который мог бы разделить мечты Буонарроти, ни даже с Граначчи, хотя из всех своих товарищей на него одного Микеланджело смотрел с наибольшим удовольствием. Рустичи, Сансовино, Соджи шли своими путями, не имевшими ничего общего с его собственными. Буджардини не возбуждал в нем никакой симпатии, хотя по темпераменту был к нему довольно близок. Что касается Торриджани, то он был слишком груб, чтобы понравиться кому бы то ни было, и особенно ненавидел юного скульптора, в котором, как и другие ученики Бертольдо, предчувствовал будущего гения.

Микеланджело требовал от статуй той особой близости, которой не желал от людей. Бертольдо не мог быть для него больше, чем учителем, превосходным учителем, но не другом. Закончив повседневную работу, даже Граначчи отправлялся фланировать по городу с другими учениками, волочиться за девушками, устраивать всякие проделки с горожанами, распивать трескливо в пригородных кабаках. Они свободно и весело разбазаривали свою молодость, тогда как для преждевременно созревшего Микеланджело она вовсе не была зовом к наслаждению. Его целиком захватывала работа. Днем он обтесывал мрамор под руководством Бертольдо, не давая себе ни минуты передышки и по вечерам. Его товарищи отправлялись развлекаться, а он оставался в одиночестве, этот узник сознания собственного превосходства, мешавшего ему веселиться вместе с другими. Действительно, им владела некая бессознательная гордость творца, заранее охранявшая от всего того, что могло бы его принизить или расслабить. Он понимал, что не похож на других, что то пламя, которое он нес в себе, следовало ревниво хранить и оберегать. Он чувствовал себя совершенно иным, и мог ли он истолковывать это отличие иначе, чем свое превосходство перед сверстниками, которых занимали лишь пустые удовольствия; вместо того чтобы, подобно ему, жить трагическим чувством искусства, они видели в нем лишь средство для приятной и доходной карьеры!

Еще будучи подростком, Микеланджело понял, каким требовательным был бог, служению которому он себя посвятил. Тот, кто хочет познать радости творения, должен одновременно принять страдания, тревоги, непокой, усталость, разочарования, неотделимые от творчества. Камень — любовница куда более ревнивая, чем все эти милые девушки, в обществе которых проводили свой досуг молодые флорентийские художники. Он

требует от человека всей его жизни, всей страсти, отдачи всей энергии, на которую способен. Еще не успев по-настоящему ознакомиться с его условиями, Микеланджело принял этот *пакт творца* со всеми грядущими жертвами, с готовностью к самоотречению и безоговорочному самопожертвованию.

Ощущение захватывающего призвания, которое он почувствовал в детстве, привело его к этому обету, молчаливо данному втайне самому себе. И юноша уже смутно сознавал, что он не просто Микеланджело Буонарроти, сын добрых флорентийских буржуа, но своего рода жрец некоего единственного в своем роде тиранического божества, которое пожрет всю его жизнь в обмен на драгоценнейший дар, позволяющий человеку думать, что он сравнялся с Богом, — дар сотворения.

Его товарищи могли сколько угодно подсмеиваться над его отстраненной и строгой серьезностью. Он не обращал на это ни малейшего внимания. Он жил среди них, как иностранец, игнорируя их развлечения, не удостаивая их своего участия в юношеских забавах. Его, несомненно, сдерживала еще и непреодолимая застенчивость, часто уравновешивавшая в его сознании чувство превосходства. Возможно, наконец, ему нужно было ощущение своего превосходства в мастерстве потому, что он чувствовал себя ниже их во всем, что касалось развлечений светской жизни. Он совсем не умел разговаривать с женщинами. Приближался к ним с вызывающим смех волнением, соседствовавшим со страхом и желанием. В нем жила уверенность в том, что люди должны быть такими, чтобы их можно было любить, и он не прощал им расхождения с этим представлением.

Живший особняком от других учеников Бертольдо, отстраненный ото всех своею настороженной гордостью и болезненной застенчивостью, он чувствовал себя уверенно только с вещами. Поэтому для него не существовало приятных и покладистых компаний, а были лишь враги, которых следовало побеждать. В течение всей жизни вокруг этого человека, возбуждавшего столь благородное чувство дружбы и любви, не было почти никого, кроме соперников. Поэтому любовь также становилась для него борьбой, чреватой поражением или триумфом, антагонистической битвой, в которой неизбежно терпит поражение либо душа, либо плоть.

Покидая Сад богов, Микеланджело уходил по извилистым дорогам в окружавшие Флоренцию сельские уголья. Едва выйдя за городские ворота, он оказывался в кипарисовых и сосновых рощах или среди полей и источавших острый аромат виноградников, поднимался по тропинкам, вьющимся по склонам Сан Миниато или Фьезоле. Он бежал от соблазнов улиц, от обольщения изящно одетых женщин, от шума городской

молодежи. А если не уходил за город, то отправлялся в какую-нибудь церковь, избегая при этом Св. Марии Новелли и Св. Троицы, где снова встретился бы с фресками Гирландайо, которые ничему не могли его научить. Он часто возвращался к Джотто, к старому, но всегда новому, всегда плодovitому мастеру, сумевшему так сдержанно передать в простых формах реальной жизни самое могучее и самое глубокое волнение душ. Орканья, Чимабуэ, Дуччо — эти пророки минувшего века были слишком стары, слишком далеки от того, чего искали. Джотто сохранял в своем простом и суровом реализме некое весьма поучительное целомудрие. Чаще же всего Микеланджело направлялся в церковь Кармине, потому что там его ожидал Мазаччо.

Существовали многочисленные свидетельства сродства между юным скульптором и умершим шестьдесят лет назад живописцем фресок церкви Кармине. Мазаччо был в свое время провозвестником нового мира. При нем флорентийская живопись пошла по другим путям, сойдя с проторенной дороги Гирландайо, этого превосходно владевшего техникой художника без души, поверхностного и очаровательного Гоццоли, слащавого Анджелико, премилого Липпи. Мазаччо отказался от мира легкого изящества, счастливой красоты, к которому тяготела вся эта живопись. Он разделил с двумя другими великими новаторами, Пьеро делла Франческо и Паоло Учелло, честь открытия новых путей в неизведанные земли. Но если они подчиняли выражение жизни некоей геометрической конструкции, некоему математическому порядку, угодному и подчиненному прежде всего разуму — в ущерб чувствительности и чувственности, — то Мазаччо не отступил перед головокругением этих дотошных изобретателей. Он обратился к очевидной реальности видимого мира и постарался выразить ее живо и правдиво, отображая форму вещей во всем ее разнообразии.

Одновременно с Мазолино да Паникале Мазаччо занимала проблема наготы в период, когда тосканские мастера изоцрялись в воспроизведении на холсте прекрасных тканей, элегантных одежд и роскошных украшений. Он возвращался к простоте живописи Джотто, к строгой, грубоватой, грандиозной и печальной манере этрусков, от которых происходил сам, так же как и Джотто, и Микеланджело. Мазаччо первый заставил циркулировать воздух вокруг ни с чем не связанных в пространстве тел. Он согласовывал движения души с их жестами, с выражением лиц. В его картины вошли свет и ветер. Он открыл новый мир, после чего погиб в двадцать восемь лет, как говорили, ввязавшись в какую-то драку в безвестном римском кабаке, и незаконченные фрески Кармине стали во всей своей впечатляющей строгости настоящим евангелием молодого

поколения художников, приходивших благоговейно копировать эти словно вибрирующие тела и пылкие лица, в которых сиял переживший художника гений Мазаччо.

Он тоже был одинок, угрюм, беспокоен, измучен этим евангелием, которое должен был донести до людей, обременен своею громадной скорбной миссией, на завершение которой у него не будет времени. Он не писал с анекдотической тщательностью избитых пейзажей, а искал в положении частей тела и в выражении лиц драматическую правду бытия, жертвуя при этом всем тем, что было изяществом, элегантностью, виртуозной игрой, во имя правдивости отображения как возвышенного внутреннего содержания человеческой жизни, так и всех внешних аспектов, окружавших плоть, и именно поэтому Микеланджело видел в нем своего учителя, того самого, каким не мог стать для него Гирландайо. Присущие Мазаччо видение действительности и способы ее выражения, свойственные скорее скульптору, нежели живописцу, вызывали у Микеланджело чувство большой близости к нему, и он принимался с чутким и признательным усердием писать этих персонажей, которые дышали, двигались и словно отрывались от стены, чтобы предстать перед вами.

Позднее, покидая капеллу Бранкаччи, чтобы насладиться созерцанием Сада богов в окружении античных мраморов, он в конце концов понял, насколько суровый и молчаливый Мазаччо, почти ничего не знавший об этом древнем искусстве, был ближе к грекам, нежели все те, кто объявлял себя их учениками и наследниками.

*

Рисовать так, как Мазаччо, копировать древние мраморы, осваивать магистральные направления техники своего искусства — всего этого вполне хватило бы для того, чтобы заполнить всю жизнь талантливого подростка. Он уже пробовал себя на небольших работах, которые доверял ему учитель. И в один прекрасный день, соблазненный головой какого-то старого, злорадно улыбающегося фавна, решил сделать такую же сам.

Он с удивительной тонкостью сумел выразить насмешливость взгляда, крупный хохочущий рот, всю какую-то полузвериную жизненную силу, рвавшуюся наружу из античного оригинала. Получалась маска совершенно исключительной выразительности, и ему оставалось сделать еще всего несколько последних ударов долотом. Он не услышал приближавшихся к

нему шагов, а когда ему на плечо легла чья-то рука, вздрогнул, поднял голову и, узнав стоявшего перед ним человека, быстро поднялся на ноги.

Кто во Флоренции не знал этого продолговатого лица, источавшего такой свет разума, что люди забывали о приплюснутом носе, словно затуманенном цвете кожи и о тяжелой, выступавшей вперед челюсти? Микеланджело, бывало, замечал его издали, когда этот посетитель, часто навещавший собор Св. Марка, прогуливался под сводами галерей, окружавших двор, в сопровождении эрудитов-монахов и своих придворных философов. Но тот никогда не подходил к нему, и он никогда не слышал его голоса. И вот теперь он обращался к нему, не отрывая своих темных глаз от маски фавна в руках мальчика.

Лоренцо Великолепный нечасто интересовался тем, что делали ученики Бертольдо в этом саду мраморных изваяний. Обремененный властью, делавшей его некоронованным королем Флоренции, глава самого крупного итальянского банка, отделения которого пооткрывались почти по всей Европе, контролировавший как внутреннюю, так и внешнюю политику с их одинаково сложными и трудноразрешимыми проблемами, он вел переговоры с иностранными государствами и беседовал на равных с королями, как если бы сам был увенчан императорской короной. И как если бы бесчисленных политических забот и других дел было недостаточно, чтобы заполнить его жизнь, он сочинял поэмы, сражался на турнирах, вел дискуссии по греческой философии с Марсилио Фичино, по кабаллистике с Пико делла Мирандолой, обменивался стихами на латинском языке с Полициано, балаганил с Пульчи, руководил воспитанием своих детей, ездил на соколиную охоту, выращивал на своих виллах свиней и фазанов. И сверх всего этого коллекционировал произведения искусства, так что во всей Италии не выходила в свет ни одна поэма, не писалась ни одна картина и не ваялась ни одна статуя без того, чтобы ему не становилось об этом известно и ему не предложили бы приобрести новый шедевр.

И вот несмотря на все это, на ученые беседы с изгнанными из Византии гуманистами, на диалоги о Платоновской академии, на концерты Скварчалуппи и Исаака Аллемана, несмотря ни на войны, ни на заговоры, интриги и покушения, несмотря на короля Франции, на арагонского короля, на миланцев, венецианцев, неаполитанцев, на папу и турецкого султана, он нашел время, чтобы вместе со своим эскортом, состоявшим из священников, ученых, князей и поэтов, остановиться и посмотреть на то, чем был занят какой-то молоденький ученик скульптора.

И кто мог лучше этого гениального человека догадаться о том, что перед ним был будущий гений? И вот они стоят лицом к лицу,

удивительный вельможа эпохи Ренессанса, возродивший во Флоренции золотой век, и безвестный подросток, только что изваявший маску фавна. Лоренцо Великолепный окидывает мальчика взглядом. Он невысокого роста, скорее приземистый; его лицо дышит непреодолимой волей; его руки — это руки скульптора, сильные и мозолистые, но при этом изящные и наделенные тончайшей чувствительностью. Микеланджело не красив и не уродлив. А его темные глаза, сверкающие желтыми и зелеными искрами, источают сияние гения.

Его произведение поражает своей силой, смелостью, правдивостью и выразительностью. Лоренцо Великолепный с удивлением рассматривает сделавшего маску мальчика. Однако чтобы его испытать, он удерживается от готовой сорваться с губ похвалы и довольствуется следующими словами: «Фавн, которого ты только что изобразил, стар, а ты оставил ему все зубы! Разве тебе не известно, что в старости они выпадают?» И с этими словами удалился.

Ошеломленный тем, что великий Медичи удостоил его интересом к тому, что он делал, и озадаченный критикой, относившейся не к выполнению маски в целом, а к мельчайшей детали, Микеланджело так и сяк поворачивал в руках голову фавна. Блестящий знаток искусства не похвалил его, но и не высказал неодобрения, а лишь обратил внимание на мелкий недостаток правдоподобия... Что бы это могло значить?

На следующий день, когда снова появился Лоренцо Великолепный, Микеланджело протянул ему хохочущую голову. Теперь у фавна недоставало одного зуба, и юному скульптору удалось так обработать челюсть фавна, что зуб, казалось, только что выпал из альвеолы. Это был захватывавший воображение реализм. Лишь человек, способный пристально и умно наблюдать, может воспроизвести с такой совершенной точностью детали человеческого тела.

Этот юноша действительно обладал всеми качествами, делающими из ученика великого скульптора: мощью, дерзостью, проницательной наблюдательностью, чувством выразительности. Кроме того, ему было присуще терпение, самообладание художника, не восстающего против критики и извлекающего пользу из дельных замечаний. Не было сомнения в том, что этот ученик, играючи добивавшийся высочайшего результата, в один прекрасный день станет скульптором, которого еще не знал Ренессанс, потому что ни Верроккьо, ни Дезидерио да Сеттиньяно, ни Мина да Фьезоле, ни Агостино ди Дуччо, ни Бенедетто да Майано, ни даже сам Донателло так и не выразили полностью дух своей эпохи. Может быть, этот безвестный юноша призван стать именно таким скульптором?

Лоренцо Великолепный и на этот раз ничем не выдал своего восхищения. Нужно было увидеть, на что был способен этот парень, прежде чем опьянять его похвалами, даже если он их и заслуживал.

— Скажи отцу, чтобы он пришел ко мне. Мне нужно с ним поговорить.

*

Лодовико Буонарроти очень удивился сообщению сына об его разговоре с Лоренцо. Сам тот факт, что ребенка удостоил вниманием хозяин Флоренции, вступавший в разговоры лишь с князьями, крупными банкирами, послами и знаменитыми художниками, уже внушал отцу известное уважение к этому ученику скульптора, которого он до сих пор стремился всеми способами отвести от мысли о его призвании. Но если Медичи действительно им заинтересовались, будущее мальчика можно было считать обеспеченным...

Одевшись во все самое лучшее, что у него было, он с бьющимся сердцем отправился во дворец на виа Ларга. Привратники пропустили его без задержки, так как были предупреждены об этом визите. Он прошел через несколько дворов, уставленных статуями, поднялся по украшенным фресками лестницам, повосхищался множеством драгоценных предметов, заполнявших гостиные, и наконец оказался в передней, где ожидали аудиенции банкиры, королевские посланцы, длиннородые греки, сокольники и крестьяне. Возможно, он увидел там и Боттичелли, рисовавшего карандашом красивых девушек в блокноте для эскизов, и музыканта Кардьера, настраивавшего свою лютню, мечтавшего о фиалках Полициано, Бенивьени, обсуждавшего творчество Данте, Капарру с новым фонарем из кованого железа. Он был очень взволнован к тому моменту, когда его пригласили в зал, где принимал Лоренцо. Он приблизился к нему с поникшей головой и опущенными плечами, прижав к груди шапку, поскольку интеллектуальное превосходство Великолепного ослепляло всех, кто к нему приближался, гораздо больше, чем его политическое могущество. После нескольких минут разговора Лодовико вышел уверенной походкой, со сверкающими от радости глазами, и даже голос его звучал чуть высокомерно. И насколько ему позволяло новообретенное достоинство, он почти бегом вернулся домой, чтобы сообщить сыну хорошую новость.

Микеланджело не оставалось ничего другого, как спешно упаковать белье и одежду. Должен ли он будет оставить отчий дом? Да. Лоренцо

Великолепный предложил мальчику поселиться у него, во дворце Медичи. Прямо сразу? Да, сразу. Навсегда? Это зависит от того, насколько он сумеет понравиться: ему придется научиться сохранять расположение хозяина.

Буонарроти не рассказал, что для проформы он, прежде чем уступить сына, заговорил о всякого рода препятствиях, например, упомянул о семейной традиции Буонарроти, в чьем роду никогда не было художников, но все они были уважаемыми коммерсантами. Когда же Великолепный заверил его, что юноша не будет вести богемную жизнь, поселится во дворце и будет питаться за княжеским столом и к нему будут относиться так же, как к его собственным детям, Лодовико уступил. Наконец, не ограничиваясь тем, что брал мальчика на полное содержание, Лоренцо предложил отцу компенсацию за сына, которого отнимал у него. «Просите от меня чего хотите», — сказал он. В ответ на это добряк без всяких амбиций и жадности скромно попросил для себя место секретаря при управляющем таможенными. Лоренцо, привыкший иметь дело с людьми, всегда старавшимися извлечь максимальную пользу из проявленного к ним расположения, пришел в восторг от скромности, выказанной этим честным буржуа. И ласково похлопав его по плечу, он сказал: «Ты никогда не будешь богатым, дружище», что в устах этого пресыщенного роскошной жизнью человека вполне могло сойти скорее за упрек, нежели за комплимент.

Новость о покровительстве Великолепного юному гению вызвала настоящую сенсацию в мастерской Бертольдо. Старый скульптор тепло поздравил своего ученика и предсказал ему самое счастливое будущее. Граначчи радовался удаче друга и крепко жал ему руки. Остальные мальчики, одни скрывавшие зависть, другие искренне радовавшиеся успеху товарища, присоединились к концерту похвал. Лишь один, нелюдимый и неуживчивый, держался в стороне. Это был тщеславный, но посредственный Торриджани. Завидовавший молодому гению Микеланджело и покровительству Медичи, он затаил свою злобу до того момента, когда, уже не скрывая ее, пойдет на открытую ссору с однокашником. Микеланджело вовсе не отличался терпимостью. Когда товарищи над ним подшучивали, он тяжело переживал их насмешки, но особенно его возмущала низость характера Торриджани. Ссора началась, разумеется, с шуток. Потом они перешли в оскорбления, и наконец дело дошло до того, что были пущены в ход кулаки. И если Микеланджело был не слишком крепким подростком, то Пьетро Торриджани, наоборот, выглядел колоссом среди учеников скульптора. После нескольких минут драки Микеланджело рухнул на пол с окровавленным лицом. Одним ударом кулака Торриджани сломал ему нос. Врач, остановивший кровь и

промытый разбитое лицо несчастного, с грустью объявил, что Оно обезображено на всю жизнь.

Юноша впал в глубокую меланхолию. Ему, так ценившему красоту, было суждено прожить до самой смерти с ужасным лицом. Что же до Торриджани, то он повсюду хвастался своей победой. Предваряя события, заметим, что он всегда оставался посредственным художником и единственной причиной его известности, которой он гордился с присущей ему непревзойденной наглостью, было то, что он «человек, сломавший нос самому Микеланджело». История не сохранила сведений ни о каких других его достижениях, за исключением нескольких, лишенных какой-либо ценности произведений. Он окончил в неизвестности свою темную жизнь, не отмеченную ничем, кроме этой драки подростков, в которой он одержал отвратительную победу.

А Микеланджело стал еще более унылым, более одиноким, чем в недавнем прошлом. Он избегал общества людей, явно не желая выставлять напоказ свое уродство. И именно таким, меланхоличным, пылким, застенчивым и стыдившимся своего обезображенного лица, вошел он в этот круг золотого века, где красота, радость, наслаждение и гений, взявшись за руки, творили божественный танец во дворце Великолепного.

Расцвет и закат Медичи

Если бы у Микеланджело был легкий характер, отзывчивый на естественное стремление к наслаждению, или, проще говоря, если бы обезображенное лицо не добавляло ему застенчивости, которой он и без того всегда отличался, возможно, и он втянулся бы в водоворот сладострастия, господствовавшего во Флоренции XIX столетия. Все здесь воспевало свободную радость чувств. Сам Лоренцо в своих бессмертных строках напоминал о том, что жизнь коротка, а молодость уходит от человека гигантскими шагами и мудр только тот, кто наслаждается ею сегодня, не откладывая радостей на завтра.

«Di doman non s'è certezza» («неизвестно, что будет завтра») — этот припев из песни Вакха и Ариадны стал девизом счастливого, богатого, утонченного общества, которое, следуя совету поэта, торопилось вкушать ото всех наслаждений ума, чувства и сердца. Забыв на какое-то время христианскую мораль, говорившую о греховности плоти, о порочности наслаждения, флорентийцы следовали советам греков, воспевавших гармонию всех проявлений человека. Ренессанс стремился к одновременному удовлетворению зова сердца и души, к гармоничному расцвету мира чувств и ума.

Хрупкая гармония. Труднодостижимое согласие. В течение какого-то очень короткого времени греки реализовали эту мечту. В ренессансной Италии этот период оказался еще более кратким. Возродившееся язычество так и не смогло глубоко проникнуть в это общество, по-прежнему мыслящее и чувствующее в основном по-христиански. Самые лучшие художники уже чувствовали неполноценность этой гонки за наслаждением. Стремление к наслаждению приносило как в общественную жизнь, так и в само искусство известную нестабильность и поверхностность. Какое-то время считалось, что достаточно хотеть быть счастливым, чтобы быть им, но со всех сторон уже подкрадывалась тревога. Достигнув высшей точки плотских утех, люди, жившие лишь красотой и наслаждением и не искавшие в искусстве ничего, кроме их отображения, углубления чувственной радости, смутно предчувствовали, что на свете существовало и нечто иное, от них ускользавшее. И стоило им лишь привнести в эти забавы душу, как она их непоправимо отравляла. Тогда просыпалась ностальгия по той полной удовлетворенности, которой сами по себе чувства не давали. Возвращение к грекам не приносило радости в ее самом

совершенном виде, может быть, потому, что в эту эпоху знания об образе мыслей и об искусстве Греции были слишком поверхностными.

В момент, когда Микеланджело явился во дворец Медичи с узлом одежды, с инструментами скульптора и со своим сломанным носом, Ренессанс достиг вершины, на которой было невозможно удержаться в течение длительного времени. Чем большего совершенства он достигал, тем больше в нем содержалось предпосылок упадка. Но Микеланджело не соблазняет эта, такая хрупкая, сладострастная сторона флорентийской жизни: юноша держится в стороне от танцев и празднеств. Присущая ему набожность заставляет его относиться как к святотатству к тем невинным церемониям, во время которых художники и поэты прославляют старые греческие божества. Ничто не может быть более чуждым ему, чем эта атмосфера галантных празднеств, когда мужчины и женщины, не вполне представляющие себе даже то, какими должны быть их наслаждения, торопятся быть счастливыми, и в этой самой спешке, охваченные усталостью и пресыщенные, вдруг обнаруживают в себе ядовитого червя сомнения. В нем присутствует некий фон пуританского характера, заставляющий его с недоверием, почти враждебно относиться к плоти. С какой тревогой этот подросток прислушивается к зову плоти, этого старого врага души! А когда жар чувств толкает его к возможности разделить игры юности, он, угрюмый и одинокий, прячет свой разбитый нос, скрываясь за своей печалью, застенчивостью и подспудным стремлением обозначить свое превосходство. Но если он остается безразличным к соблазнам физического наслаждения, несмотря на исходящие сладострастием празднества, где под предлогом языческой традиции по улицам возят на повозках раздетых нимф и обнаженных юношей, несмотря на смущающие ночи Кареджи, где в присутствии заботливых красивых женщин обсуждаются подробности любви, несмотря на весь этот наивный призыв к радости, заманчиво выраженный в покачивании бедрами куртизанок, главенствующих на этом пиру сладострастия, в демонстрации наготы, обильно представленной на полотнах художников, — в этом заколдованном круге Ренессанса все же есть нечто, привлекающее и удерживающее Микеланджело. Культура.

Среди философов, поэтов и эрудитов нельзя жить, не испытывая на себе их влияния. Все разговоры во дворце Медичи отмечены самой утонченной и самой раскрепощенной интеллектуальностью. Гости, усаживающиеся перед каждой трапезой за стол, не соблюдают ни старшинства, ни какого-либо протокола, подчиняясь лишь порядку, определяемому временем появления во дворце, так что безвестный

маленький Буонарроти часто сидит по правую руку от хозяина дома, тогда как Полициано или Боттичелли довольствуются местами в конце стола, но независимо от этого все на равных правах могут участвовать в ученых беседах. Еда простая, зато в разговорах все блистают эрудицией, гениальностью и умом. Тот же, кто не чувствует себя способным участвовать в этих дискуссиях, помалкивает и скромно слушает других.

Так поступает и Микеланджело. Для него внове диалоги Платона, эпиграммы Мелеагра, трагедии Софокла, которых постоянно цитируют за столом и без конца комментируют. В высказываниях знаменитых эмигрантов из Византии Ласкариса, Георгия Тробзонского, Музураса, Калькондилоса, Хризолораса раскрывается вся божественная античная мудрость. Все то, что подросток смутно провидел в общении с мраморами церкви Св. Марка, теперь обретает полную ясность в речах этих гуманистов. Для него — это открытие Греции, нового континента, мира мудрости и красоты, короткого мгновения высшего совершенства среди тысячелетних этапов развития человеческого разума.

Дружескими чувствами к юному скульптору проникся Полициано. Он охотно объясняет ему то, что кажется Микеланджело загадочным в откровениях гуманистов, говорит с ним о богах и о героях. Весь этот легендарный мир, который Микеланджело предчувствовал, созерцая изувеченные мраморные статуи, о божественном совершенстве и героической красоте которого догадывался, окрашивается в его сознании новым озарением. Он читает Гомера, как еще недавно читал Данте. От Гесиода узнает о происхождении вселенной, о сложной иерархии богов, о борьбе титанов с Олимпом, о победе разума над чудовищами.

Как мог этот юноша сопротивляться привлекательности язычества, трактуемого такими учителями? Фичино разъяснил ему наставления Платона. Благодаря Полициано, который был не философом, а поэтом, эта книжная античность одушевляется и обретает в его представлении некую жизнь, реальность. В один прекрасный день Микеланджело, охваченный энтузиазмом после того, как его друг рассказал ему историю про кентавров и лапифов, клянется воспроизвести в мраморе это величайшее событие.

Это произведение существует и в наши дни — одно из редких сохранившихся юношеских творений Микеланджело. Для этого художника, уже одержимого абсолютом, сама постановка перед собой такой задачи означает намерение достигнуть полного совершенства, превзойти все подобное, сделанное до него. Аналогичную композицию, битву кавалеристов с пехотинцами, выполнил Бертольдо. Это была прекрасная страница его творчества, однако Микеланджело, несмотря на все свое

восхищение мастерством учителя, хорошо видел недостатки его произведения: оно было слишком «литературным», холодным, поверхностным.

Что же сделает он сам, этот мальчик, едва вышедший из ученичества? Сумятица сражения, смешение тел, в котором трудно отличить кентавров, этих человеко-лошадей, от их противников: ничего от пресловутой греческой ясности, от разумного порядка, управляющего всеми страстями плоти. Месиво голов и рук, торчащие здесь и там ноги и плечи, грандиозный набор героических жестов. В этом дебютном произведении во весь голос заявляет о себе гений, но не тот, любимый флорентийской публикой, который расцветает в ясном и приятном упорядоченном пространстве. Это произведение-пароксизм, произведение-приступ страсти, где бурно кипит растревоженная, лихорадочно возбужденная душа, для которой все в этой жизни — битва; произведение, трагически-проницательно воспроизводящее сражение с правдивостью, превосходящей самую реальность.

«Битва кентавров с лапифами» одинаково удивила и гуманистов, и художников, так как вовсе не воспроизводила античность в том смысле, как ее понимали эти ученики греков. Выходя за рамки *анекдота*, Микеланджело поднимается к самому истоку мифа. Это не просто рассказ, это драма, величайшая страница творчества Эсхила или Софокла, а вернее — одна из тех таинственных сентенций досократовых философов, у которых природа истоков так легко принимает форму чудовищ.

Таков результат первой встречи Микеланджело с античностью: маска фавна была не больше чем игрой. И если он выбрал тему, предложенную Полициано, то не только потому, что эта битва сулила прекрасную возможность для скульптурной разработки, но еще и по той причине, что он чувствовал в самом себе нечто от сражения между человеком и чудовищем, между разумной личностью и существом, движимым инстинктом. Сможет ли он когда-либо их примирить? Сторону какой из этих антагонистических сил следует занять? Где найти решение этого мучительного конфликта?

Может быть, в самой религии. Одновременно с ваянием битвы кентавров Микеланджело посвящает свой гений самой нежной, самой лучезарной фигуре всего христианства, образу Святой Девы. И если он по-прежнему довольно близок к Бертольдо в своем «античном» барельефе, то, работая над изысканным произведением под названием «Мадонна у лестницы», Микеланджело возвращается к Донателло.

Эта восхитительная фигура задрапированной женщины, несмотря на

небольшие размеры изваяния, создает впечатление монументальности. Едва намеченные две формы на ступенях лестницы. Никаких второстепенных деталей. Голые объемы маршей, каменный куб, на котором сидит Святая Дева, контрастируют с мягкостью одежд. Исполнение безупречно, но дух произведения идет гораздо дальше, чем рука художника: этот барельеф уже почти не принадлежит Ренессансу, он предвещает новый век.

Со времен Лоренцетти, Джотто, Дуччо всех итальянских художников привлекала вечная и такая трогательная тема: *Madona dall'latte*, Святая Дева, кормящая грудью младенца Христа. Каждый развивал ее по-своему, акцентируя в зависимости от своего личного восприятия либо декоративную сторону сцены, либо возбуждаемое ею волнение. И каждый создавал произведение, дышавшее изяществом и кротостью.

У Микеланджело это прежде всего могучая энергия женского тела и крепкая, почти богатырская мускулатура младенца, которого зритель видит только со спины, — можно подумать, что скульптору припомнилась история юного Геракла, задушившего в своей колыбели двух змей, покушавшихся на его жизнь. Он целомудренно скрывает от взглядов девичью грудь, которую до него художники словно ласкали с упоительной страстью. Все произведение одухотворено мужественной силой и волей, может быть, даже больше языческими, чем христианскими. Это не столько Святая Дева, кормящая своего ребенка, сколько Парка, вскармливающая героического младенца. Но при этом сцена создает впечатление какой-то парадоксальной могучей кротости, одновременно искренней и проникновенной, пронизанной необъятной, лучезарной, я бы сказал, почти яростной чистотой.

Эта инстинктивная чистота Микеланджело, удерживающая его от любовных утех, таких соблазнительных для подростков, отбрасывает из сладострастного опыта гуманистов все, кроме серьезной стороны идей и образов, вдохновляет формирование у него аскетического героизма, под знаком которого пройдет все его творчество, вся его жизнь.

*

В период, когда Микеланджело открывал для себя язычество, над Флоренцией зазвучал голос, подобного которому здесь никогда раньше не слышали, и удивленная, смущенная, а потом и покоренная им Флоренция скоро уже теснилась вокруг кафедры, с которой вещал некий доминиканец

с ужасным, отталкивающим лицом, проповедовавший идею нового апокалипсиса. Это был монах из Феррары по имени Джироламо Савонарола. Проявлявший любопытство решительно ко всему Пико делла Мирандола, прислушивавшийся к спорам монахов с таким же интересом, как и к разговорам каббалистов, услышал в один прекрасный день его проповедь и вернулся во Флоренцию, полный энтузиазма. Этот оратор, говорил он, был одухотворен удивительным и беспокойным гением. Казалось, что его вдохновляла некая сверхъестественная добродетель. Упрямая смелость диктовала ему самые жестокие обвинения против всех власть предержащих.

Во Флоренцию его пригласил Лоренцо Великолепный, также пожелавший послушать этого странного пророка. Едва вступив в этот цветущий сад Ренессанса, ужасный монах разразился злобными проклятиями против всех, пренебрегающих наставлениями Евангелия, склоняющихся перед языческими богами и живущих в распутстве. Было нетрудно понять, в кого метил оратор: в самого Лоренцо и в его друзей. Поначалу его слушали с улыбкой, потом, когда ругательства и угрозы стали более адресными, были сделаны попытки противопоставить обличениям фра Савонаролы речи других проповедников, но необузданный феррарец смел этих оппонентов с кафедры, как порыв ветра сметает пыль перед ураганом. Сам фра Мариано да Дженнацано, просвещенный достойными авторами и охотно цитировавший в своих назиданиях Платона, стушует перед обвинениями и насмешками доминиканца. Толпы народа собирались послушать Савонаролу, нападавшего на сильных мира сего — на Медичей, королей, на папу, пробуждая у своей аудитории наслаждение тайным реваншем. Но зло это не могло быть таким серьезным, если бы он увлекал своими речами только малокультурных людей, которых легко привлекала остродраматическая и полемическая сторона его проповедей. К сожалению, неотразимый проповедник завладел и сознанием элиты. Вокруг его кафедры можно было увидеть Полициано, Фичино, Пико и даже такого превосходного живописца, как Боттичелли, который еще до того с наслаждением воплощал на полотне ностальгическое язычество, превращая своих мадонн в сестер Афродиты, а ангелов в волнующих духов. Может быть, эти люди поначалу приходили на его проповеди из простого любопытства, но потом готовы были слушать их снова и снова, покоренные его мрачным и трагическим красноречием. Этот человек попирает и принижал все то, что они любили, все, что они делали, — ну и что? Они возвращались к нему, замороженные атмосферой дьявольского разрушения, генерируемой выражением его лица и речами. Этот монах был

рожден для того, чтобы уничтожить Ренессанс, а все те, кто создавал Ренессанс, были, собственно, его плотью, сбегались к нему, чтобы слушать и слушать этого проповедника.

И заставить теперь его замолчать, уже никто не смел. Лоренцо Великолепный сохранял свою власть над Флоренцией лишь в чисто формальном понимании. Настоящим хозяином дум был этот доминиканец, будораживший и подстрекавший свою аудиторию, вызывая у нее страх и угрызения совести, повергавший к подножию своей кафедры рыдающих скептиков-гуманистов и художников, одержимых одной лишь физической красотой. Флоренция ускользала из рук Медичи: она теперь принадлежала этому суровому пророку, истреблявшему ее пороки, обещавшему ей самые суровые кары и предлагавшему в обмен на ее наслаждения горькие радости покаяния и самобичевания.

Вместе со всеми Микеланджело слушал проповеди Савонаролы. Как и все, он был захвачен этим страстным, суровым, разрушительным красноречием, в котором слышался голос божественного отпущения. Его всегда сопровождал брат Лионардо. В один прекрасный день он, выйдя из церкви, объявил, что уезжает в Пизу. Он решил бежать от светской жизни, поступить в доминиканский монастырь и отказаться от обманчивых земных наслаждений ради блаженства на земле. Микеланджело был ошеломлен этим решением: никогда раньше Лионардо не выказывал даже малейшего религиозного призвания. Таково было влияние Савонаролы, походя овладевшего неверующим вольнодумцем, неожиданно набросив ему на плечи монашескую рясу, как набрасывают сеть. Божью сеть.

Поскольку его внутренняя драма была созвучна драме Савонаролы, Микеланджело в свою очередь почувствовал, что и его захватил этот могучий соблазн. Разумеется, не было и речи о том, чтобы уйти в монастырь по стопам Лионардо. Призвание художника было превыше всего. Но эта хранящая языческие традиции культура, воспринятая им от гуманистов, которой просто не хватило времени на то, чтобы глубоко укорениться в его уме и чувствах, была почти начисто сметена одним ударом. Хорошо знакомый с «Божественной комедией», он находил в проповедях доминиканца ту же резкость обвинений, то же властное чувство абсолюта. Как и у Данте, к услугам Савонаролы были ангелы и демоны, готовые карать его врагов.

Микеланджело спросил у Лоренцо Великолепного, что он должен делать. И впервые великий Медичи, встревоженный и нерешительный, заколебался. Действительно, нападки Савонаролы прибавлялись ко всем тем трудностям, которые его и без того осаждали. Дела банка шли плохо.

Слишком много средств расходовалось на всякие праздники и на приобретение произведений искусства. Враги упрекали Великолепного в том, что он брал из государственной казны деньги, которых становилось все меньше в его собственной кассе. Ко всем этим заботам прибавилась внешняя угроза. Говорили, что король Франции намеревался высадиться в Италии с кавалерией и артиллерией. Если бы это произошло, мир, старательно поддерживавшийся на полуострове ценой крупных жертв и больших расходов, рухнул бы. Это означало бы войну со всеми ее ужасами, дикими разрушениями... А Савонарола, произвольно толкуя намерения Бога, объявил, что Всемогущий выбрал Карла VIII Французского, поручив ему покарать флорентийцев за их идолопоклонство.

Савонарола праздновал триумф, который не был ни сдержанным, ни скромным. Став настоятелем монастыря Св. Марка, еще вчера ленного владения Медичи, он царствовал в нем безраздельно. Его зловещий черно-белый силуэт маячил во дворе, куда больше не осмеливались выходить ученики-скульпторы, чтобы созерцать божественные образы, от которых с отвращением отворачивался этот монах; он с удовольствием выбросил бы все это на свалку, если бы на то отважился. Теперь между ним и Великолепным завязалась открытая борьба. Кто же будет в ней победителем? Лоренцо сохранял только тень власти. Савонарола отнял у него все — популярность, авторитет, престиж, любовь простонародья, преданность художников и ученых. Самые солидные головы колебались под влиянием красноречия проповедника, опьянявшего своим чересчур крепким вином и гуманистов, и людей, далеких от культуры.

Поначалу Лоренцо пробовал с ним договориться, но настоятель грубо-пренебрежительно отверг его попытки: ему была нужна безусловная капитуляция. Медичи попытался сражаться, отвечая ударом на удар, но оказался слишком слаб, слишком плохо вооружен для этой борьбы убеждений. Гениальности было уже недостаточно: нужно было вернуть любовь народа. Но обескураженный, измученный усталостью и неприятностями, весенним утром 1492 года Лоренцо Великолепный умер на своей любимой вилле в Кареджи, среди пения птиц и аромата цветов. Но мрачный, тиранический, требовательный, не давший ему покоя до последнего вздоха Савонарола при этом находился у его изголовья.

Узнав о смерти Лоренцо, Микеланджело понял, что вместе с ним умерла целая эпоха. Лоренцо был для него не только покровителем, другом, знатоком искусства, который первым догадался о его гениальности. С ним угасал весь Ренессанс, та счастливая эпоха, когда делались попытки примирить плоть и разум, освободить тело от рабства плоти. Больше

никогда не зазвучат в цветущих рощах диалоги Платона. Больше никогда невинность наслаждения не признается в своих возвышенных радостях. Этот мир, попытавшийся было жить так, как если бы не существовало греха, познал, что грех — это закон мира — который всегда сопровождают его трагические братья — угрызения совести и искупление.

В день смерти Лоренцо Микеланджело покинул дворец Медичи, душа которого отлетела вместе с последним вздохом Великолепного. Он вернулся в отцовский дом, в свою маленькую комнату, где жил ребенком. И поскольку работа есть великий закон жизни, продолжал работать.

*

Оказавшийся слишком резким контраст между нынешним одиночеством и радостной оживленностью дома на виа Ларга заставил юношу более глубоко задуматься о проблемах души. В нем зародились новые тревоги, вызванные проповедями Савонаролы. Религиозное рвение Микеланджело подогрел и Лионардо, ставший доминиканцем и пылким сторонником феррарского пророка.

Под этими влияниями идеал гуманистов представал перед ним как радужная, но противоестественная мечта, и Микеланджело отвернулся от греческого соблазна, так сильно привлекавшего его в период жизни рядом с Великолепным. Сегодня он задавался вопросом, действительно ли красота это самое важное в жизни, как утверждали поэты и художники, а если нет, то существует ли вообще какая-то высшая реальность, к которой чувства не имеют отношения и которая способствовала бы прямому приобщению души к Богу.

Ренессанс воспринимал чувственность как нечто самоценное и положительное. Микеланджело видел в чувствах препятствие принадлежности Богу: так в нем рассуждал христианин. Но художник не мог не ощущать реальности чувств, осязаемой красоты как некоей бесспорной истины. Отсюда проистекала неизбежность непримиримых конфликтов, разрывавших его сердце на части. Именно в этот период у Микеланджело завязалась дружба с настоятелем монастыря Святого Духа, человеком, пользовавшимся репутацией ученого-теолога. Рядом с ним скульптор научился многому, имевшему отношение к религии. Он познакомился с учениями отцов Церкви и с мистиками, сыгравшими в его становлении роль, которую еще вчера играли Гомер, Софокл и Платон. Но если последние предлагали ему лишь совершенство земной мудрости, то те

раскрывали перед ним мир приобщения к Богу и религиозного экстаза.

Однако он не мог оторваться от земного, потому что не был человеком, способным предаться путанице схоластики или бреду мистической радости. Какими бы ни были курьезы его ума и чаяния души, он оставался прежде всего художником, то есть человеком, для которого существует внешний мир, определяющий реальную форму выражения его мыслей и мечтаний. И если он часто посещал настоятеля монастыря Святого Духа, то делал это не только потому, что этот ученый священнослужитель прояснял ему смутные области религии, но еще и потому, что, управляя больницей для городских бедняков, он предоставлял в его распоряжение трупы, которые были нужны юному скульптору для тщательного изучения анатомии человека.

Таким образом, Микеланджело оказывается лицом к лицу со смертью, и не просто с идеей смерти, но с самим фактом разложения, с деградирующей плотью, ставшей добычей больничного морга. Заперевшись наедине с трупом, Микеланджело не предается размышлениям о непрочности всего человеческого; в этом конкретном теле его интересуют расположение органов, сочленения и связки мышц, работа суставов. Не зная усталости и не чувствуя отвращения, он исследует труп, делает зарисовки, едва не теряя порой сознание от ужасного зловония. Какое это имеет значение! Его страстный интерес к человеческому телу, к этой удивительной, так мудро устроенной машине, преодолевает и грустные мысли, и физическое отвращение. Проводя долгие часы наедине с мертвецами, он словно наблюдает жизнь за пределами этой инертной плоти, во всем ее могуществе и красоте. В один прекрасный день, желая поблагодарить настоятеля за его расположение, Микеланджело дарит ему изваяние Христа, мраморное лицо которого излучает всю полноту страдания Спасителя, умершего ради искупления людских грехов, и при этом тело Распятого представляет собой восхитительное реалистичное изображение страдающей плоти, настоящего трупа, подобного тем, с которыми он изо дня в день записывался в прозекторской.

У Микеланджело нет желания вернуться во дворец Медичи. Да теперь никто его туда и не приглашает. После смерти Лоренцо Великолепного там остались три сына: старший, Пьеро, унаследовавший одновременно и банк, и политическую власть; второй, Джованни, кардинал, которого отец мечтал сделать папой, и он впоследствии им станет в возрасте всего семнадцати лет. И последний — Джулиано, в ту пору тринадцатилетний мальчик. Таким образом, вся тяжесть наследования ложится на плечи Пьеро, и надо сказать, что редко какой наследник был так мало достоин столь

благородного наследства.

Рассказывают, что, говоря о своих детях, Лоренцо одного называл добрым, второго мудрым, а третьего глупцом. Глупец — это Пьеро. Он не то чтобы помешанный, но экзальтированный гордец, плохо вписывавшийся в флорентийский менталитет. Насколько его предки были утонченны и скромны, приходя к власти, настолько Пьеро, лишенный всех качеств, необходимых политику, оскорбляет своих сограждан и ранит их самолюбие. Он чувствует, что власть ускользает из его рук, и эту власть, остававшуюся еще неявной, неформальной, так как Козимо и Лоренцо хотели, чтобы она была принята народом, а не навязана ему, Пьеро мечтает превратить в настоящую тиранию, опасаясь, что народ может лишиться его этой неоформленной власти со дня на день.

Если Флоренция в течение трех поколений принимала власть Медичи, силою вещей 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.

Фактическая власть с недавних пор ускользнула из рук Лоренцо и перешла в руки Савонаролы. Это лишь усиливало нетерпеливое желание Пьеро подвести под власть, которую он не хотел терять, легитимную основу, придать ей некую юридическую форму. Он был готов для этого нарушить конституцию и традиции города, если потребуется, с помощью иностранных государств. Город это понимал, и его недовольство росло. Очень может быть, что встревоженный народ, ревниво относящийся к своим свободам, скоро сбросит ярмо этого несостоятельного Медичи.

Правление Пьеро предвещало политический упадок крупных банкиров. В его слабых и грубых руках разваливалось здание, хитроумно построенное усилиями Сильвестро, Джованни Биччи, Козимо и Лоренцо. Одновременно истаивал и престиж банкиров, основанный на культуре и меценатстве. Пьеро не слишком разбирался в искусстве, а художников просто презирал. С теми из них, кто жил во дворце, он обращался, как со слугами, и, разумеется, предпочитал им своего испанского конюха, славившегося тем, что тот умел бегать так же быстро, как лошадь, пустившаяся в галоп.

В доме на виа Ларга никто больше не вспоминал о юном скульпторе, который был сотрапезником и другом Лоренцо. Однако в один прекрасный день посланец Пьеро постучался в дверь Буонарроти. От имени своего

нового хозяина он просил Микеланджело немедленно явиться во дворец и, если захочет, захватить с собой свои пожитки. Для него приготовят комнату, в которой он недавно жил.

Это произошло 24 января 1494 года. Та зима была суровее обычной. Улицы были покрыты снегом. Удивленный такой спешкой после двухлетнего молчания Пьеро, Микеланджело помчался во дворец. Должно быть, дело было очень важное, раз он потребовался так срочно. Ему не пришлось ждать в передней. Как только он появился, его тут же ввели к молодому Медичи. Пьеро стоял у окна. Когда скульптор спросил, какую работу он должен выполнить, тот, повелевший называть себя герцогом, указав рукой на покрытый снегом двор, проговорил:

— Мне угодно, чтобы вы сделали снеговика.

Ошеломленный Микеланджело взглянул на собеседника. На его лице не было и следа иронии. Нет, над ним не смеялись. И тем более не хотели оскорбить. Глядя на этот свежесвыпавший снег, Пьеро подумал, что было бы приятно видеть во дворе статую из снега, и обратился с таким предложением к первому скульптору того времени без всякой задней мысли.

Микеланджело подчинился. В задании не было ничего унижительного. Великий художник тот, кто умеет сделать прекрасное произведение независимо от того, какой материал имеет в своем распоряжении. Пьеро пришла в голову фантазия иметь фигуру из снега. Пусть будет так. Он сделает этого снеговика.

А когда эта хрупкая статуя была закончена, то поскольку уж Микеланджело пришел во дворец, он там и остался.

*

В этот период проповеди Савонаролы приобрели более решительный характер. Его влияние на народ укреплялось с каждым днем. Объявив, что Бог накажет этот нечестивый город, а вместе с ним и всю Италию, отданную недостойному папе, распутному духовенству и продажным священникам, он теперь конкретизировал свои угрозы. И вовсе не нужно было уповать на небесный огонь, чтобы свершилось это божественное отмщение. Этим займутся сами люди. Он знал, что французский король Карл VIII готовился к походу на Италию. Что ж, если он начнет войну, то сделает это не только как тщеславный монарх, алчущий расширения своих владений за счет соседей, но также и как посланник Неба, явившийся для

того, чтобы заставить всю Италию, и в частности Флоренцию, искупить грехи, в которых они повинны.

Пока людям приходилось бояться только огненного дождя, уничтожившего Содом, эта божественная кара представлялась сомнительной. Что же касается французов, то они, вооруженные до зубов, были совсем близко. Особую опасность представляла их артиллерия, равной которой не было ни в одном из государств Италии и ни у одного кондотьера. Теперь в проповедях доминиканца смешивались религия и политика. Люди не знали, боялся ли он французов или же, наоборот, призывал их к действиям — возможно, имело место и то и другое, — но то, чего он от них ждал, было очевидно: очистить Рим с их помощью от позора Борджиа, а Флоренцию от презренной тирании Медичи. Действительно ли Савонарола верил в то, что Карл VIII предпримет эту кампанию ради возвращения свободы итальянским республиканцам? Во всяком случае, говорил он именно так, и, содрогаясь в предвкушении зверств французских армий, которые предсказывал фра Джироламо, народ думал, что это будет удобным случаем для того, чтобы покончить с Медичи.

Над городом нависла атмосфера страха, замаячила перспектива апокалиптического разрушения. Толпы людей в ужасе устремлялись в церкви, обезумевшие кающиеся грешники осаждали исповедальни. Все рыдали, признаваясь в своих прегрешениях, и вместе со всеми — язычники-гуманисты. Фичино примирялся с Христом, которым слишком долго пренебрегал, служа Аполлону; Боттичелли давал обет не писать больше ни обнаженную Афродиту, ни танцующих Граций. Что же касается Полициано, то он только что умер в бреду, и люди недоумевали, то ли он сошел с ума, то ли причиной его смерти было просто помутнение разума от потрясавших весь народ тревоги и набожности.

Наконец, в один прекрасный день предсказанный Савонаролой катаклизм разразился. До Флоренции дошла весть о том, что французские армии перешли через Альпы. Устрашающие артиллерийские орудия быстро катились по итальянским дорогам, сплоченными рядами шагали ощерившиеся пиками ландскнехты с подвешенными за спиной тяжелыми обоюдоострыми мечами. Французская кавалерия, сверкавшая роскошными доспехами и разноцветными знаменами, гарцевала по охваченным ужасом равнинам. Одновременно в сторону Генуи вышел флот с крупными грузами, продовольствием и всякими запасами, с тяжелыми орудиями, которые задерживали бы стремительное продвижение войск по суше.

Вся Италия, охваченная паникой, гудела, как растревоженный улей. Король Неаполя, выступивший навстречу захватчикам во главе своей армии

и уверенный в том, что раздавит чужеземцев, встретился с французской армией под Рапалло, имя которого с того дня стало нарицательным, обозначающим полнейший разгром. После поражения неаполитанского короля никто уже не мог воспрепятствовать продвижению Карла VIII. Наконец-то были оценены преимущества хорошо оснащенной, сильной армии перед бандами кондотьеров, которых до сих пор было достаточно, чтобы регулировать разногласия между итальянскими государствами. Для тех коварных военных авантюристов боевые действия были не больше чем доходные операции, перед которыми ставилась цель захвата как можно большего количества денег при минимальных потерях людей. Между кондотьерами существовала своего рода молчаливая договоренность, имевшая целью сокращение ущерба. Но эти дьяволы-французы... как заставить их понять, что война — это как шахматная партия, где речь идет не об истреблении пешек, а об умении маневрировать? Французы привыкли убивать и позволять убивать себя в сражениях. Итальянские солдаты, которым такой подход был чужд и достоин самого большого осуждения, каждый раз, когда для этого была малейшая возможность, бежали с поля боя, предпочитая такое решение смерти, хотя бы и героической. Дорога на Рим и Неаполь, основные цели французского наступления, оказалась открытой. Флоренция была слишком соблазнительной для Карла VIII, чтобы он не дал крюк и не остановился здесь.

Возможно, город был бы готов защищаться, но горожане благодаря проповедям Савонаролы уже заранее были уверены в том, что французы, как орудие в деснице Божьей, были непобедимы. Если Господь избрал для отмщения Карла VIII, этого уродливого коротышку, почти карлика, у которого, как говорили, было по шесть пальцев на каждой ноге, какая человеческая сила могла бы его остановить? К тому же у Пьеро, этого посредственного военного и такого же политика, не было армии. И вполне вероятно, что он также ждал прихода французов, чтобы с их помощью реализовать свой проект установления тирании.

Все вело к неизбежности катастрофы. Суеверные люди видели множество гибельных предзнаменований. Ежедневно проявлялись признаки, грозившие смертью и опустошением, подобно описанным древними. Микеланджело предзнаменованиям не верил, но его тем не менее волновала эта лавина несчастий. Было ли вторжение французов угодно Богу как кара или это было всего лишь политическое событие, но вся Италия была потрясена им. Что же было делать ему самому в этом водовороте событий? Остаться во Флоренции или искать прибежища в

каком-нибудь регионе Италии, менее подверженном вторжению?

Таковы были вопросы, бродившие в его голове, когда однажды он встретил музыканта Кардьере, которого очень любил Лоренцо Великолепный. Бледный, потрясенный Кардьере рассказал своему другу, что прошлой ночью ему явился Лоренцо, такой, каким он выглядел, когда его, покрытого рваным саваном, опускали в могилу. Призрак велел ему пойти к его сыну Пьеро и сказать, что приближается момент, когда он будет изгнан из Флоренции. Надо ли верить сказанному призраком? Должен ли он ему повиноваться?

Микеланджело, чрезвычайно взволнованный этим рассказом, совпадавшим со всеми политическими прогнозами, отвечал Кардьере, что он должен выполнить волю призрака. Однако музыкант колебался, разрываемый на части ужасом, вызванным этим явлением, и страхом прогневить Пьеро, передавая ему отцовское послание. Они расстались, так ничего и не решив.

Несколькими днями позднее к Микеланджело опять пришел Кардьере. Ночью ему снова явился Лоренцо. Он повторил свои зловещие предсказания и, строго упрекнув за небрежение к своему предупреждению, положил ему на лицо ледяную руку, как бы подтверждая тем самым реальность своего появления.

На этот раз больше медлить было нельзя. Кардьере, следуя советам Микеланджело, спешно отправился в Кареджи, а юный скульптор вернулся к себе и принялся укладывать свой багаж. Хотя суеверными в то время люди в основном не были, явление призраков всегда пробуждало в них некоторую тревогу. Если Лоренцо Великолепный решил выйти из могилы, чтобы предупредить сына о близких неприятностях, можно было не сомневаться в неизбежности катастрофы.

Выдумки Кардьере позабавили обитателей Кареджи. Его сообщение было встречено громкими взрывами хохота. Даже описание призрака в ужасных лохмотьях не взволновало тех, кто его слушал. Его видения посчитали фантазией, бредом пьяницы и чистым абсурдом. В самом деле, если у Лоренцо было что сказать своему сыну, с чего бы ему было обращаться к такому незначительному человеку, как Кардьере, вместо того чтобы самому явиться Пьеро?

Однако Микеланджело, более осторожный, чем тот, для кого было предназначено это предостережение из загробного мира, воспринял все всерьез. Падение Медичи и захват Флоренции французами были слишком вероятными даже без всяких сверхъестественных посланий, чтобы разумный человек усомнился в такой возможности. Микеланджело,

движимый как желанием увидеть мир, так и инстинктом самосохранения, понял, что его вместе с двумя друзьями, одним из которых был, возможно, Кардьере, ничто не обязывало оставаться во Флоренции, и они решили уехать из города, над которым нависла страшная угроза. Но куда?

Если и был в Италии город, которому нечего было опасаться вторжения, то это была Венеция. Основанная венетами, бежавшими от орд Аттилы, она, несомненно, избежит и на этот раз Цепя Божьего, как избежала его угрозы ранее. Именно в Венецию им и нужно было ехать... На Флоренцию уже нисходил гнев Господень, и Микеланджело, торопливо завязав свои сумки со скудными пожитками и инструментами скульптора, уехал из охваченного страхом, исходящего стонами покаяния города в объятия защищенной от мира водяным кольцом Королевы Адриатики, спокойной, безмятежной и надежной.

Греза на воде

Для путешественника, приехавшего из Флоренции, города, в котором все архитектурные объемы четки, а линии незыблемы, нет ничего более удивительного, чем какое-то, словно незавершенное, радужное очарование Венеции. Флоренция — это город, воплощающий собой некую минеральную субстанцию, каменный организм. Деревья в нем принимают почти геометрические очертания: жесткая стрела кипариса, гладкий шар сосны. Протекающая через нее река несет струи цвета нефрита, как если бы даже сама вода стремилась быть похожей на камень.

В Венеции же, наоборот, камень похож на воду. Все здесь невесомо, ничто не давит обычной для города тяжестью. Дворцы похожи на корабли, готовые поднять паруса с первым порывом ветра, который унесет их в море. Инкрустированные мрамором и ониксом фасады словно соперничают своей красотой с раковинами, оставленными прибойной волной на песке и которые унесет обратно в море уже следующая волна. Все здесь дышит плавной текучестью воды. Даже сам Дворец дождей с его огромной стеной из розового кирпича выглядит как собственное зыбкое отражение. Колонны его лоджий, образующие первый этаж, также кажутся иллюзорными.

Вокруг города нет ни холмов, ни лесов, ни полей, ровно ничего, кроме едва колышущейся лагуны, гладь которой по прихоти солнца с капризной покорностью отражает меняющиеся с каждым часом цвета неба и облаков. Море окружает этот город со всех сторон и входит внутрь него, заменяя водными артериями каменную прочность обычных улиц. Здесь нет деревьев, если не считать нескольких садов, скрывшихся за стенами, однако под воду ушел целый лес стволов, превратившихся в сваи и несущих на себе островки из ила и грязи, которые поддерживают фундаменты воздушно-легких дворцов. Вода подступает к самому порогу домов, заменяя своим мягким плеском, смешивающимся со стуком весел, топот лошадиных копыт по мостовым других городов. Родившаяся из воды, вся Венеция пронизана ее упругой силой. Сама похожая на корабль, с парусами-хоругвями на заостренных, как мачты, колокольнях, она разделила судьбу кораблей, построенная на воде, с мостами, перекинутыми от одного острова к другому, а там, где для строительства не хватало земли, обходились без нее, создавая искусственную почву на сваях. Деревянные подвалы строились по принципу подводной части кораблей. Несомненно, в один прекрасный день, распустив все паруса, она отправится на поиски

приключений, отплывет вместе со всеми своими дворцами, церквами, конторами, театрами, домами терпимости, чтобы бросить якорь у иных берегов.

Она не принадлежит ни одной стране, не относится ни к какому континенту. Никто не знает, находится ли она в Европе, в Африке или в Азии. Говорят, что скоро Новый Свет, названный так только что открывшим его неким авантюристом по имени не то Кристобаль Колон, не то Христофор Колумб, а может быть, и Кристофоро Коломбо, выплеснет на ее набережные краснокожих с султанами из перьев на головах, с обезьянами и попугаями. Пока же на ее площадях и мостах толпятся представители всех других рас, а на Пьяцетту высаживаются посольства, прибывающие из дальних стран. Посланцы Персии везут ковры, черную эмаль, миниатюры; китайцы выставляют свои загадочные картины, отливающие всеми цветами радуги изделия из фарфора, позванивают поделками из нефрита. Турки в громадных тюрбанах мешаются с усатыми славянами и веселыми неграми. И все потому, что Венеция — это громадный магазин, куда приезжает весь мир, чтобы продавать и покупать.

Ничто не могло быть более чуждо Микеланджело, чем этот, находящийся в вечном движении искрящийся город. Здесь царит нестабильность. Реальность превращается в мираж, и никогда не знаешь, ступаешь ли ты по твердой земле. Так отраженный от поверхности воды свет словно раскачивает стены с миниатюрными, легкими, как филигрань, колоннами и крыши, увенчанные дымовыми трубами с причудливыми насадками. Все это выглядело так, будто город ненавидел все темное, тяжелое, достигая совершенства в искусстве обработки самых невесомых, самых прозрачных материалов, стекла, кружев. Простой стеклянный стакан был здесь прозрачен, как хрусталь, и изящен, как струя воды, кружева походили на игру капризной пены, оставленной морем на песке. Человек, которому нужно ощущать камень под ногами и рядом с собою, не может не чувствовать себя чужим в этом феерическом городе, будто сошедшем со страниц старых арабских новелл, чтобы удивить Аладдина или Синдбада, но негостеприимном и почти враждебном по отношению к тосканскому скульптору, потомку далеких этрусков, и подобно им прочно укоренившемуся в земле, живущему землей и ощущающему ее всем своим существом.

В городе нет оборонительных стен: его защищает сама лагуна. Нет и могил, да и как похоронить человека в этом иле, пронизанном сваями, на которых держатся дома? Даже здешний собор всего лишь удивительная восточная фантазия, цоколь которого похож на морские гроты, а купола

выглядят так, что вот-вот взлетят в небо. Если Флоренцию порой утесняет, как бы удушает вездесущий камень, то здесь воображение оказывается беспомощным из-за отсутствия устойчивых форм, благоприятствующих мечтам, прогулкам, безопасности, неожиданным встречам. Какая гениальная воля подвигла людей на то, чтобы основать империю на этих непрочных фундаментах, выстроить одно из самых жестких, самых суровых, самых строго разделенных обществ на стволах погруженных в грязь деревьев?

Спутников Микеланджело очаровывает эта без конца обновляющаяся венецианская феерия. Их занимает все: местные жители и иностранцы, экзотические фрукты, незнакомые предметы, чудовищные животные. Они без устали любуются каналами, бродят по извилистым улочкам, где за каждым поворотом их ждет какой-нибудь сюрприз. Живопись здесь отличается самой яркой колористичностью, искусство — самой высокой изысканностью.

Если бы его интересовало знакомство с венецианскими художниками, составлявшими славу Светлейшей Республики, Буонарроти мог бы встретиться с Джентиле Беллини и его братом Джованни, слава которых была в зените: один был летописцем празднеств и шествий, другой — создателем пленительных образов Мадонны. Ему мог бы представиться случай побеседовать с тем самым юношей из Кастельфранко, которого звали Джорджоне, или с его братом Тициано Вечеллио, двумя годами младше него. Он мог бы многое услышать о недавно умершем Антонелло да Мессина, привнесшем сюда манеру и технику живописцев Севера, но не услышал бы ничего о Микеланджело, которому хватило одного года, проведенного у Гирландайо, чтобы потрясающе правдиво скопировать картину Мартина Шонгауэра. Чима да Конельяно тридцать пять лет; никто другой не умеет так выразить нежность закатов солнца на лагуне, гармонию полей на твердой земле, далекую красоту Доломитов. Если бы Микеланджело захотел, он мог бы посетить в часовне церкви Св. Урсулы великого Витторе Карпаччо, изысканного новеллиста и замечательного колориста, заканчивающего в эти дни полотна, посвященные славе этой святой.

Ничего этого он не видит. А если бы что-то и заметил, то все равно это никак не отразилось бы в его произведениях, в характере или в литературных сочинениях. Личность Микеланджело была слишком противоположна образу Венеции, чтобы этот город мог оказать на него хоть какое-то влияние. Да и есть ли тут вообще скульпторы, которыми он мог бы восхититься?

Венеция никогда не была городом скульпторов. Здесь превосходная

живопись, как в Голландии или Англии, странах, живущих морем. Для формирования скульпторов нужна сухая, жесткая среда, с четко определенными объемами, со сложившимися, устоявшимися пространствами, с солидными планами. Открытая игре облаков и воды, Венеция, наоборот, благоприятствует тем, кто творит в этом окружении — музыкантам и живописцам, вслушивающимся в эту внутреннюю музыку, которую возбуждает в них нечеткость форм, игра цвета. В городе на воде мало скульптур, как если бы все, что сделано из камня, было слишком тяжелым для этой зыбкой, неустойчивой земли. Здешние здания должны заставлять людей забывать о тяжести скульптур ради гармонии с атмосферой, создаваемой морем и небом. Картина венецианских художников лишь чуть менее прозрачна, чем стекло, ткань на ней лишь чуть плотнее кружева. Здесь нет фрески, одна лишь мужественная живопись, думает Микеланджело, потому что фреска это тоже борьба, в которой нужно побеждать быстро и сразу. Здешний климат этому не благоприятствует, и художники предпочитают пышность и блеск живописи Севера. К тому же фреска — это этрусская традиция. Масляная живопись связывает венецианских живописцев с Нидерландами, с Германией. Венеция — это уже Север, и житель Гента, Амстердама, Кельна или Брюгге чувствует себя здесь менее оторванным от дома, чем этот флорентиец, которого раздражает необходимость ходить по зыбкой земле.

Скульпторы Венеции ничему не могут его научить. Ни Пьетро Ломбардо с сыновьями, ни Антонио Риццо. Эстетически они принадлежат в большей степени готическому духу и форме, нежели Ренессансу. Гробницы, которыми они так прославились, были давно превзойдены флорентийскими мастерами. Микеланджело с пренебрежением от них отворачивается.

Мы теряем здесь время, говорит он своим спутникам, но те так не думают: им нравится очаровательная непринужденность, неупорядоченность венецианской жизни, и они находят ее приятной. Однако Микеланджело осуждает именно эту неупорядоченность. Может быть, потому, что опасается ее. Все здесь возбуждает воображение и чувства. Все чересчур приятно и легко. Так и тянет погрузиться в эту играющую всеми цветами радуги воду, ароматную и соблазнительную, отдаться всем этим сладостным радостям Востока, возбуждающим чувственное любопытство. Человек, все еще оглушенный бурными проповедями Савонаролы, слышит на этих улицах только щебетание хорошеньких девушек да песни, которые во все горло распевают гондольеры, привычно орудуя единственным веслом своих легких

суденьшек, — песни о любви, разумеется, чисто мирские, более чем свободные и слишком часто простодушные до неприличия.

В этом городе, как в описанных арабскими авторами сказочных дворцах, неосмотрительно остановившийся путешественник, предаваясь рискованным наслаждениям, забывает о том, как быстро бежит время. Отсюда нужно уезжать. Найти город, сложенный из земли и камня, где можно было бы снова почувствовать твердую почву под ногами. Вернуться во Флоренцию? Исключено: там революция. Микеланджело предлагает Болонью. Его товарищи соглашаются не без некоторого сожаления о венецианских утехах, но уже радостно предвкушая знакомство с новым городом.

*

Однако Болонья отнюдь не отличалась гостеприимством. Все прибывавшие в ее порты иностранцы должны были сразу же явиться в полицию, зарегистрироваться с указанием примет и получить право на въезд, в подтверждение чего на ноготь большого пальца иностранцу ставили восковую печать, свидетельствовавшую о том, что он уплатил налог и удовлетворил любопытство полицейских.

Либо не зная об этих правилах, а может быть, просто чувствуя себя слишком независимыми, наши юные флорентийцы пренебрегли уплатой пошлины и обязанностью подвергнуть ноготь столь унижительной процедуре. Первый же встретившийся им полицейский, обратив внимание на новые лица и на руки без полицейского воска, арестовал их за неподчинение законам города. Правители Болоньи Бентивольо были в этом отношении очень пунктуальны и, постоянно опасаясь интриг и покушений, пристально следили за всеми оказывавшимися в стенах их города иностранцами. Микеланджело и его друзья не сделали и сотни шагов, как были схвачены и силой отведены к судье. Преступление было очевидно. Нет восковой печати, иностранцы... следовательно, проникли тайно и незаконно, иначе говоря, люди подозрительные. Юные художники защищались, уверяли в невинности своих намерений, в результате чего судья смягчился и согласился выпустить их на свободу после уплаты штрафа. Но флорентийцы поморщились: штраф был слишком велик для их ресурсов, большую часть которых поглотили венецианские развлечения. Кроме того, деньги были у одного Микеланджело, везде платившего за троих. Что ж, тогда они останутся в тюрьме, пока не заплатят штраф.

Жалобные восклицания троих друзей привлекли внимание какого-то болонского дворянина, случайно оказавшегося рядом. Узнав, что они художники, Джанфранческо Альдовранди, просвещенный знаток живописи, заговорил с ними и был поражен, услышав имя Буонарроти. До Болоньи дошла слава «Битвы кентавров» и «Мадонны у лестницы». Этот дворянин без колебаний объявил юному скульптору, что заплатит за него штраф и поселит его в своем доме.

— Я не могу оставить своих друзей, — возразил тот.

— Почему?

— Потому что у них нет денег и за них плачу я.

Альдовранди рассмеялся.

— Хорошо быть одним из твоих друзей, — заметил он. — Я охотно попутешествовал бы с тобой.

Но поскольку у него не было никакого желания вести в свой дом вместе с этой юной знаменитостью двоих совершенно неизвестных ему людей, он посоветовал Микеланджело отдать своим спутникам оставшиеся деньги, так как ему они больше не понадобятся, поскольку отныне он будет жить во дворце своего нового покровителя, не думая о расходах, как это было у Лоренцо.

Трое друзей были освобождены из-под стражи, и они расстались. Микеланджело последовал за Альдовранди, а двое других отправились куда глаза глядят. Проходя мимо церкви Св. Петронио, Микеланджело снял головной убор перед скульптурами фасада, о которых слышал еще во Флоренции, неожиданно они восхитили его и наполнили радостью. Именно здесь оставил свой шедевр Якопо делла Кверча; одного этого потрясающего произведения было достаточно для того, чтобы прожить жизнь в Болонье.

Шестьдесят лет назад Якопо делла Кверча прибыл в этот город после долгих лет бродячей жизни, бросившей его из одного конца Италии в другой. Увлекаемый своим кочевым гением, он переходил из города в город, оставляя в каждом какой-нибудь удивительный шедевр, всегда вызывавший восхищение, смешанное с удивлением. Он творил вне рамок Ренессанса. До какой-то степени он принадлежал к старым готическим мастерам, сохраняя некоторые черты их творчества, в особенности в их юношеский период. Поиск истины ради самой истины его не интересовал. Для него важна была лишь душа. Он пренебрежительно относился к идеалу безмятежного изящества, к которому стремился Ренессанс. Полностью избавившись в конце концов от готического влияния, опережая на целое столетие свою эпоху, он рано проникнется идеей и стилем барокко. Таков

был человек, которого удача поставила на пути Микеланджело в самом начале его карьеры.

Если бы он отправился в Лукку вместо Болоньи, Буонарроти не был бы так глубоко взволнован скульптурами, которые Якопо делла Кверча сделал в этом городе. Ему, несомненно, понравился бы и архаизирующий алтарь церкви Св. Фредьяно с его готическими колоколенками и драпировками, возможно, напоминавшими влияние Бургони. Даже гробницу Илларио дель Карретто, это трогательное и пленительное чудо, он посчитал бы устаревшим, несмотря на фриз с ангелами, несущими гирлянды, настолько оно отдавало средневековыми надгробными памятниками в виде лежащих фигур. И тем не менее это тело жило, гибкое и теплое, под смыкавшимися, словно крылья, драпировками. Что же до лица Илларио, то оно было потрясающей красоты. Якопо, никогда не подражавший грекам, да, впрочем, и не имевший возможности познакомиться с античными рельефами, достиг в этой фигуре драматического совершенства, сравнимого с творениями Геджезо.

Несмотря на это, Якопо слыл отсталым, и, когда он в 1402 году участвовал в конкурсе на врата флорентийского Баптистерия, ему предпочли Гиберти, который, как было признано, лучше воспроизводил дух времени, — Флоренции больше нравилось его формалистическое и поверхностное изящество, его явный классицизм, чем та волнующая смесь, которая в индивидуальности Якопо сплавила воедино прошлое и будущее. И если он отказывался от настоящего, то из-за всего того, что было в нем шатким и несостоятельным.

Жители Сиены поняли его лучше и в 1419 году заказали ему скульптуру фонтана, который стоит на площади Муничипио, в самом центре этой гармоничной раковины, в конце которой поднимается гордая башня Манджиа. Это произведение Якопо так понравилось горожанам, что они назвали его *Fonte Gaia*, Фонтаном радости. В украшавших его фигурах с трепетным теплом тел сочеталось волнообразное движение легких и чистых, как вода, драпировок.

Однако именно Болонье Якопо отдал расцвет своего творчества. Все то, что подспудно таилось в мощи его первых произведений, внезапно вырывается наружу, как только ему поручают оформление фасада церкви Св. Петронио. Разлетаются в прах все рамки, в которых он до этого, вольно или невольно, замыкался. Взрывается весь динамический потенциал, словно до поры содержавшийся в сжатом состоянии в статуях алтаря и фонтана. И взорам представляется нечто, чего не ведала его эпоха: неистовая сила страсти и движения, не имеющая себе равных во

флорентийской скульптуре.

Он не принадлежал Ренессансу в полном смысле этого понятия, потому что не захотел разделять его интеллектуальные идеалы и пластические тенденции. Внезапно становится ясно, что Якопо делла Кверча обогнал эпоху, которая, похоже, до настоящего времени так его и не догнала. Тогда как его современники довольствуются освоением самой по себе формы и представлением ее как таковой, он в форме ищет лишь то, что она выражает, то есть движения души. Его патетический динамизм тяготеет к этому движению потому, что только движение выдает страсть. Ему недостаточно одного тела как объекта для выражения: оно просто ничто, если не становится средством передачи внутренних переживаний. Человеческая драма осознает самое себя и передается внешнему миру через позу, через игру мышц, через выражение лица.

Во всем этом Якопо делла Кверча представляется наиболее революционным из всех скульпторов XV века. Любой элемент зрелищности, анекдота или просто изящества, которым они так дорожили, он отвергает как недостойный искусства. Его композиция всегда отличается величественной простотой. Он отбрасывает все аксессуары, все детали, способные отвлечь внимание от человеческой драмы, которая одна должна привлекать и удерживать зрителя, чтобы волновать его, а не просто интересовать или развлекать. Показывая обнаженное тело, он делает это не для того, чтобы искать в нем проявление идеальной красоты, на поверхность тела выходит душа, волевой жест, страстное движение, здесь все находит точки соприкосновения с реализмом и одновременно превосходит его.

Он настоящий мастер света и тени. Пространство у него становится не просто размерной данностью, но драматическим элементом. Микеланджело в изумлении открывает в нем мысль и эстетику, совершенно родственные тем, которые так поражали его во фресках Кармине. Барельефы церкви Св. Петронио принадлежат тому же миру, что и полотна Мазаччо. Это та же самая воля, направленная на воспроизведение чувственного мира и одновременно на его преодоление, на освобождение от плохо понимаемого античного влияния, на открытие той высшей истины, к которой бессознательно стремился Ренессанс, часто ее отрицая, но приход которой готовил вопреки самому себе.

Микеланджело видел в Якопо делла Кверча своего духовного отца. Он ближе к нему, чем Донателло, учеником и страстным толкователем которого был Бертольдо.

Долг юного скульптора по отношению к творцу Св. Георгия

минимален; и наоборот, Микеланджело никогда не забудет урока Св. Петронио, урока Кармине. Эти художники также испытали на себе борьбу духа и материи и дали прямое, без маскировки, толкование эволюции этого конфликта, не пытаясь произвольно занять ту или другую сторону.

Подобное открытие опьяняет юного флорентийца, не видевшего в своей Флоренции ничего похожего. Этой радости было бы достаточно для того, чтобы сделать совершенно чудесным пребывание в Болонье, если бы в добавление ко всему прочему Альдовранди не был самым любезным из хозяев. Он сделал юного скульптора своим другом, они проводят целые дни, обсуждая проблемы художественного творчества, а когда наступает ночь, этот знатный болонский вельможа, который не может с ним расстаться, удерживает Микеланджело у своей кровати и просит читать ему Данте и Петрарку. Так текут недели, но ни эти разговоры, ни чтение не удовлетворяют нетерпеливый гений иностранца. Восхищение барельефами Якопо делла Кверча, рисование превосходных ню — обнаженных Адама и Евы, изгнанных из Земного Рая, — все это не может утолить жажду деятельности, потребность в творчестве, не дающие ему ни минуты покоя. Особенно теперь, в присутствии этой модели, магистральной с точки зрения направления в искусстве, он сгорает от нетерпения снова взяться за свои инструменты и приняться обрабатывать камень.

Такой случай скоро представится. В Болонье находится бесценная могила Св. Доминика, которую когда-то украсил барельефами не то Никколо Пизано, не то его ученик Гульельмо да Пиза. Именно в период работы над скромным памятником в духе Треченто этот старый пизанский мастер соперничал со скульпторами греческих и римских саркофагов. С течением времени было сочтено, что этот неприметный саркофаг более не удовлетворял требованиям прославления святого, и некоему скульптору, который получил по этому произведению прозвище Никколо делл'Арка, было поручено дополнить его новым скульптурным декором. Он работал над ним изо всех сил, но умер, не завершив начатого. С тех пор надгробие оставалось незавершенным. По совету Альдовранди и представителей болонской знати, плененных юным гением Микеланджело, было решено доверить ему дело, которое не успел довести до конца Никколо делл'Арка. Речь шла о создании двух статуй, Св. Петронио и ангела.

Мысль о работе в том самом храме, где до него творили Якопо делла Кверча и Никколо Пизано или по меньшей мере мастер его школы, окрылила флорентийца. У этого пизанского скульптора он узнавал ту статичную, благородную, чрезвычайно выразительную серьезность, которую порождало весьма счастливое согласие между готическим духом и

римской традицией. Все Пизано, бывшие учениками, а может быть, и наследниками какого-нибудь французского или немецкого скульптора и прибывшие в Италию в составе свиты Фридриха II, создали этот несколько холодный, отчасти суровый великий стиль, характеризующий искусство фридриховского Ренессанса. Человек гениальный во всех областях как культуры, так и политики, Фридрих Гогенштауфен пожелал примирить античность с современным духом. Вдохновленные этой идеей, скульпторы создавали стиль, поистине императорский по своему величию; Север и Юг во взаимном сотрудничестве добивались выразительности, в общем довольно близкой римскому искусству, но проникнутой при этом нордической спецификой, излучавшей тот самый германо-кельтский дух, что царил в остальной Европе.

Копируя римские и романо-христианские саркофаги Пизано, они вспоминали готическую технику и привносили свою нордическую ментальность в эти произведения. Благодаря им итальянская скульптура освобождалась от подражательства, шаблона, старалась не увязнуть в готике и не замереть в академизме, следовавшем идеалам античного искусства. Никколо Пизано по-своему и в свое время произвел такую же значительную революцию, как и Якопо делла Кверча в XV веке.

Перед лицом этих двух реформаторов Микеланджело осознает самого себя. Он понимает глубину урока этих мастеров, открывших новые пути в искусство не через поиск оригинальности чистой формы, а продолжая внутри самих себя реформу, продиктованную духом времени, осуществить которую могли только они, потому что были гениальны, смелы и уверены в себе. Когда его индивидуальность, соблазненная античностью в том виде, в каком ее открыли ему гуманисты и археологи, но пока скованная религиозной зависимостью (как в эстетическом, так и в духовном смысле слова), колебалась, еще не оформилась полностью, он встречается с двумя мастерами, которые действительно могли помочь ему стать самим собой. Он с радостным пылом принялся за работу, имея перед глазами эти блестящие примеры и сердцем чувствуя, что должен сравняться с ними, превзойти их и стать в свою очередь носителем высшей воли своего времени, как они были носителями воли своих эпох.

Болонские любители искусства поздравляли себя с выбором Микеланджело, но местные художники такого мнения не придерживались. В особенности скульпторы. Пока они видели в этом юном беженце, чей талант, несомненно, высоко оценивали, всего лишь гостя Джанфранческо Альдовранди, их не беспокоила продолжительность его пребывания в Болонье. Довольствуясь он просто ролью компаньона своего покровителя,

к нему продолжали бы хорошо относиться. Флорентиец, читавший Данте и Петрарку, не представлял для них никакой опасности. Но с момента, когда этот иностранец стал домогаться заказов, вступил в соперничество с болонцами и перехватывал заказы, которые по праву должны были доставаться местным художникам, он стал всего лишь опасным конкурентом, от которого следовало как можно скорее избавиться.

Против Микеланджело ополчилась целая группа интриганов; все недовольные и те, кто раньше заводил между собой ссоры по поводу того, кому окажут честь завершить надгробие Св. Доминика, теперь объединились против чужака, получившего этот заказ без всякой интриги. Говорили о судебном процессе, который хотели устроить скульпторы, ссылаясь на то, что им эта работа была обещана раньше. Потом перешли к более определенным угрозам. Давали понять, что одной прекрасной ночью Микеланджело может встретиться на дороге с наемным убийцей. У него стало много врагов в Болонье. Ему следовало остерегаться...

Микеланджело не любил ссориться с ревнивыми коллегами. Но опасность была тем более очевидна, что болонцы вообще не терпели присутствия у себя иностранных художников. Покровительство Альдовранди не распространялось на риск, связанный с угрозой нападения на улице, — для удара кинжалом много времени не требуется.

Микеланджело снова увязал свои пожитки. Кроме всего прочего, его мучила и ностальгия по Флоренции, терзало желание вернуться. Он получил от Якопо делла Кверча все, что тот мог ему дать, и теперь без сожаления готов был покинуть церковь Св. Петронио, вернуться домой, обогащенный новым опытом и высшим знанием. Буря, разразившаяся над Флоренцией, утихла. Небо вновь стало ясным. Медичи, как предсказывал призрак Лоренцо, постыдно изгнанные из города, вернули себе симпатии народа, по крайней мере те, кого простила масса. Микеланджело, встретившийся в Болонье с князьями-изгнанниками, решил вернуться вместе с ними, как только будет уверен в том, что сможет сделать это, ничем не рискуя. Его отсутствие продлилось не больше года.

*

Что произошло за этот год? С приближением французов Пьеро де Медичи покинул Флоренцию и сдался генеральному штабу захватчиков. Поскольку игра казалась ему проигранной, он попытался спасти свою ставку. Проводя переговоры с Карлом VIII, он имел некоторые шансы на

сохранение своей власти. Взяв на себя инициативу переговоров без консультации с Советом, он предлагал французам союз с Тосканой, включающий сдачу нескольких фортов и выплату контрибуции в двести тысяч дукатов. В этом случае он оставался бы хозяином Флоренции с согласия французов, рассчитывая на их поддержку, если народу не понравится такое урегулирование.

Разгадав этот замысел, народ восстал. Долгое время сдерживаемый гнев вырвался наружу. Сторонники Савонаролы, не прекращавшие нападок и угроз в адрес Медичей, обвинили Пьеро в предательстве. Потребовали выхода вся ненависть, злоба, скрытая или явная враждебность, накопившиеся у банкиров, конкурировавших с Медичи, а также кредиторов тех, кто надеялся освободиться от своих долгов в условиях беспорядка, в сердцах людей, у которых вызывали подозрения роскошь, великолепие и авторитет Лоренцо. Все интриганы и заговорщики, друзья Пацци, сторонники папы, наконец все те, у кого были претензии общественного или личного порядка к правившему дому, сочли момент благоприятным для ликвидации старых графов. В порыве абсурдной злобы к этим друзьям красоты дворец Медичи был разграблен, Сад богов опустошен, были уничтожены или распроданы по дешевке коллекции Великолепного.

В результате какого-то странного поворота сознания народный гнев пощадил ту ветвь Медичи, которая была в плохих отношениях с «правившей ветвью», против которой восстал народ. По той единственной причине, что кузены Пьеро были изгнаны им из Флоренции, они стали приемлемы для его врагов. К тому же они предусмотрительно отказались от фамилии Медичи, которая напоминала горожанам о ненавистном режиме, и стали называться Пополани, что в переводе означает «народные». Не было более низкого способа угодить населению, как, впрочем, и более эффективного. Люди словно забыли, что еще вчера Лоренцо и Джованни Пополани носили ту же фамилию, что и Великолепный, и его юный брат, убитый приверженцами Пацци. Пополани выказывали себя пламенными демократами. Они не пытались разыгрывать монархическую карту, как незадачливый Пьеро, который находился в изгнании. Они даже принимали владычество Савонаролы, хотя оно становилось все более и более тираническим, так что радостная, свободная Флоренция теперь жила под гнетом этого *черного террора*, запрещавшего любовь, веселье, удовольствия и искусство.

Кто узнал бы былой рай гуманистов в городе, отданном пламенному гневу этого доминиканского монаха? Произведения искусства, еще недавно так высоко ценившиеся даже простым народом, теперь горели на Кострах

Тщеславия вместе с греческими рукописями и непристойными книгами, статуями и зеркалами, косметикой и шелками. Огонь пожирал все эти прекрасные, бесценные вещи, потому что именно этим огнем Савонарола хотел очистить нечестивый город, чтобы его духовно возродить. Он вербовал группы детей, которые, одетые, как маленькие крестоносцы, грабили дома мирных горожан под предлогом выявления непристойных картин и запрещенных книг. Флоренцию потрясло безумие преследований и доносов. Диктатура этого монаха, назвавшего Иисуса Христа королем Флоренции и действовавшего как внушающий ужас визирь этого сострадающего монарха, навязывала городу кровавую железную дисциплину. На смену пышным кортежам Лоренцо Великолепного, в которых по улицам города под звуки песен Полициано дефилировали на повозках, разукрашенных руками Боттичелли, языческие аллегории, теперь пришли процессии самобичующихся фанатиков-флагеллантов, с завываниями и стонами хлеставших кнутами свою истерзанную плоть, распевая гимны Савонаролы, взывая к божественному состраданию и одновременно навлекая проклятия на «бешеных». Так называли сторонников Медичи, которые в отместку прозвали «плаксами» — пьяньони — последователей нового хозяина.

Как такая мудрая, осмотрительная и ироническая Флоренция могла впасть в это набожное безумие? Карнавал 1496 года, как и все праздники последних лет, не стал поводом для легкомысленных, традиционно вольных игр. Привычные развлечения сменила оргия покаяния и искупления. Звучал такой бред воплей, рыданий и жалоб, что можно было подумать, будто флорентийцы натворили больше преступлений, чем Содом и Гоморра. Микеланджело нашел, что после его отъезда в Венецию Флоренция трагически изменилась настолько, что он, вероятно, проникшийся этим мятежным духом, каким был и его собственный, и возмущенный попранием добродетели, решил, что Савонарола зашел слишком далеко, хотя сам скульптор был ярким сторонником проповедника и глубоко религиозным человеком. Такие метаморфозы этого странного характера будут проявляться на всем протяжении его жизни. Вернувшись в эту Флоренцию, рассеявшую или уничтожившую коллекции Медичи, преследующую невинное язычество гуманистов даже в самых незначительных его проявлениях, он чувствует, как в нем возрождается волнение, которое он испытал в день первого посещения сада монастыря Св. Марка. Убежденный индивидуалист, сторонник всех бесперспективных дел, непримиримый враг всех видов конформизма, Микеланджело, который в других обстоятельствах, возможно, создал бы еще одну Мадонну или еще

одно Распятие, возвращается к язычеству, которое прежде было ему чуждо. В этой Флоренции, где бросают в огонь все изображения, которые могут напоминать о святотатстве греческих богов, в этом обществе, где любители искусства прячут в подвалах сокровища своих коллекций, опасаясь, как бы их не обнаружили и не уничтожили дети-крестоносцы, где больше нет речи ни о чем, кроме проповедей, пророчеств да покаянных церемоний, Микеланджело разрывает жестом гордой смелости вуаль черной печали и провозглашает, что он художник и поэтому сохраняет за собой право искать красоту и только красоту везде, где она есть, и выражать ее во всех формах.

Он запирается в своей мастерской, завершает по заказу Лоренцо Пополани статую Иоанна Крестителя, — несомненно, чтобы подтвердить свою ортодоксальную преданность и непреклонную набожность, — а потом, найдя блок самого прекрасного мрамора, сильными ударами молотка высекает из него такую фигуру, увидев которую юные поставщики Костра Тщеславия бросили бы ее в огонь, а скульптора отволокли бы в тюрьму, — *Купидона*. В тот самый час, когда невдалеке от его мастерской звучали вопли истязавших себя флягеллантов, художник, который был одним из самых искренних и самых ревностных поклонников Савонаролы, наконец понимает, насколько его реформа, может быть, сама по себе вполне легитимная, была абсурдно чрезмерной, губительной для развития культуры, и ваяет образ самого очаровательного, самого опасного из богов.

Лоренцо Пополани, который был в курсе того, что происходило в мастерской, как человек умный и со вкусом, разделял это мнение Микеланджело и был восхищен его новым произведением, чрезвычайно тонким и изящным, но не купил его. Ни у кого не хватило смелости открыто пойти против предубеждений массы. Его не купит никто во Флоренции, говорил он, если, конечно, не захочет погибнуть под ударами легионов Савонаролы. Статую нужно продавать в Риме. В этом ватиканском городе, где правит Александр VI Борджиа, греческих богов принимают с восторгом. Там вы найдете любителей искусства, которые будут оспаривать друг у друга право приобрести этот мрамор, кстати, такой же прекрасный, как самые лучшие *античные* работы. Слово античные пробудило в меркантильном сознании Пополани идею некоей великолепной сделки. Поскольку все древние статуи продавались намного лучше, чем современные произведения, почему бы не представить этого *Купидона* как только что обнаруженную греческую или римскую статую? Коллекционеры тут же взвинтили бы цену... Идея мошенничества не понравилась Микеланджело, но Пополани настоял на своем. Если этого *Купидона* примут за анонимную древность, за него заплатят гораздо

больше, чем если бы автором считался юный флорентиец; кроме того, доставит большое удовольствие таким образом мистифицировать *дилетантов*, псевдознатоков, не способных отличить современное произведение от антика. Какой это было бы пощечиной всем тем, кто твердит, что теперешние художники не могут сравняться с древними!

Микеланджело согласился. Когда он был еще учеником у Гирландайо, тот велел ему скопировать один из своих собственных рисунков; он вручил ему вместо оригинала копию, и Гирландайо не заметил подмены. А теперь он искусно состарит этот совершенно новый мрамор патиной, якобы от долгого пребывания в земле, и обманет всех этих римлян, искусенных в античности. Лоренцо Пополани взялся осуществить эту сделку. Полученный из рук Медичи фальшивый антик не вызовет никаких подозрений. Пополани договорился с торговцем древностями Бальдассаре дель Миланезе, который доставил *Купидона* в Рим и продал его кардиналу Сан Джорджо за двести дукатов. Отправляя деньги во Флоренцию, торговец рассудил, что было бы очень глупо отдавать всю сумму Микеланджело. Он, разумеется, догадался об обмане и думал, что виновный в нем художник не станет протестовать, дабы не выдать себя. Он отослал ему всего тридцать дукатов, и тот положил их в карман, не подозревая о надувательстве.

Вероятно, об этой мистификации так никогда и не стало бы известно, если бы Пополани или сам Микеланджело не выдали кому-то эту тайну. Весть об этом дошла до Рима, где, изучив статую более тщательно, кардинал понял, что, возможно, приобрел фальшивого *Купидона*. Обман, несомненно, исходил от флорентийца. Какой другой из живущих скульпторов был бы способен так превосходно сравняться с античным совершенством?

Приехавший во Флоренцию посланец кардинала обошел мастерские, обнаружил произведения Микеланджело и увидел между ними и *Купидоном* такое сродство, которое убедило его в том, что автором обмана был именно этот юноша. В своей наивной простоте Микеланджело во всем сознался. Да, он навел патину на *Купидона* собственного изготовления, чтобы сделать его как можно больше похожим на антик, поручил Бальдассаре дель Миланезе продать его в Риме и впоследствии получил от него тридцать дукатов.

— Тридцать дукатов? — возмутился посланец кардинала. — Но Рафаэле Риарио заплатил двести дукатов!

Обманщиков одурачил более ловкий мошенник, чем они сами. Возмущенный непорядочностью, с которой обобрали художника, кардинал

Сан Джорджо велел передать ему, что о выплате всей суммы он должен договориться с посредником, продавшим статую и получившим полную цену, а если Микеланджело пожелает воспользоваться этим случаем для поездки в Рим, он сможет поселиться в его дворце. Мошенника попытаются взять за горло, а все любители искусства, разумеется, устроят праздник в честь юного мастера, способного так подражать древним, что этого могут не заметить самые искушенные знатоки.

Буонарроти последовал этому совету. Оглушенный рыданиями *пьяньони*, он был рад на некоторое время уехать из Флоренции. Да и мысль о мести Бальдассаре подталкивала его к этому. Он не был ни алчен, ни корыстен, но естественное чувство справедливости восставало против того, что ему заплатили всего тридцать дукатов вместо причитавшихся двухсот. Пользуясь покровительством кардинала, он не оставит в покое непорядочного посредника, пока тот не уплатит своего долга. Да и вообще его привлекал Рим.

Римский Вакх

Великолепный Лоренцо, настоящим сообщаю вам, что в четверг мы благополучно прибыли. Мы сразу же отправились к Кардиналу Сан Джордже, чтобы вручить ему ваши рекомендации. Как мне показалось, он был рад моему визиту и пожелал, чтобы я сразу же осмотрел некоторые антики. Это заняло у меня все время до вечера, вот почему в этот день я не смог вручить другие ваши письма. В воскресенье Кардинал приехал в свой новый дворец, куда позвал и меня. Я отправился туда, и он спросил меня, что я думаю о вещах, которые увидел; я высказал ему свое мнение об этом: разумеется, я нахожу, что здесь много прекрасных вещей. Потом Кардинал спросил, нет ли у меня желания сделать какое-нибудь прекрасное произведение. Я ответил, что уже не сделаю больше ничего столь прекрасного, но что он еще увидит, что я могу сделать. Мы купили кусок мрамора размером для фигуры в полный рост, и в понедельник я примусь за работу.

Потом, в прошлый понедельник, я передал другие письма Паголо Ручеллаи, который предложил открыть мне кредит и у Кавальканти. Затем вручил письмо Бальдассаре. Я потребовал, чтобы он возвратил мне мальчика, и сказал, что верну ему деньги. Он ответил мне очень грубо: что скорее он разобьет его на тысячи кусков, что мальчик теперь принадлежит ему, что он его купил и может представить доказательства того, что рассчитался с посредником и что уверен в том, что не обязан его возвращать. Он очень жаловался на вас за то, что вы о нем плохо отзывались. Я вышел от него и попросил вмешаться нескольких флорентийцев, но и они ничего не добились. Теперь я рассчитываю действовать через Кардинала, как мне советует Бальдассаре Бальдуччи. Я буду держать вас в курсе дальнейших событий.

Вот и все. Я веряю свою судьбу в ваши руки. Да хранит вас Бог от всех неприятностей.

Микеланджело, Рим.

На письме была надпись: Сандро Боттичелли, во Флоренции, но адресовано оно было Лоренцо Пополани.

Так писал Микеланджело 2 июля 1496 года. Он находился в Риме с 25 июня. Мальчик, о котором идет речь, это знаменитый «Спящий Амур», которого Рафаэле Риарио, кардинал Сан Джорджо, купил как античное произведение. Риарио впервые в жизни поставил себя в смешное

положение, приняв совершенно новое произведение за греческое или римское. Другую ошибку он совершил, потребовав, чтобы Миланезе забрал назад статую и вернул ему двести дукатов. Смеялись и над Миланезе. Если кардинал считал эту вещь прекрасной и стоившей этой суммы, то почему сегодня он от нее отказывался? Во Флоренции всех Риарио не очень любили. Там помнили, что именно по их подстрекательству разразился заговор Пацци, что именно этот самый Рафаэле служил обедню в день, когда в соборе был убит Джулиано, и что он лично подал знак убийце, подняв просфору. Сегодня над ним откровенно смеялись, и Асканио Кондиви, который стал биографом Микеланджело после того, как был его учеником, имел все основания справедливо заметить:

«Что касается ума и дилетантизма кардинала Сан Джорджо в области статуй, то доказательство его достаточно ясно следует из того факта, что все время, в течение которого Микеланджело находился при нем, — то есть около года, — художник ждал от него заказа и так и не получил, даже самого пустякового».

«Вот и все». Является ли вопрос о мальчике единственной темой, имевшей значение для Микеланджело во время его пребывания в Риме?

«Вот и все». И ни слова удивления, ни одного восхищенного восклицания. Как если бы он приехал в самый незначительный город мира, проявляя к нему полное равнодушие. Но следует ли считать его безразличным? Он в Риме, ему двадцать лет... Таков Микеланджело: щадящий свои эмоции, мало склонный к тому, чтобы делиться ими с кем бы то ни было. Сдержанный, замкнутый, не открывающий никому ничего — или почти ничего — из своей внутренней жизни. Он пишет банальнейшие письма, мало думает о деньгах, бывает чрезмерно многословным, когда речь идет о браке племянника, мелочным при покупке земли, но почти никогда не говорит об искусстве, никак не высказывается ни о своих произведениях, ни о работах коллег, он сообщает переписывающимся с ним корреспондентам лишь незначительные подробности своей жизни.

Ни одного намека в его письмах на великолепный технический опыт, мысли о котором мы находим, например, в переписке Делакруа. Художники того времени тщательно скрывали свою одержимость искусством. Разумеется, они свободно говорили об этом со своими друзьями, но никаких следов таких рассуждений в их письмах нет. В путевом дневнике во время поездки по Нидерландам Дюрер скрупулезно фиксирует свои малейшие расходы, до последнего су, но не пишет ничего о том, что видит. Никакой нюрнбержец не писал бы более плоско о самых банальных вещах.

В один прекрасный день он ужинает с Эразмом и сухо сообщает об этом, не добавляя ни единого слова, как будто повстречался с самым незначительным сотрапезником.

Эпистолярное искусство — это творение эпохи барокко. Раньше, возможно потому, что бумага была вещью редкой и дорогой (во всех крупных событиях в искусстве и обществе почти всегда следует искать экономическую причину), писем писали мало. Позднее это занятие распространится более широко, и письмо станет своего рода газетой или же циркуляром, передаваемым из рук в руки, и в этом последнем случае пишущий делает это так, как если бы обращался к широкой публике или к потомству. Первым, кто понял, чем могла бы стать газета, располагая всеми блестящими возможностями для клеветы и шантажа, был тот самый печально известный человек, которого звали Пьетро Аретино. Аретино знал цену писем, которые писал. Адресуя письма монархам, он рассчитывал на то, что они принесут ему хорошие деньги и, по меньшей мере, какие-то произведения искусства, когда удостоивал внимания своего пера жизнь художников. Писал он много, утонченно живо и коварно, но никогда только из простой потребности писать. В то время уже зарождалось эпистолярное тщеславие, которое расцветет в XVII и XVIII веках, в эпоху, когда писали для других, вплоть до романтизма, когда брались за перо, чтобы писать для самого себя, чтобы использовать свои письма к друзьям не в качестве газеты, полной разнообразных, умно прокомментированных фактов, а в виде «интимного дневника», рассказывая о себе в присутствии других. За этим барочным кривляньем следует романтическая, несколько эксгибиционистская непристойность. В эпоху Микеланджело люди были более сдержанными.

Из этого нельзя делать вывод, что Микеланджело не пи-писем, полных чувства одиночества и откровений. К сожалению, он плохо выбирал корреспондентов для такой переписки, и некоторые молодые люди, которых он отличал своей нежностью или дружбой, пользовались этим для того, чтобы вымогать у него деньги путем самого бесстыдного шантажа. Но в период, когда Микеланджело открывает для себя Рим, он все тот же юноша с неприятной внешностью, молчаливый, одинокий, потрясаемый чувственными и сентиментальными волнениями, а также очень «беспокойный» как человек и художник, но целомудренно озабоченный тем, чтобы этого не показывать. Отсюда, несомненно, и намеренная сухость его писем, дополнявшая характерное для того времени эпистолярное равнодушие. Биографы порой негодуют по поводу того, как мало энтузиазма проявляет Микеланджело, оказавшись в Риме. Его готовы

были обвинять в ограниченности ума или в недостатке сердца. В действительности же он совершенно так же, и даже больше, чем любой другой, был способен удивляться и восхищаться, но в тот период нужно было обладать большим воображением, чтобы восторгаться Римом. Рима не было. Я хочу сказать, что тот Рим, так восторженно любимый романтическими путешественниками, Рим, прославленный Гёте и Стендалем, изображенный на полотнах Паннини, Пиранези или Юбера Робера, не имел ничего общего с тем, с которым встретился за триста лет до них Микеланджело. Рима не было в том смысле, что тогда античный Рим не существовал уже, а Рим современный не существовал еще. И лишь под влиянием своего рода литературного возбуждения, вызываемого этим именем, и всех связанных с ним воспоминаний, можно было воспринимать Рим как столицу мира. Для добросовестного путешественника, чей трезвый ум не был отравлен литературой, Рим был всего лишь некрасивым, неряшливым, вероятно, очень грязным, загроможденным лавочками для паломников городом, в чьих развалинах античности еще жило Средневековье.

Рим романтиков состоит из двух элементов, в эпоху Микеланджело еще неизвестных: барочного, с его роскошной, блистательной пышностью, который предстояло создать Микеланджело и его последователям, и античного, которому только-только начали придавать значение, сохраняя и охраняя после столетий беспечности и пренебрежения его древние памятники, до того служившие свалками, откуда по дешевке поставляли камень, кирпич и мрамор, и будь то барельефы или статуи, все это считалось лишь материалом для печей, в которых обжигали известь.

Следовало быть историком, ученым-археологом или антикваром, чтобы видеть за реальностью фактов некую достоверную, идеальную, умозрительную конструкцию, позволявшую приходить в восторг от этого Рима, кроме воспоминаний о себе, не содержащих ничего такого, чем мог бы восторгаться путешественник, если, разумеется, это не какой-нибудь паломник, в свою очередь осеняющий неким религиозным идеалом реальный образ этого города, все усилия которого направлялись на извлечение у него как можно большего количества денег.

Строго говоря, оба эти Рима начинали возрождаться благодаря папам-гуманистам, желавшим вернуть остатки славного прошлого, а также тщеславию знатных римских семейств, стремящихся после своей подозрительной и вооруженной средневековой изоляции приспособиться к вкусам дня. И город покрылся строительными площадками. На одних извлекали из руин древние памятники, на других закладывали новые

дворцы. Это усугубляло общий беспорядок и грязь, и турист, ожидавший увидеть Рим Августа, испытал бы жестокое разочарование, глядя на рвы, из которых вытаскивали фрагменты оснований античных стен либо опускали фундаменты будущих строений.

Для Микеланджело человека, несомненно, просвещенного, но отнюдь не обремененного литературой, который, разумеется, не был ни антикваром, ни археологом, Рим был лишь городом весьма отсталым в сравнении с Флоренцией. Городом, которого пока еще почти не коснулся Ренессанс. Художники того времени, эти «люди будущего», отнюдь не отличались суеверным отношением к прошлому. Если бы они были чересчур заняты *древним*, они никогда не создали бы ничего нового. Консервативный дух и разум не благоприятствуют творческому состоянию души. В этот период культ античности существовал лишь у философов, историков и ученых, которые не могли от него пострадать. Менее тираническим он был у поэтов, которые, однако, так и остались второстепенными, вероятно, именно по причине его деспотизма. Что касается художников, то их он почти не затронул, и Микеланджело меньше, чем кого-либо другого.

После Флоренции и даже после Болоньи он должен был воспринимать Рим как город, который, кроме того, что считался столицей христианства, не отличался ничем ошеломляющим. У него пока еще не было времени посетить частные коллекции, богатые античными произведениями. Во Флоренции предпочитали современность, она дышала легким, чистым воздухом, насыщенным живостью и предвкушением будущего. В Риме люди жили в несколько удушливой атмосфере прошлого, эксплуатируя великолепное наследие. Жили самим именем, репутацией древнего города. Ренессанс не произвел впечатления на этого дремлющего колосса: становление нового Рима из руин прошлого было делом рук барочных пап.

«*Больше ничего*». Он повидал старые христианские базилики и, вероятно, удивился тому, насколько они в своей невыразительности не соответствовали его ожиданиям. Он без волнения рассматривал мозаики и фрески первых столетий. Все это не могло ничему его научить, было уже слишком далеко от него, чтобы повлиять на его искусство, но еще слишком близко, чтобы стать неким богатым прошлым. Его индивидуальность уже была категорически неприступной. У него не было потребности чему бы то ни было подражать. С точки зрения техники его «ремесло» было совершенным. Если бы он и поверил, подобно некоторым, в вечный конфликт между древним и современным, шутка Эроса его разубедила бы: он-то ведь создал настоящий античный шедевр.

Было бы наивной бессмыслицей вообразить, что Микеланджело мог писать отцу, братьям, своему другу Пополани безумно-восторженные письма. Он холодно говорил с ними о том, что интересовало его в данный момент, — о своих стычках с Бальдассаре. Но если сверх того его волновало и что-то другое, зачем об этом знать другим?

Разумеется, он не мог без замиранья сердца смотреть на величественные портики храмов, врезанные в их вульгарные фасады. Рим позволил ему пережить высшее изумление, когда он неожиданно обнаружил театр с ярусами колонн, к которому жались жалкие домишки. Ставшие притонами бродяг и воров цирки еще хранили благородные очертания, а императорские дворцы, полускрытые от взоров нагромождением окружающих домов, сохраняли свое властное благородство. Хотя Форум и стал рынком скота, он просвечивал сквозь глину и нечистоты. Сохранившаяся капитель, часть архитрава выдавали погребенное здание, подобно тому как вершина какого-нибудь острова указывает на присутствие цепи подводных гор.

Ему нравилась эта красочность современной жизни, смешавшаяся с античным декором, удивительная перспектива улочек, вся эта непринужденно-фамильярная близость к прошлому, по существу куда более трогательная, чем почтительное благоговение археологов; ему нравилось, как современный Рим приспособлялся к тому, который ему предшествовал, очаровывало нерадивое небрежение, которое не мешало людям жить среди руин, словно с их согласия. Но все это, разумеется, не могло служить темой письма и даже не заслуживало простого упоминания.

Чтобы быть совершенно искренним, Микеланджело должен был бы написать нечто вроде следующего: «Этот Рим, о котором столько говорят, гораздо менее красив, чем Флоренция. Самые известные семейства живут здесь так, как у нас жили двести лет назад. Здесь не чувствуется никакого нового духа, никаких признаков того, чего требует наше время. Эти люди слишком горды своим прошлым, чтобы иметь смелость стать современными, создавать новое. Это хранители музея. Они любят древность такой безрассудной любовью, что предпочитают плохое древнее прекрасному современному. И спрос на все древнее настолько велик, что раскопки не успевают удовлетворять нетерпение любителей. Здесь есть ловкие скульпторы, фабрикующие на заказ любые древности. Даже самые осведомленные любители подчас становятся жертвами мошенничества, и я знаю одного, заплатившего двести дукатов за статую Эроса, проданную как древнее произведение, за которую не дали бы и двадцати дукатов, если бы она была подписана именем Микеланджело Буонарроти. Таких, как он,

много...»

Микеланджело этого не писал, потому что цензура перлюстрировала письма как на выходе из Рима, так и по прибытии во Флоренцию. Да к тому же это и не имело никакого значения.

Когда он был принят римским обществом и восхищался древними скульптурами, за обладание которыми боролись между собой коллекционеры, его недоверчивая, ироническая, типично флорентийская сдержанность, которой он славился, отступила. В галереях антиков, в городских руинах встречались великие, восхитительные вещи. Этрусскую наследственность Микеланджело повергли в изумление гигантские термы — а ведь это были всего лишь бани! — Колизей, это совершеннейшее кольцо из камня, — а ведь это был всего-навсего цирк! — Пантеон Агриппы и его свод совершенно божественных пропорций и базилика Максенче, сам нынешний упадок которой красноречиво говорил о блистательном прошлом. Этруски были великими строителями, построившими фантастические врата, циклопические стены; и римляне, эти неблагодарные разрушители, несомненно, переняли от них эту страсть к колоссальным памятникам.

Чувствительный ко всему гигантскому и вопреки своему времени всегда лелеявший мечту о произведении совершенно фантастических размеров, Микеланджело в конце концов воспламеняется страстью к этому парадоксальному Риму, который наконец-то пытается избавиться от своей средневековой скорлупы. Здесь приятно жить. Он в свою очередь ощущает тот самый римский соблазн, который когда-то привлек Мазаччо, хотя живописец Кармине здесь погиб в 28 лет в кабацкой драке. Он понимает, почему скульпторы Кватроченто, едва прознав об открытии какой-нибудь новой древности, пожираемые нетерпением, покидали свои дома без пальто, без шапки, устремлялись из Флоренции в Кортоне и даже в Рим только для того, чтобы досыта наглядеться или ощутить своими руками новооткрытый шедевр красоты.

Им овладело никогда до того не испытанное опьянение. Теперь он, несомненно, отдается движениям своих чувств, которые раньше сдерживал, даже подавлял. Он никогда не смог бы изваять своего Вакха, не пережив этого дионисианского бреда, сладострастного священного неистовства, более могущественного и более плодотворного, чем разум.

Он вовсе не подражает древним. Трудно назвать античную модель, которая могла бы вдохновить скульптора на создание такого откровенно и дерзко современного Вакха. Во всяком случае, в нем нет ровно ничего греческого и очень мало римского. Он также и не флорентиец. Он ничем не

обязан ни Донателло, ни Якопо делла Кверча. Это случайность в творчестве Микеланджело, но какая счастливая, какая прекрасная случайность! Этот мрамор с какой-то исступленной гордостью изливает радость жизни, в нем живет поэма удовлетворенной плоти, полноты чувств. Да, его Вакх опьянен вином, но не только им. Желание чувственного наслаждения сломало все преграды. И что с того, что излишек выпитого не дает этому юноше твердо стоять на ногах? Для Микеланджело не были характерны ни чувство меры, ни сдержанность. Для него не существовало ничего промежуточного между опьянением и аскетизмом. Следует либо удовлетворять чувства наслаждениями, которых они требуют, не заботясь ни о морали, ни об умеренности и не прислушиваясь к голосу рассудка, либо признать, что плоть действительно враг души, и тогда человек никогда не сумеет ее достаточно умертвить. А в день, когда заговорят угрызения совести, художник повернется к своему создателю и бросит ему в лицо отчаянный крик: «Виноват тот, кто сделал меня паклей...» Потому что удел фитиля — загореться и быть поглощенным пламенем.

«Женщина сделана из огня, мужчина из пакли, а раздувает огонь Дьявол» — гласит испанская пословица. Эль Греко не раз воплощал смысл этой пословицы в пылающих сумбурных картинах, на которых можно видеть, как обезьянья морда злобно разжигает свечу. Эта обезьяна — Дьявол. Строитель наоборот. *Дьявол — божья обезьяна*. Позднее мы снова встретимся с этой обезьяной, сопутствующей статуе, в которой Микеланджело волнующе-тревожно выразил сексуальное сладострастие. А здесь — это маленький сатир, эскортирующий Вакха, получеловек, полуживотное, для которого не существует греха.

Так этот римский Вакх становится тем очевидным образом, в котором может быть воплощено невинное наслаждение, опережающее грех, не знающее «болезней души», наслаждение инстинктивное, детское, почти животное.

Сладострастная модель плоти, полурастерянная, полуковарная улыбка, покачивание всего тела передают состояние панического опьянения, выражая которое Микеланджело бессознательно сближается с той гранью античной души, о существовании которой, вероятно, не подозревал. Античность, увиденная через призму мечтаний гуманистов, — золотой век человеческого сознания, весьма отличный от настоящей античности, которой в свою очередь были ведомы все волнения души, все тревоги мысли, все заблуждения чувств.

Вакха приобрел благородный римлянин Франческо Галли, проникшийся дружескими чувствами к Микеланджело. Он же купил и

коленипреклоненного Эрота, которого затем изваял юный скульптор, вернувшийся к пылкости греческих богов, — изысканное произведение, выражавшее утонченную и чистую чувственность. Микеланджело покинул кардинала Сан Джорджо, много ему обещавшего, но мало сделавшего. Рафаэле Риарио изменил свои намерения в отношении поддельного антика: он заставил Бальдассаре забрать обратно «Спящего Амура» и вернуть ему двести дукатов; не признаваясь в этом, кардинал затаил злобу против Микеланджело за эту так преуспевшую мистификацию. Буонарроти, искавший нового покровителя, познакомился весьма кстати с Галли, который осыпал его милостями и заказывал ему статуи. Чего лучшего мог он ожидать?

Как двадцатилетний юноша мог бы устоять перед соблазном этого римского сладострастия, которое охватило весь город и триумфально воцарилось даже в комнатах самого Ватикана? Пример распутства шел сверху. На улицах города перешептывались о том, что папа Александр VI, не довольствовавшийся тем, что на глазах у всех содержал многочисленных любовниц, стал любовником собственной дочери, красавицы Лукреции. Единственной причиной ненависти к нему его сына Цезаря Борджиа была его собственная неистовая страсть к своей сестре, чьего второго мужа он убил после того, как вынудил покинуть ее первого. В городе только и говорили о его преступлениях, похотливости, о его безумном тщеславии. Папство в руках Борджиа было похоже на землю, отданную на разграбление. Грузный понтифик с чувственным взглядом, с отвисшими нижней губой и щеками; молодой чернобородый вельможа, снедаемый гордостью, измученный своими желаниями, мечтавший стать императором, но остававшийся простым герцогом Валантенуа, впрочем, своим политическим гением превосходивший всех деятелей своего времени, включая Макиавелли; и, наконец, Лукреция, расхаживавшая по арене этих кровавых оргий с ангельским взором и телом феи, сохранявшая среди всех этих отбросов ту самую улыбку мудрого ребенка, которую увековечил Пинтуриккьо, — таковы были существа, делившие между собой остатки христианства. Стоит ли удивляться тому, что все, от Флоренции до Виттенберга, настаивали на необходимости реформирования Церкви, в которой могли происходить такие отвратительные вещи?

Пока Савонарола взывал к Богу о том, чтобы его стрела поразила Ватикан, ставший похожим на дом терпимости, Александр VI лихо опустошал сейфы казначейства, Цезарь Борджиа отравлял своих врагов и заколол своего брата у ног папы, а Лукреция с лучистым легкомыслием сновала туда-сюда через эту реку крови и грязи. Нельзя было слушать без

смеха безумные обличительные речи истерического монаха. Люди смеялись, улыбался теперь и сам Микеланджело, бывший восторженный сторонник доктрины фра Джироламо. В одном из писем к отцу он говорит о Савонароле, почти вышучивая проповедника, но из осторожности подписывает письмо вымышленным именем, опасаясь римской или флорентийской цензуры, если не обеих.

Микеланджело передал мне твое письмо, — пишет он. — Оно меня очень успокоило, особенно в том, что касается брата Джероме, вашего серафима, который заставляет много говорить о себе в Риме, где его держат за презренного еретика, так что ему следует ненадолго приехать по пророчествовать в Рим, после чего он будет канонизирован.

Но слыть в Риме еретиком плохо. «Ничего нового, — пишет он дальше, — если не считать того, что вчера казнили семерых епископов из Карфагена, пятерых из которых повесили». Эти карфагенские епископы были еретиками. Неудивительно, что Микеланджело заканчивает свое письмо, прежде чем подписать его «твой Пьеро», следующими двусмысленными словами: «Больше ничего, погода пасмурная». Идет ли речь о весенних грозах — был март 1497 года — или о моральной атмосфере, сгущавшейся все больше и больше?

*

Александр VI был слишком занят своими удовольствиями, чтобы заставить феррарского проповедника замолчать. Пусть себе говорит; кончится тем, что либо ему самому надоест выступать перед народом, либо народу надоест его слушать, говорил папа. К сожалению, Савонарола не довольствовался только речами: он еще и писал. Лодовико Сфорца однажды перехватил письмо доминиканца Карлу VIII и одновременно всем европейским монархам. В этом циркуляре разоблачались преступления Александра VI в подтверждение того, что такой человек недостойн тиары и что следует без промедления созвать верховный собор, чтобы его низложить и избрать другого папу. Александр VI рассердился. Пока этот монах довольствовался желанием реформировать нравы, он никому не мешал, кроме, разумеется, своих любезных флорентийцев. Со дня же, когда он занял политическую позицию против папы, он становился еретиком. Прежде чем нанести удар по проповеднику, Борджиа пожелал провести с ним переговоры: он велел предложить ему деньги, а потом и шапочку кардинала. Савонарола отверг все эти предложения и стал еще больше

поносить этот новый Вавилон, современный Содом. Пришел в действие механизм церковных санкций, и ему запретили проповедовать. Он стал кричать лишь громче. Александр VI приказал флорентийскому правительству помешать ему выступать. Сеньория ответила, что не может принимать ничьих приказаний. Флоренция любила своего тирана и больше не могла обходиться без драматических эмоций, которые он вызывал у нее в течение нескольких лет.

Однако и среди самих флорентийцев была значительная группа недовольных, которая с удовольствием присутствовала бы при падении монаха. Это были прежде всего сторонники Медичи, их еще оставалось довольно много, а также все те, кто, не будучи ни извращенцами, ни распутниками, считал, что это безумие аскетизма становится невыносимым. Наконец, немало прекрасных христиан, взволнованных решением папы, говорили себе, что если папа осуждает монаха, значит, понтифик несомненно прав.

А потом в один прекрасный день ветер изменился. После обожествления Лоренцо Великолепного люди аплодировали его падению и триумфу Савонаролы, наступило опьянение ужасом, слезами, умерщвлением плоти, но теперь это им наскучило. Флорентийцы — люди переменчивые и капризные. *«Я никогда не имел дела с более неблагодарными и спесивыми людьми, чем флорентийцы»*, — напишет в один прекрасный день Микеланджело. И примером этого был Савонарола. Горожанам надоело изо дня в день слушать проповедника, и, как это предвидел папа, Флоренция отвернулась от своего идола.

Как-то утром кафедру, с которой он обычно проповедовал, завалили отбросами и накрыли шкурой подошедшего осла. Над ним насмехались маленькие крестonosцы. Его проповеди прерывали самым непристойным образом. Люди снова стали пить, играть в азартные игры. Куртизанки осмелели и вновь стали появляться на улицах. Ужасный монах больше не имел никакой власти.

И тогда Савонарола почувствовал себя проигравшим. Народ от него отвернулся. Больше ничего не хотели слышать о нем и французы, чтобы не осложнять отношений с папой. История с верховным собором никем не была принята всерьез. Когда Александр VI отлучил его от Церкви, флорентийское правительство некоторое время поддерживало своего проповедника, но потом к власти пришли другие люди, в том числе и друзья Медичи. От него все отказались, за исключением нескольких неисправимых пьяньони, которые заперлись вместе с Братом в монастыре Св. Марка.

Наконец, Савонарола был арестован. Он совершил непростительные ошибки, например, призвал суд Божий для улаживания его ссоры с францисканцами. Это ему не удалось; фра Джироламо струсил, когда ему предстояло пройти по горящим угольям, толпа его освистала и бурно приветствовала его противников. Поскольку он отказался признаться во вменявшихся ему преступлениях, его подвергли пытке. И тогда, поскольку воля человека хрупка, даже когда чиста его совесть, после нескольких часов, проведенных в руках изобретательных палачей, Савонарола признался во всем, чего от него хотели. Для проформы судебный процесс провели по всем правилам, но приговор был вынесен заранее, и нужно было лишь придать этому убийству видимость законности.

Рим торжествовал. В Ватикане радостно праздновали поражение противника. Но не знали, что если пал Савонарола, то оставался в неприкосновенности немецкий монах-августинец по имени Мартин Лютер. Реформа, которую не удалось довести до конца во Флоренции, в Германии исходила из Виттенберга, и на искоренение этой новой угрозы у папы не хватит силы. В этот момент у Мартина Лютера не было особых причин для беспокойства. Ему было достаточно триумфа над доминиканцем.

Суд над Савонаролой потряс Микеланджело. В вихре римских наслаждений он на какое-то время забыл о суровых уроках фра Савонаролы, но теперь, сравнивая чистоту его доктрины, само благородство его химеры с той распространявшейся повсюду вульгарной чувственностью, с бесстыдным распутством прелатов, с пороками папы и со всеми теми ужасами, виновницей которых была папская семья, он понял, что монах был прав.

Под прикрытием утонченного язычества процветало самое разнузданное распутство. Папа торговал церковными званиями и продавал бенефиции тому, кто больше платил. Не уважались никакие ценности. Оргия подступала к самым ступеням алтаря, и если этот монах, движимый пылкой христианской верой, осмелился осудить эти мерзости, то именно он и должен был заплатить своей жизнью за смелость, с которой выступил против святотатства.

В то время как все вокруг него называли феррарца еретиком или сумасшедшим, снедаемый стыдом и угрызениями совести Микеланджело сожалел о том, что и сам поддался этим легким языческим соблазнам. «Мужчина сделан из пакли...»

23 марта 1498 года вспыхнул костер Савонаролы.

В том самом месте, где когда-то пылал Костер Тщеславий, навалили высокую кучу дров и смолистого хвороста. Этот капануччио был соединен мостиком с помостом, построенным перед Палаццо Веккьо. На помосте стоял алтарь. Чиновники Сеньории и представители папы сидели на скамьях Лоджии Ланци. Наконец, из дворца общинного суда вышли осужденные. Первым шел фра Доменико да Пешиа. Он потребовал, чтобы его сожгли заживо, и тогда казнь будет более поучительной, но его просьбу отклонили: сначала он должен быть удушен, как и все его сообщники. За ним последовал фра Сильвестро Муффи и, наконец, фра Джироламо Савонарола.

Осужденных подвели к подножию помоста и поставили перед алтарем. Подручные палача накинулись на них и создали с них одежду ордена, оставив каждого в белой тунике, босым и с непокрытой головой. Они встали на колени перед алтарем, Савонарола между двумя другими Братями, и выслушали мессу. Когда все было кончено, к ним, поднявшись по ступеням, приблизился Вазонский епископ. Он торжественно огласил формулу отлучения всех троих доминиканцев от Церкви: «Отлучаю тебя от Церкви воинствующей и торжествующей...» И тогда фра Джироламо поднял голову и громко произнес: «Вы ошибаетесь, монсеньор. В вашей формуле фигурирует только Воинствующая Церковь. Что же касается Церкви торжествующей, то это в компетенции Господа».

Произнеся эти слова, он умолк и не проговорил ни слова после того, как епископ Ромолино огласил смертный приговор. Ни злобные возгласы толпы, ни страдания, которые причиняли осужденным мальчишки, пробравшиеся под помост и через щели между досками коловшие им ноги заостренными палками, не смогли вырвать у них ни единой жалобы. Фра Сильвестро первым прошел по мостику и поднялся по ступеням костра. Палач проворно привязал монаха к столбу, увенчанному крестом, и быстро задушил его веревкой.

— С богом, фра Сильвестро, — проговорил Савонарола. — Увидимся в раю.

Затем по ступеням быстрым шагом и почти весело взошел на помост фра Доменико. Он громко прочитал благодарственную молитву, прозвучавшую над площадью как победная песня, которую палач тут же оборвал своей петлей. Подошедший к Савонароле священник спросил его, нет ли чего-нибудь такого, в чем он мог бы признаться перед смертью.

— Мне нечего сказать, — ответил тот с безмятежным лицом. — Помолитесь за меня и скажите моим ученикам, чтобы они не негодовали по поводу моей смерти.

Затем он отстранил окружавших его священников и прислужников и поднялся к столбу с пением «Верую».

Палач накинул ему на шею петлю, но поскольку не торопился ее затянуть, любопытные, толпившиеся около костра, услышали, как Савонарола в последний раз вполголоса молился. Он произносил молитву, которую сочинил ночью в тюремной камере в ожидании рассвета.

«Сжался надо мной, Господи, но не жалостью людей, которая мала, а Твоею, которая велика, которая огромна, которая безмерна, которая превосходит своею громадностью все грехи...»

Закончить он не успел, так как палач наконец одним движением затянул петлю. Уже потрескивали поленья, посыпанные порохом, чтобы быстрее загорелись, и стал подниматься густой дым, скрывавший последние конвульсии повешенных. Скоро весь эшафот превратился в громадный пылающий костер, сквозь пламя которого можно было видеть три бесформенные, почерневшие, отвердевшие фигуры, пожираемые огнем.

И тогда толпа ринулась к этому капануччио, и каждый хотел бросить, что попало под руку в пылающую грудку: один тащил табурет, другой посох, третий свой капюшон, словно все хотели активно участвовать в казни доминиканцев.

Внезапно поднялся ветер, разметав в разные стороны языки пламени, гнавшие от костра самых одержимых. В ярости от того, что это портило им удовольствие, они хватали камни, куски кирпича и издали с какой-то дикой радостью забрасывали ими уже совершенно неузнаваемые тела казненных. Потом огонь опал, а скоро и вовсе угас. Грудку дымившегося пепла окружил кордон стражников. Зная переменчивость горожан, Сеньория предвидела, что они не преминут сделать из Савонаролы великомученика, хотя только что радостно аплодировали его казни, и приказала бросить останки казненных в Арно. Прислужники уже с отвращением сгребали еще дымившиеся зловонные головешки и энергично очищали лопатами капануччио.

Так майским утром фра Савонарола искупил свою вину в том, что надеялся на людей и слишком многого от них требовал.

«Давид с пращой, а я с луком...»

Пребывание в Риме стало ненавистно юному скульптору. И он, несомненно, не оставался бы там дальше, если бы французский кардинал Жан де Грослей де Вийе, занимавший пост посла Карла VIII в папском городе, не заказал ему произведение, полностью отвечавшее новому состоянию души Микеланджело. Получить этот заказ ему помог опять-таки обязательный Джакомо Галли. На этот раз это был уже не Вакх и не Эрос, которых от него обычно ждали, но Пьета, скорбящая мать, которую кардинал намеревался поставить в капелле королей Франции собора Св. Петра.

Пьета! Никакой другой сюжет не мог больше соответствовать той глубокой печали, в которую казнь Савонаролы погрузила его душу. Ухватившись за счастливую возможность отойти от этой отравленной атмосферы, Микеланджело уехал в Каррару, чтобы выбрать нужный мрамор. Там в белоснежной чистоте голых скал, на вершине мраморных гор, поднимающихся от ледников к небу, юноша, заблудившийся в наслаждениях Рима, сосредоточился на самом себе. Один среди каменотесов, он находил кругом что-то от своего детства здесь, среди необработанных камней, сверкавших свежими изломами. Он был далеко от папского дворца, предавшегося интриге и распутству. Далеко от опасного соблазна всех Борджиа, от Лукреции с ее холодной, но нежной красотой, от пылкого Цезаре, мечтавшего об Италии, объединенной под одной короной, и надеявшегося на героическую судьбу человека, чью фамилию носил, наконец, от Александра VI, бессовестного честолюбца, циничного жуира, этого авантюриста в тиаре, торговавшего имуществом Святого Петра.

В Карраре Микеланджело вновь обрел то одиночество, которого порой боялся, и тем не менее оно было ему необходимо. Среди этого ледяного пейзажа успокаивалась его пылкая душа. Пламя, пожиравшее «мужчину из пакли», угасало. Перед ним снова был достойный его противник, грубый блок, *duro sasso*, твердый камень, из которого он заставит выйти форму, взлелеянную мечтой.

Он работал вместе с каменоломами, сильный, выносливый, как надежный товарищ, и рабочие восхищались этим художником, другом кардиналов и дворян, который, как и они сами, не гнушался тяжелой работы и действовал кувалдой со сноровкой бывалого каменотеса. Наконец блок был готов. Обтесанный, он уже выдавал будущие контуры

произведения.

Он возвращается в Рим и там, запершись в своей мастерской, забывая обо всем, что его окружало, лихорадочно устремляется в эту битву. Когда произведение было закончено, он гордо поставил свою подпись на ленте, удерживающей плащ Мадонны: *Michaelangelus Bonarotus Florent. Faciebat*. Не в каком-нибудь скромном месте, а прямо поперек груди Мадонны. Так он был горд своей статуей.

Но эта подпись означает и кое-что другое. Цель ее не столько в том, чтобы сохранить в памяти людей славу своего имени, сколько своеобразно «запатентовать» авторство произведения. Как если бы он хотел сказать: автором всего, сделанного мной до сих пор, — Амура, Вакха, Битвы кентавров — был другой я. Теперь я впервые такой, каков в действительности. С композицией Пьета рождается Микеланджело.

И действительно, это творение — провозвестник, первый крик того нового мира, который возникает с новым веком на склоне Кватроченто. Микеланджело начинает Пьету в 1497 году. Больше ста лет конкурс на врата флорентийского Баптистерия носил характер некоего эстетического состязания между всеми великими скульпторами того времени. Этот конкурс был настоящим началом Ренессанса. То была заря золотого века. Теперь все мастера Кватроченто были мертвы. Мертв и Лоренцо Великолепный, душа и цветок Ренессанса. Мертв и так яростно боровшийся с ним Савонарола. В мире мысли и искусства рождались новые и совершенно неожиданные для всех пристрастия и идеи. Был достигнут идеал спокойного, улыбчивого изящества, чувственной удовлетворенности, безмятежного равновесия, к которому стремились мастера Кватроченто. Теперь предстояло их превзойти.

Нужно было отказаться от этого главенства слишком мудрого разума, от этой слишком земной мудрости, от наслаждения жизнью, забывавшего о запросах души. Да, было достигнуто известное равновесие, но оно держалось лишь на отрицании того, что могло его нарушить. Считалось, что плоть и разум могут жить в безмятежной гармонии, но в действительности это было возможно лишь за счет сделки между аппетитом плоти и чаяниями разума. Но на компромиссе ничего прочного построить нельзя. Нужно иметь смелость встретиться лицом к лицу со стремительным наплывом чувств, сердечной тревоги, зовом измученной души. И речь здесь идет не столько о том, чтобы достичь иллюзорного, искусственного мира между антагонистами, сколько о том, чтобы найти свое место в строю сражающихся.

Легкого язычества гуманистов больше недостаточно для сознания,

сформированного пятнадцатую веками христианства. Хотели того или нет, но драма Креста присутствовала всегда, и перед каждым вставала одна и та же проблема отношений человека с Богом. Потому что было недостаточно поступать так, как если бы не было Бога или как если бы можно было легко разделить почитание верующих между ним и Аполлоном, Дионисом или Великим Паном. Сам факт Откровения был необходим для умов, сформированных долгой христианской наследственностью. Факт жизни и смерти Христа. Созерцая этот труп, лежащий на коленях Мадонны, труп Бога, Микеланджело ваял ниспадавшее мягкими изгибами платье, плащ с крупными складками, покрывавший Мадонну. Он словно нежно ласкал своим резцом плоть Распятого, и в нем пели стихи, пылкая молитва нового века, который по-своему, своими собственными путями найдет дорогу к Богу.

Удостой меня, Господи, выразить тебя повсюду, где я тебя вижу, чтобы душа моя, исполненная твоего божественного света, потушила всякий пыл, который был бы тебе неуютен, и вечно пылала в твоей любви.

Я взываю к тебе, о мой Боже! Тебя одного призываю в борьбе со своею слепой и суетной страстью. Возроди в моем сердце через искреннее раскаяние мои чувства, мои желания и мое умирающее целомудрие.

Ты предоставил времени мою бессмертную душу в ее хрупкой оболочке, ты отдал ее судьбе.

Увы, не оставляй ее, и чтобы укрепить, и чтобы поддержать. Без тебя она лишена всякого блага, и спасение ее зависит только от твоего могущества.

*

Когда Пьета была закончена, он уехал во Флоренцию. В Риме его ничто больше не удерживало. Ему не терпелось вернуться в город, где еще жила идея Савонаролы. Ученические годы закончились.

Я говорю не о профессиональном обучении художника, которое завершилось уже давно, а о становлении человека. Он прошел через огонь и вышел из него несущим в руках воплощение лучистой юной красоты — Богоматерь с телом своего сына. Телесное великолепие мертвого Христа вызывало в памяти образы убитого Адониса, замученного Орфея. Древние узнали бы в нем вечную фигуру страждущего Бога, сошествующего в Ад, чтобы выйти оттуда воскресшим и возвестить тем самым наше обновление. Но вместе с тем эта Мадонна была совершенно новой. Возраст не изменил

великолепия ее черт. Она не была похожа на мать, разве что на сестру этого лежавшего на ее коленях мертвого мужчины. Слишком трагичная и слишком скорбная Пьета далеко не была излюбленной темой скульпторов Ренессанса; они предпочитали молодую мать, кормящую грудью своего младенца. А готические художники тщательно подчеркивали возраст Мадонны, которая, по всей вероятности, в момент смерти сына была женщиной 45–50 лет, так как евреи женятся молодыми. Они тщательно выписывали на ее изможденном лице признаки старости, физического и нравственного страдания.

В противоположность этому Микеланджело создает молодую девушку, тело которой остается девственным. Боль матери не искажает мирной красоты ее лица. И если бы кто-нибудь удивился тому, что эта Мать, только что перенесшая такие испытания, сумела сохранить покой и чистую доброту, Микеланджело ответил бы, что красота осталась в неприкосновенности потому, что это красота души, та самая красота, которая не подвержена ни влиянию времени, ни бурям страсти. Телесная красота умирает, разрушается, потому что принадлежит времени и уходит вместе с ним. Но существует другая красота, та, что преодолевает время и для которой *времени не существует*, как сказано в Апокалипсисе.

Позднее, когда Микеланджело состарился, его ученик Асканио Кондиви попросил мастера объяснить это явное противоречие между «реальным» возрастом Мадонны и тем, который он дал в своей скульптурной композиции. Микеланджело серьезно ответил: «*Она была девственницей*». В этих трех словах был сосредоточен весь его римский опыт.

Микеланджело же находился во Флоренции, когда между скульпторами этого города развернулись дебаты по поводу судьбы восхитительного мраморного блока, оставшегося неиспользованным на строительной площадке Оперы дель Дуомо и который наконец пора как-то использовать. Этот кусок мрамора много лет назад был вверен Агостино ди Дуччо, который должен был сделать из него статую, завершавшую украшение собора. Эту задачу возложили на него ткачи шерстяных тканей, но из-за расхождений во взглядах между заказчиками и художником произведение так никогда и не было закончено. Агостино, возможно, не чувствовал себя достаточно крупным мастером, чтобы довести до конца начатое дело — блок был колоссальных размеров, — а может быть, поставленные им условия показались чрезмерными. Как бы то ни было, статуя была едва начата и в таком виде оставалась все эти годы. Агостино ди Дуччо умер, и с 1463 года мрамор лежал во дворе за собором Санта-

Мария дель Фьоре, открытый для воздействия непогоды, на вид ни на что не годный: первые касания резца прошли слишком глубоко, чтобы можно было попытаться высечь из него какую-то другую фигуру.

Было досадно, что прекрасный кусок каррарского мрамора оставался в таком состоянии. Один таинственный художник, чей странный и многообразный гений удивлял и тревожил флорентийцев, сообщил управляющим Оперы дель Дуомо, что охотно взялся бы извлечь что-то из этого мрамора. Для его таланта не было ничего невозможного. Он отличался во всех жанрах искусства, занимался гидравликой и баллистикой, изобретал летательные аппараты, строил укрепления, играл мелодии собственного сочинения на изготовленной своими руками лире, ездил верхом, как кентавр, писал картины, как Апелль, ваял статуи, как Фидий. Его даже считали отчасти колдуном.

Он то погружался в созерцание какой-нибудь стены, изъеденной мохом, на которой различал всевозможные фантастические фигуры, то собирал в своей мастерской множество змей и насекомых и сочинял, глядя на этих чудовищных гибридов. В его мастерской видели голову Медузы, вызывавшей возгласы ужаса у посетителей. Одевался он всегда пышно и причудливо, окружал себя красивыми юношами и сочинял загадочные восхваления. Флорентийцы лишь с удивлением переглядывались, когда он говорил им, что шар, на котором мы живем, есть живое существо, а леса на нем — это его волосы. О самом себе он говорил: «Я предпочитаю смерть усталости. Я не пресыщаюсь служением. Я не устаю наслаждаться». Звали его Леонардо да Винчи.

Не успел этот мастер заявить о своем желании, как другой скульптор, Андреа Сансовино, когда-то учившийся вместе с Микеланджело в мастерской Бертольдо, объявил, что он давно хотел сделать что-нибудь путное из валявшегося мрамора. В свою поддержку он заявлял, что является профессиональным скульптором, тогда как этот Леонардо был не больше, чем дилетантом, пробовавшим себя во всех искусствах, все начинал и ничего не заканчивал и до сих пор никто не видел ни одной его статуи.

Поскольку два конкурента уже оспаривали едва начатый блок, почему бы не допустить к этому конкурсу скульптора, успевшего прославиться знаменитыми произведениями. Микеланджело, к которому обратились с этим предложением, ответил, что сделает все, чтобы высечь какую-нибудь великолепную статую из этого считавшегося пропащим куска мрамора. После некоторых споров консулы Арта делла Лана, владельцы этого блока, решили доверить работу Микеланджело, сыну Лодовико Буонарроти,

гражданину Флоренции, чтобы завершить начатую статую некоего человека, названную Гигантом.

Уязвленный Леонардо да Винчи покинул город, который его не знал, а Микеланджело, не думая о гневе, вызванном у его соперников решением консулов, взялся за молоток и резец и, оставшись наедине с мрамором, занялся Гигантом.

Гигант! Какой великолепный случай для человека, чье воображение привыкло к колоссальным фигурам, ожидавшим воплощения в мраморе! Какая прекрасная возможность одержать победу, потому что этот мрамор не из тех, которые сулят легкий триумф. Неудобство блока состояло в том, что он был очень длинным и очень узким. Может быть, именно поэтому его не смог использовать Агостино ди Дуччо. Наконец, начатая им предварительная работа уже определила несколько плоскостей, с которыми был вынужден считаться его преемник.

Все эти трудности лишь больше разжигали юный гений Микеланджело. Решив пренебречь только что полученным заказом кардинала Пикколомини, он без промедления принялся за Гиганта. Кардинал заказал ему пятнадцать мраморных фигур для украшения погребальной часовни семьи Пикколомини в Сиенском соборе. Пятнадцать статуй в натуральную величину! Микеланджело с восторгом было принял этот заказ, но теперь, когда речь зашла о Гиганте, сиенцы были забыты.

Каким будет этот Гигант? Осматривая мраморный блок, Микеланджело спрашивал себя, что за форма из него выйдет, — статуя уже ждала его в этом мраморе. Размеры блока предполагали, что фигура должна быть крупной и художавой. С другой стороны, неприязнь к язычеству мешала Микеланджело воспроизвести одного из тех персонажей, которые соблазняли его ранее, — Атласа, Геракла или Персея. Этот Гигант должен быть героем, но не одним из героев сказки, а героем христианским.

Давид. Юноша, который одним ударом пращи сражает колосса. Скромный пастух, победитель армий нечестивых. Да, В этом мраморе затаился именно Давид. Этот сюжет часто разрабатывался скульпторами Ренессанса, находившими в нем повод для статуи, полной свежести и юношеской грации. Верроккьо изобразил подростка с двусмысленной улыбкой, юного принца из волшебных сказок, который играючи поразил чудовище. Донателло изваял двух Давидов: одного, исполненного готического очарования, ребенка-рыцаря, словно вышедшего из цикла о Рыцарях Круглого Стола, юношу в плаще, выставившего бедро, опираясь на одну ногу на манер французских девственниц; и другого, обнаженного мальчика, с головой, убранный большой шляпой, под которой он прятал

улыбку: она была слишком волнующей, а тело слишком соблазнительным.

Эти скульпторы усвоили из библейского рассказа только сам анекдот. Они недооценили его глубокой серьезности, его драмы, его борьбы. Наконец, во всех трех случаях Давид был показан после битвы, Давид-победитель, весело попирающий голову мертвого врага. Для Микеланджело Давид был другим: героическим усилием, а вовсе не легким успехом. В Старом Завете это был эквивалент юных героев античной мифологии и одновременно брат средневековых героев. У Греции был Персей, у нордического мира — Зигфрид. Палестина поставила рядом с ними своего героя, Давида.

Но сделать Давида Гигантом — не противоречит ли это самой его индивидуальности, тому, что в ней есть самого главного и самого удивительного? Что придает столько достоинства победе Давида, так это контраст между противниками. Если бы они были одинакового роста, одинаковой силы, победа скромного пастуха не носила бы характера той исключительности, которая так много говорит воображению. С одной стороны, колосс, вооруженный с ног до головы, а за ним целая армия, с другой — голый пастух, все оружие которого ограничивается единственной пращей. В этом конфликте, исход которого логически казался бы несомненным, победителем будет Давид.

Как достигнут этот парадоксальный результат? Просто включением одного фактора, которого не признавали ни Греция, ни нордический мир, потому что у Давида имеется могущественный союзник, которого не было ни у Персея, ни у Зигфрида, — божественная милость. С момента, когда Бог встает на сторону Давида, выступи против него хоть все гигантские армии мира, Давиду суждено победить. Таково значение этой христианской легенды. Давид празднует победу потому, что он — защитник Бога.

И какое значение имеет его невысокий рост! Наоборот, он должен быть невысоким, чтобы наиболее полно выражалась его прелесть. Нужно, чтобы между двумя этими соперниками была огромная диспропорция, чтобы успех ребенка, неправдоподобный согласно законам природы, стал возможным, как только в игру вступит сверхъестественное. Чем Давид меньше, тем значительнее будет его победа.

Это хорошо понимали и Верроккьо, и Донателло. Именно поэтому их герои — хрупкие, изящные подростки, которых удивительно видеть вступающими в борьбу с колоссом Голиафом. Больше того: эти герои несознательные, дети, которые взялись за пращу, не зная последствий своего поступка, с удивлением вззирающие на то, как падает их противник, со смешанным чувством робости, наивной радости и удивления

принимающие восторженные почести спасенного ими народа. Они становятся всего лишь орудиями, а не причиной победы. Ее причина — сверхчеловеческая сила, вселившаяся в них на одно мгновение, воспользовавшаяся ими.

Микеланджело сознательно отвергает эту иконографическую традицию. Давид больше не будет ребенком, он будет Гигантом. И будет не бессознательным героем, но воином, понимающим важность и серьезность своего грядущего поступка. Наконец, он больше не будет победителем после сражения, который скромно улыбается в ответ на возгласы одобрения, но солдатом, готовящимся к бою перед битвой, оценивающим свои шансы на успех и стремящимся узнать, откуда ему следует ожидать врага.

Духовное значение легенды исчезает. Фактор божественности утрачивает свое эмоциональное качество. Этот колосс, которого изображает Микеланджело, не нуждается в небесных союзниках, говорит себе зритель, и даже пробует задаться вопросом, какого же роста должен быть Голиаф, чтобы оказать сопротивление этому гиганту.

Снимая былой акцент на небольшой рост Давида, художник полностью изменяет смысл и значение его победы. В этом Давид приближается к Персею и Зигфриду, чьи успехи определялись только их личными качествами, силой и храбростью. Они пренебрегали обращением за помощью к высшей силе, будь то даже Бог.

Мы видим Давида одного, лицом к лицу с невидимым Голиафом. Обнаженного, но гигантского, воодушевленного почти яростной волей победить, которая сияет в его взгляде. Христианский герой, но одновременно одинокий человек, рассчитывающий только на себя в случае необходимости спасения собственной жизни, не ожидающий ни небесной поддержки, ни милости. Именно это и делает концепцию статуи такой глубоко языческой. Она ничем не похожа на античные статуи, разве что чувством этого человеческого Одиночества, самодостаточной ценностью героизма. В этом Давид также является героем, иначе говоря, человеком, положившимся на свои собственные силы, и, несмотря на это, празднует победу надо всеми своими врагами. Средневековый герой, хотя и с ироническим оттенком, Дон Кихот в опаснейших приключениях отказывается обратиться к друзьям-волшебникам. «Если кто-то будет мне помогать, где будет победа?» — гордо отвечает он Санчо, который упрекает его в том, что тот не прибегает к помощи своих сверхъестественных союзников.

У Микеланджело всегда присутствует Дон Кихот, и, возможно, больше

всего в этой фигуре Давида, защитника общечеловеческих ценностей, примера того, что может человек перед лицом чудовищ. Всего один человек.

Не будем удивляться этой пессимистической концепции героизма: именно ее художник сохранит на протяжении всей своей жизни. Потому что будет всегда одинок. Ему всегда придется бороться с гигантами. И он всегда будет побеждать своими собственными силами, благодаря исключительно собственной воле, без чьей-либо помощи.

Насколько Давиды-дети отвечали христианскому значению этой затеи, настолько Давид-гигант остается языческим. Но язычество в данном случае не имеет ничего общего с тем, что внушали оба Эрота и Вакх. Гуманисты и художники Кватроченто чаще всего знали лишь гедонистическую, чувственную, сладострастную сторону язычества. Им был неведом великий урок героизма. Они не понимали, что все греческое язычество было упорной и постоянной борьбой с чудовищами. Они видели лишь момент, когда греческий ум отдыхал в миг победы между двумя сражениями. Момент очень короткий в сравнении со всем тем, что было сражениями, начиная с Геракла против трехликого Нерея в первом Гекатомпедоне, до борьбы Богов против Гигантов на барельефе Пергамского алтаря. Потому что вся греческая легенда выстроена из истории героев, которые, не имея ни единой минуты для отдыха, сражались с силами зла.

Микеланджело бессознательно обнаруживает сущность именно этого язычества, весьма отличного от того, которое представил в своем Вакхе. Это не только две этики (этика наслаждения против этики действия), но также и две различные концепции юности. Вакх персонифицирует юность, отданную наслаждению, с ее слабой плотью, с ее несколько подчеркнутой физической полнотой, с чувственной красотой, выражающей и вызывающей желание. Давид же наг, как и Вакх, — и даже больше, поскольку фаллос, прикрытый у первого, четко виден у второго и к тому же смоделирован строго реалистично. Но эта нагота героична, спортивна, воинственна. Она не возбуждает желания. Она чиста, целомудренна, почти аскетична. Это нагота палестры и поля битвы. Различие их характеров выявляется также в движении, которым анимированы оба персонажа. Вакх, которого пошатывает — он легко качнулся спереди назад (это движение в статуе выражено просто замечательно), — это Вакх из карнавальной песни Лоренцо Великолепного, меланхолической песни обманчивого наслаждения: «Кто хочет быть счастливым, тот торопится: никто не знает, что будет завтра». Давид же — это герой песен поступка, дивных легенд, которые рассказывали на перекрестках бродячие певцы. Кроме того, он и брат тех

юных героев, которых мы видим на погребальных фресках этрусков, — героев, выданных голубому демону Шарону, у которого на голове вместо волос змеи.

Вся эта статуя Микеланджело есть еще и форма действия. И может быть, в большей степени, чем другие его произведения. Размеры необработанного блока не благоприятствовали динамичной позе, но извлекая возможную выгоду из этого недостатка и превосходя при этом самого себя, Микеланджело оживляет свой персонаж самым эффективным образом, просто сдвинув левую ногу относительно вертикальной оси, тогда как правая расположена строго по отвесу, отклонив торс, опустив правое и приподняв левое плечо. Наконец, голова Давида наделена совершенно изумительной живостью, с целым лесом вьющихся волос, напоминающим прическу римского Антиноя, с неистовой силой диким взором, исполненным суровой энергии, на который позднее будет похож взгляд Моисея.

Вовсе не задаваясь целью ее найти, он встречается здесь с некой идеальной красотой, совершенно отличной от той, которую скульпторы Кватроченто искали в подростках, служивших им моделями. Для Давида, вероятно, никто не позировал. Возможно, Микеланджело ваял по самому себе некоторые детали тела — я имею в виду в особенности руки, потому что в этом двадцатилетнем молодом человеке не было ничего от атлета при его невысоком росте, изуродованном лице, коренастой фигуре, грубоватой силе, неприятной худобе. Но именно в собственном воображении он главным образом и черпал прототип этой фигуры, которая была изображением не конкретного индивида, а скорее, просто типа человека, некой формой, соответствовавшей некой идее. И не важно, каким исторически был Давид: *он должен был быть таким.*

Сколь идеальной она ни была бы, эта статуя одновременно и портрет. Не какого-то конкретного лица, потому что Микеланджело к портретам относился с пренебрежением, а портрет нравственный. Портрет самого Микеланджело в его собственном исполнении. Среди хранящихся в Лувре рисунков Микеланджело есть один, представляющий собой набросок Давида, очень отличающийся от статуи: юный герой, выгнувшись в довольно вульгарной позе, попирает ногой голову Голиафа; на том же листе еще один набросок, левой руки. Но что особенно поражает на этом листе, так это стих, так заинтриговавший биографов и комментаторов, тот самый знаменитый стих, возможно, являвшийся частью какой-то поэмы, а может быть, ее уникальный фрагмент: *«Давид с пращой, а я с луком»*. За этим следуют подпись Микеланджело и стихотворение Петрарки, не имеющее

никакой связи с только что процитированным стихом.

На протяжении всей своей жизни Микеланджело имел привычку записывать свои стихи то на обороте получаемых им писем, то на листах своих рисунков. Порой именно здесь мы находим его сонеты или целые мадригалы, а иногда просто несколько строк, даже несколько слов, приобретающих для нас ценность импульса, сравнимую с ценностью фрагментов Гераклита, Анаксогора или Эмпедокла. Потому что это не просто выразившаяся таким образом поэтическая тренировка, но внезапный прилив вдохновения, наитие, озарение гения.

Давид с пращой, а я с луком. Он не добавил к этому ни слова. Да и не было необходимости ничего добавлять. Эта фраза, с очевидностью восходящая к периоду работы над Давидом, сама по себе достаточно ясна. Мы можем по ней догадаться о том, что, говоря *Давид... и я*, Микеланджело больше чем приближался к библейскому герою: он отождествлял себя с ним.

Но что же это был за лук, о котором он говорит? Вся пронизательность комментаторов исчерпала себя в расшифровке этого загадочного текста. Некоторые дошли до предположения, что лук, о котором идет речь, — это само тело, согнутое в дугу в процессе ваяния. Я предпочел бы видеть здесь инструмент скульптора, служащий для сверления камня, сконструированный в виде своего рода лука или смычка. Впрочем, материальная суть этого инструмента большой роли не играет: для нас имеет значение сближение между Давидом и Микеланджело, это утверждение сродства, если не тождества.

Как не констатировать того, что Микеланджело выразил в этой статуе всю свою внутреннюю жизнь? Ничего другого он никогда не делал. Могущество его интериоризации было огромным, способность субъективизации превосходила в этом отношении всех других художников его времени. Средствами выражения были для него только мрамор и живопись. Все то, о чем он ни разу не сказал ни в своих письмах, которые мы находим такими сдержанными, ни, разумеется, в своих высказываниях, поскольку не был словоохотлив и всегда искал одиночества, — все это он раскрывал под маской своих поэм, которые не предназначались для опубликования (прижизненная публикация некоторых из них привела его в ярость), и особенно в своих произведениях, каждое из которых является по своему исповедью. Его творческая деятельность и его мужская жизнь таким образом тесно смешивались, влияли друг на друга и объяснялись одно другим. В какой-то период его римской жизни он, вероятно, был своим Вакхом, отдаваясь тогда этому чувственному неистовству, о котором

будет позднее сожалеть в нескольких своих сонетах. Он будет своим Моисеем, исходящим из Синая, несущим новое евангелие; он будет святым Варфоломеем с содранной кожей со стены Сикстинской капеллы и Жозефом д'Аримати, прислужником смерти. А сейчас он Давид, вооруженный своим «луком» вместо пращи, отличающим юного пастуха, сражающегося, как он сам, и как он, торжествующего победу.

Кто этот Голиаф, которого он сразил? Может быть, это Леонардо да Винчи, у которого он выиграл спор о мраморе, блистательный художник, великий чародей, знаменитый во всей Италии, бывший тогда в апогее своей славы, на вершине роскошной зрелости. Может быть, это шайка флорентийских скульпторов; его соперники устроят беспорядки при перевозке статуи из мастерской на постоянное место, но пока они, укрощенные, молчат. Может быть, это внутренний враг, чувственность, которой он боится и ненавидит и против которой будет упорно бороться на протяжении всей своей жизни. Может быть, это просто-напросто мрамор, необработанный материал, этот *duro sasso*, противопоставляющий наряду с бесчисленными техническими трудностями сопротивление камня форме. Идет ли речь о победе над материалом, над соперниками или же над самим собою, одно несомненно: Микеланджело чувствует себя победителем. Никогда больше у него не будет такой уверенности в победе. Его успех является полным. Он всем своим существом чувствует, что достиг поставленной перед собой цели. Его мечта обрела ту самую совершенную форму, которой он желал. Без бахвальства, без тщеславия скульптор может отождествить себя с Давидом-победителем: он тоже разбил Голиафа.

Скоро вся Флоренция подтвердит эту внутреннюю убежденность в успехе. После двух лет ожидания, в течение которых художник так лихорадочно работал, почти не отрываясь ни для еды, ни для сна, консулы Арта делла Лана наконец смогли увидеть законченную статую. Оставалось лишь решить, где она будет поставлена.

Не желая принимать всю ответственность на себя за такое серьезное решение, чиновники городского управления составили комиссию из самых известных флорентийских художников для консультаций по этому вопросу. 25 января 1504 года Андреа делла Роббиа, Козимо Росселли, Сандро Боттичелли, Джулиано и Антонио да Сангалло, Леонардо да Винчи собрались на заседание. Вместе с ними были и менее заметные лица: столяр Мончатто, Бетто Бальони, а в числе отсутствовавших в сохранившемся протоколе значатся ткач Баччо д'Аньоло и его брат флейтист Джованни.

Первым взял слово глашатай Франческо. Он предложил поставить

Гиганта либо вместо Давида Верроккьо, то есть посреди двора Палаццо Веккьо, либо вместо Юдифи Донателло перед этим дворцом. Очевидно, что колосс в этом дворе просто задохнулся бы: ему нужно было больше пространства, свободного воздуха вокруг него и над ним. Предпочестъ замену Юдифи побудил глашатая не этот мотив, а лишь следующая причина, которая представляется нам довольно удивительной: Юдифь, сказал он, была открыта в роковой день, ибо после этого произошла неудачная война и была потеряна Пиза. Кроме того, статуя, представляющая женщину, убившую человека, не подходит для города, в гербе которого крест и лилия.

Высказавшись, глашатай попросил художников обсудить предложения. По единодушному согласию все они также выбрали площадь Синьории в качестве места, самого достойного того, чтобы принять Давида. Однако Сангалло, сославшись на то, что статуя стала бы быстро портиться на открытом воздухе, так как ее мрамор слишком хрупок, заявил, что лучше поставить ее в нише под Лоджией деи Ланци. Поскольку его никто не поддержал, решено было согласно общему мнению поставить Гиганта на открытом воздухе рядом с воротами Палаццо Веккьо. Теперь нужно было ее туда перевезти.

Это была трудная работа, потому что блок весил больше трех тысяч килограммов. Его вывезли из мастерской под вечер 14 мая. Нелегко было тянуть эту громадную массу. Сорок человек тащили мрамор, скользивший по смазанным салом балкам. Был привлечен самый известный архитектор Кроначчо, разработавший систему блоков и противовесов, благодаря которой статуя была подвешена в деревянной обшивке, исключавшей опасность удара о какое-нибудь препятствие.

Из мастерской статуя вышла 14 мая и только утром 18-го была доставлена на место. Больше четырех дней потребовалось, чтобы преодолеть этот путь. Ночью солдаты несли строгую охрану, так как неизвестные бросали в статую камни, и случались схватки между полицией и ночными бродягами, явно подкупленными врагами Микеланджело, надеявшимися повредить мрамор прежде, чем его установят на место.

Нетрудно себе представить, с какой тоской Микеланджело был вынужден участвовать в марше Гиганта, медленно продвигавшегося по улицам, чей грозный взгляд достигал уровня верхних этажей домов и едва ли не крыш. Все население торопилось его увидеть. Им восхищались, но также и критиковали, так как редко когда гений находит единодушное одобрение. По ночам он останавливался посреди улицы, пугая своей белой массой лошадей и подвыпивших полуночников. Копьеносцы взвода охраны

дремали, опершись на героические ноги пастуха. Факелы, зажженные для того, чтобы не подпускать близко бродяг с дурными намерениями, играли розовыми, как плоть, красными, как кровь, бликами на бледном гладком камне.

18 мая, в обозначенный астрологами день хороших предзнаменований, на том самом месте, где шестью годами раньше сожгли Савонаролу, в присутствии всей городской знати и толпы народа под звон колоколов был торжественно открыт Давид, увековечивший победу христианского, библейского героя над всеми злыми силами. А в предшествовавшем году умер непримиримый враг феррарского монаха папа Александр VI, по недосмотру выпивший яд, приготовленный для кого-то из его гостей.

Битва картонов

Среди художников, присутствовавших при водружении на место Гиганта, был замечен некий молодой человек двадцати одного года, мягкой, мечтательной красоты, в котором таился могучий мужественный гений. Это был сын живописца Урбино, ученик Пьеро делла Франческо и Мелоццо да Форли. Поработав вместе со своим отцом, мальчик стал учеником Тимото Вити, учившегося у Франчи. Наконец, Перуджино заметил удивительное предрасположение юного художника и взял его к себе. Они вместе декорировали изящными и драгоценными фресками Камбио в Перудже. Юноша, которого звали Рафаэль Санцио, отошел от своего учителя, но сохранил его мягкую, легкую манеру, несколько манерное изящество, жеманную слащавость с налетом шаблонной меланхолической и созерцательной красоты, которая делала чудеса в картинах, продиктованных набожностью.

Все, кто видел его картину «Обручение Марии», которую он только что закончил в том же 1504 году, утверждали, что он уже превзошел Перуджино; при этом добавляли, что этот юноша пойдет намного дальше своего учителя, так как искусство умбрийца застыло в некотором идеале, который из-за постоянного повторения казался пресным и скучным. Наконец, Перуджино создавал впечатление недостатка искренности. Все его персонажи одинаково воздевали глаза к небу с неестественным восхищением, которое становилось уже раздражающим. В противоположность этому Рафаэль добавлял к нежности своих предшественников энергию, что пока еще «спала» у этого подростка, но в день, когда она полностью проснется, не преминет удивить всю Италию. Сейчас он жил во Флоренции, как говорили, под сильным влиянием фра Бартоломео, чья драматическая сила слова, порой высокопарного, удачно уравновешивала несколько слащавое изящество Перуджино. Подобно многим людям своего поколения, фра Бартоломео был так сильно поражен проповедями Савонаролы, что переломал все свои кисти, когда ему было двадцать три года, поклявшись более не терять себя в этом светском искусстве. А потом ушел в монастырь. Но любовь к живописи взяла свое. Поразмыслив, что можно, не совершая греха, поставить свой талант на службу религии, он снова принялся писать картины. Он выполнял религиозные полотна с очень волнующим чувством патетики.

Рафаэль не разделял ни его религиозное пристрастие, ни благоговение

перед учителем, сожженным шесть лет назад на площади Синьории. Набожность Рафаэля была спокойной и нежной. Больше всего он любил Мадонну и уже превосходно изображал ее на полотнах, полных насыщенного и изысканного очарования. Он любил Мадонну, как любил женщин, с той почти детской доверчивостью и деликатностью сердца и чувств, которые позволяют ему использовать в качестве натурщи крестьянку со своим ребенком и создавать глубоко религиозный образ, не удаляясь при этом от объективной реальности. Религиозной стороной своих мадонн, которыми он становится известным во Флоренции, Рафаэль был обязан своему искреннему простодушию, которое у него всегда остается наивно связанным с чувственностью. Ему неведомы трагические конфликты, потрясавшие Микеланджело. Сочетание спокойного ума, удовлетворенной плоти и безмятежного сердца обеспечивало ему то равновесие, о котором свидетельствуют все его произведения. Если какой-то человек Ренессанса действительно обрел греческую гармонию, то это, вероятно, он. Он не знал всех этих тревог тела и души. Он был красив, счастлив, знаменит, любим женщинами, пользовался покровительством знатных людей. В своих картинах он выражал себя полностью, не испытывая никаких тревог. Он развертывал в них свой солнечный, лучистый гений, наполнявший всю эту эпоху удивительной атмосферой счастья. Согласно греческой поговорке, ему не хватало только умереть молодым, чтобы обрести полную благосклонность богов, иначе судьба его была бы незавершенной. И умер он почти в возрасте Моцарта, на которого был так похож во многом, в расцвете сил, в расцвете гения, заразившись тропической малярией в результате длительного пребывания на геологических раскопках, которыми сам же и руководил.

В год установки Гиганта Леонардо да Винчи было пятьдесят два года. Он только что прожил два года при Чезаре Борджиа, не в качестве живописца или скульптора, как можно было бы предположить, а как военный инженер. Было естественно, что такой пылкий и загадочный гений, каким был наделен герцог Валентинуа, соблазнил переменчивого художника, потому что Чезаре был своего рода шедевром природы. Их в конце концов соединила некая фаустовская общность, которая у сына папы Александра VI выражалась в громадной амбициозности, служившей политической интуиции редчайшей тонкости, и во *властной* воле, достаточно сильной для того, чтобы одерживать блестящие победы над всеми препятствиями, а у художника — в универсальной любознательности, энциклопедической образованности, в том вкусе к действию, который заставлял его, не раздумывая, откладывать резец

скульптора и кисти живописца, чтобы два года подряд следовать за воюющими армиями, отливать пушки, возводить крепости, изобретать осадные машины и хитроумные боевые колесницы.

И если кто-то когда-либо до крайности развил в себе все свои дарования, то именно он, этот многогранный художник, считавший призвание живописца самым малым из своих талантов и продвинувшийся во всех науках намного дальше «специалистов» своего времени. Он досконально знал ботанику, геологию, гидравлику, знал все, что можно было знать, и с предвидением волшебника догадывался о том, о чем до него никто вообще не задумывался. Он всегда что-то изобретал: новый способ росписи, новую астрономическую теорию, какой-нибудь новый физический прибор, даже сочинял песни или басни. Он страстно любил жизнь во всех ее проявлениях. Любил Чезаре Борджиа, несмотря на его преступления и постыдные оргии, просто потому, что это было ослепительное проявление жизни, сопоставимое с его привычкой покупать птиц, которых продавали на улицах, чтобы выпускать их на свободу.

Он был самостоятелен во всем, мыслил свободно, равнодушный ко всем пользующимся всеобщим признанием мнениям. В науках он отличался самой дерзкой и самой результативной неортодоксальностью, в религии постоянно граничил с ересью. И Церковь не упускала случая преследовать его за это, если он предавал гласности свои убеждения. К счастью, он излагал их в личном дневнике, а также в своих громадных трактатах, которые писал, не пытаясь отдавать в печать, хотя в то время уже начинали широко распространяться типографии, что очень огорчало гуманистов, очень дороживших своими рукописными трудами.

После кампании Чезаре Борджиа в Романье Леонардо возвратился во Флоренцию. Он, разумеется, не держал зла на земляков, отказавших ему в возможности работать над мраморным блоком, переданным Микеланджело. Как человек, понимающий все трудности ремесла скульптора и ценящий психологический вклад, вложенный им в статую, Леонардо восхищался Давидом. Он слишком дорожил гением и жизненной силой во всех их проявлениях, чтобы не почувствовать симпатии к юному скульптору, способному создать такое колоссальное произведение. В личностном же плане его не слишком привлекал характер Микеланджело, и если они и встречались, что вполне вероятно, то, несомненно, не могли обменяться и двумя словами без того, чтобы не поссориться. Один глубоко религиозный, почти аскетически чистый, замкнутый в самом себе, другой яркий, чувственный и втайне скептик. Микеланджело, должно быть, презирал своего соперника, который растрачивал свою жизнь на тысячу

разных занятий: мастерски писал волнующие произведения, полные тайн и опасностей, ваял так, словно никогда ничем другим не занимался, и, несмотря на все это, тратил свое время на такой вздор, как изобретение искусственных крыльев, которые позволили бы человеку летать по воздуху. Теперь, когда Рафаэль начинал свою блестящую серию флорентийских девственниц, а Микеланджело завершал Давида, Леонардо писал портрет некоей дамы по имени Лиза дель Джокондо, о чем говорил лишь весьма таинственными намеками.

Несмотря на то, что флорентийские отцы города постоянно делали все, чтобы как можно роскошнее украсить дворец мэрии, стены большого зала Муниципального совета по-прежнему оставались девственно чистыми. По предложению гонфалоньера Содерини было решено написать на них сцены сражений, которые напоминали бы о славных днях истории Флоренции. Поскольку в город вернулся Леонардо да Винчи, почему бы не поручить ему роспись одной из стен?

Это предложение было принято. Леонардо был самым крупным живописцем того времени. Картины, написанные им во время пребывания в Милане, прославили его на всю Италию. «Мадонна в скалах», «Поклонение волхвов», «Благовещение», «Тайная вечеря», «Св. Анна», наконец, многочисленные портреты сделали его знаменитым. Поручая ему украшение голого зала, власти надеялись получить от него произведение, которое прославило бы Флоренцию до скончания времен, и одновременно сгладить плохое впечатление от отказа в работе над пресловутым мраморным блоком. Для оправдания этого отказа флорентийцы могли сослаться на то, что Леонардо был гораздо менее известен как скульптор, чем живописец, к тому же статуя Тривульцио, которую он только начал, была разрушена французами во время их похода на Милан; это было бы его единственное значительное пластическое произведение. В живописи же, наоборот, ему не было равных.

В своем искусстве да Винчи был менее современен, чем Микеланджело. Что же касается его научных теорий, то он опережал свое время на несколько столетий. Тяга к энциклопедическим знаниям приближала его к гуманистам Кватроченто, которые, как, например, Пико делла Мирандола, мечтали познать все, что можно было познать. Современники спрашивали себя, как ему удавалось быть настолько совершенным в искусствах, посвящая такую большую часть своего времени работам, не имевшим ничего общего ни с живописью, ни со скульптурой? Наконец, его неудержимое стремление изобретать новые технологические процессы в искусстве толкало его на проведение трудных

экспериментов, от которых почти всегда страдали его картины и фрески.

Микеланджело не вступал в соперничество с Леонардо за честь росписи дворца мэрии. В тот период у него было достаточно работы с Мадонной, заказанной ему коммерсантами из Брюгге Москронами, и с картиной, которую он писал для Анджело Дони, — это была *tondo*, то есть картина, круглая по форме, изображавшая Святое семейство со множеством обнаженных персонажей на заднем плане, совершенно неуместных в этой композиции, но украшавших ее самым удивительным образом. Наконец, консулы Арте делла Лана заказали ему двенадцать статуй апостолов больше чем в натуральную величину. Он должен был сдавать по одному апостолу в год. Консулы коварно обусловили сделку тем, что в уплату за это произведение он получит дом, но станет его владельцем только после сдачи двенадцатого апостола.

Таким образом, только после завершения всех двенадцати статуй он вступит во владение этим домом, который строили специально для него, с просторной, удобной мастерской, в которой ему, вероятно, хотелось побыстрее обосноваться. Что касается заказа кардинала Пикколомини, то он был окончательно забыт. К тому же кардиналу теперь было не до украшения фамильной часовни в Сиенском соборе: он только что был избран папой, и на него обрушилось все тяжелейшее наследство, оставшееся после смерти Александра VI. Он взял себе имя Пий III, чтобы напрямую связать себя с тем другим Пикколомини, гуманистом Энеа Сильвио, который был Пием II. К тому же он предвидел, что долго не проживет, и не только потому, что был стар и парализован, но главным образом по той причине, что кардиналы не требовали от него долгого царствования, полагая, что оно будет временным этапом между покойным Борджиа и его будущим преемником, которым станет, по всей вероятности, либо кардинал д'Амбуаз, поддерживавшийся французами, либо кардинал Сфорца, либо кардинал делла Ровере, — всем троим очень не терпелось надеть на голову тиару, и они были готовы к яростному соревнованию.

С согласия отцов города Леонардо решил изобразить битву при Ангиари в 1440 году между Джампаоло Орсини, командовавшим флорентийскими войсками, и миланцем Никколо Пиччинино. Это сражение, в котором отличились жители города, было одним из самых славных воспоминаний их истории. Для Леонардо это в меньшей степени было поводом увековечить битву, чем изобразить типичную битву, битву как таковую. Он заперся со своим картоном в Папском зале церкви Санта Мария Новелла и, собравшись со всеми своими воспоминаниями о прошедших войнах, принялся за работу.

Когда он показал эскиз по завершении этой части подготовки, городские правители были настолько очарованы, что попросили его сразу же приступить к делу. К сожалению, с этой росписью произошло то же самое, что и со многими другими произведениями Леонардо. Он решил писать ее по-своему, то есть по технологии собственного изобретения, масляными красками, а не техникой фрески. Было бы лучше придерживаться этой техники старых мастеров! Роспись не высыхала, и Леонардо пришла в голову злосчастная идея разжечь большие костры, которые, вместо того чтобы ускорить высыхание, полностью разрушили краски. Исчез и сам эскиз, так что мы знаем битву при Ангиари только по разным древним копиям, в частности, по сделанной одним молодым фламандским живописцем по имени Петер Пауль Рубенс во время его поездки во Флоренцию и по нескольким наброскам, сохранившимся в картонах художника.

Ничто не могло быть более обескураживающим, чем эта сцена, особенно если представить себе роспись уже размытой влагой и закопченной дымом от костра. С какой ужасающей свирепостью должна была обрушиваться со стены на зрителя эта схватка столкнувшихся лицом к лицу всадников, воодушевленных самой убийственной беспощадностью!.. Несомненно, флорентийцы были разочарованы. Не этого они ждали, а упорядоченной композиции, на которой можно было бы узнать место действия, основных персонажей, диспозицию армий.

Именно так писали в прошлом подобные сцены. Изображали географическую карту с городами, деревнями, холмами, реками, лесами и различными неровностями рельефа. Войска, построенные в каре, над которыми развеваются знамена, обозначающие расположение отдельных подразделений армий. На первом плане показывали генерала-победителя и его противника, с полным портретным сходством, каждого в сопровождении нескольких солдат, изображавших собой присутствие армии, как в драмах Шекспира.

Паоло Учелло отходил от этой традиционной схемы в своих батальных полотнах, которые для него становились главным образом этюдами перспективы, но относился с уважением к портретам главных персон, и образы Никколо да Толентино в битве при Сан Романе и английского кондотьера Джона Хауквуда в сражении при Сан Эджидьо выписаны им с замечательной достоверностью. Эта *буквальная достоверность* оставалась абсолютно чуждой духу да Винчи. Главным для него является представление самой сущности битвы, а не ее географической реальности, исторического значения или скрытого намека на какие-то обстоятельства.

Наконец, он много занимался изучением лошадей для конной статуи Тривульцио и, увлеченный этими исследованиями, хочет использовать и продолжать эти этюды анатомии лошадей в битве при Ангиари, даже если там наиболее отличились пехотинцы. Таков Леонардо, всегда прищипоренный какой-нибудь экстравагантной фантазией.

Люди под копытами лошадей, лошади, злобно кусающие друг друга, воины в причудливых доспехах, сражающиеся за знамя, — вот что показывает нам Рубенс по Леонардо. Эта сцена, которая, по всей вероятности, должна была стать центральной частью композиции, прекрасно демонстрирует многочисленные таланты художника. Это прежде всего исключительно утонченная, строго геометрическая конструкция, почти исчезающая в динамике действия и вовсе не кажущаяся искусственной. На основе этой схемы, представляющей своего рода скелетом произведения, развивается самое удивительное движение, то тяготеющее к центру, то взрывающееся по диагоналям картины, то, наконец, отбрасываемое к *фону*, в глубину, что является характерной чертой барочного искусства. Барокко, кроме прочего, есть и этот экспрессионизм, который за гранью реальности стремится прежде всего передать страсти, материализовать драму.

Все это озарено искрящимся вдохновением. Детали удивляют, свидетельствуя о фантастической любознательности художника. Выписан, например, всадник в головном уборе в виде раковины, одетый как некий морской дьявол, неожиданное появление которого ставит сотню проблем.

Не может быть ничего более типично *леонардовского*, чем этот момент, такой бурный и при этом такой рассчитанный, такой интеллектуально продуманный и взлелеянный. Это выглядит спонтанной выдумкой, подчиненной капризу, но это также и архитектура разума, сумма эстетических и научных концепций художника. Поразительное творение ума, остающееся одним из самых его замечательных построений.

*

Оставалось расписать одну стену. Друзья Микеланджело спешили добиться того, чтобы это было поручено ему. Враги, возможно, тоже, потому что надеялись на его провал. «Микеланджело не художник», — говорили они. *Tondo*, которое он только что сделал для Анджело Дони, представлялось каким-то фокусом человека, чьими обычными инструментами были молоток и резец. Это *tondo* многие из тех, кто его

видел, расценивали как довольно разочаровывающее произведение усложненной композиции, с раздражающим цветом, перегруженное странными деталями, какими-то несуразными идеями. Это не было похоже ни на что когда-либо виденное во Флоренции, но модернизм этот был утрированным, почти шокировавшим. Это произведение называли картиной скульптора, и для этого были все основания.

Идея «Святого семейства» состояла в том, чтобы вписать в круг группу, состоящую из Мадонны, Младенца и Святого Иосифа. Ожидали, что Микеланджело поместит Младенца в центре, что было бы конструктивно и психологически нормально, расположив родителей по обе стороны от него. Микеланджело отвергает это банальное и легкое расположение. Его привлекает трудное решение, и он реализует его с такой смелостью и мастерством, что результат получается ошеломляющий. Всеобщее удивление сменяется пониманием того, что именно так он расположил бы эту группу в скульптуре. Действительно, это композиция в трехмерном пространстве, увиденная и осмысленная скульптором, для которого третье измерение является обычной реальностью. Присевшая Мадонна занимает большую часть картины. Она чуть отклоняется назад, чтобы взять младенца Иисуса, которого протягивает ей Святой Иосиф, — на картине видны только его голова и плечи.

Прием поразительной смелости. Что из того, что поза Мадонны представляется малоестественной даже с точки зрения мускульного напряжения? От этой картины исходит совершенно необычное очарование, несмотря на резкий и холодный колорит. Уже не задумываешься над тем, почему художник избрал такую странную позу, а подчиняясь какому-то непонятному капризу, поместил на фоне композиции юношей, не имеющих никакого отношения к Святому Семейству. Он не пользуется уловкой, обычной для своих предшественников, которые, желая ввести в религиозные сцены фигуры ювентильной красоты, передевали их в ангелов и таким образом предоставляли их языческим прелестям прямой доступ в такой строгий круг персонажей.

Микеланджело не делает ангелов из этих шокирующих персонажей. У них нет крыльев, они обнажены и являют собой красивых юношей, словно сошедших с греческого барельефа. Глядя на них, вспоминаешь атмосферу платоновских диалогов, например начало *Лисия*. Действительно, именно персонажи Платона сидят на низкой стене, отдыхая от занятий в гимнастической школе. Удивительно, что в их руках не видно ни банной скребницы, ни мяча, ни склянки с маслом. К тому же эти посторонние персонажи совершенно безразличны к тому, чем занято Святое Семейство.

Их взоры обращены к центру картины, и они смотрят на что-то происходящее за спиной Святого Иосифа — возможно, это прибытие какого-то гонца, а может быть, это какая-то философская беседа.

Нет ничего менее «духовного», чем эта композиция. Само Святое Семейство сосредоточено на чисто мышечном усилии. Что же касается юных атлетов, то они вносят сюда аромат открытого пространства и стадиона. Сюжет картины религиозный, но вся та нежная и пленительная прелесть, которую приносили живописцы прошлого в описание божественной семьи, здесь полностью отсутствует. С эстетической точки зрения это ошибка, Микеланджело уже путал ресурсы живописи и скульптуры, и как объяснит позднее своему другу Бенедетто Варки, он думал, что картина становится тем лучше, чем больше она приближается к скульптуре. Эта убежденность переходит здесь в действие, и его презрение, сознательное или нет, к живописному произведению, которое не является одновременно скульптурным, выдает себя в *tondo* Дони. Общение с мрамором не остается безнаказанным: в более легкой игре красок Микеланджело по-прежнему искал способ выражения крайней суровости. И когда ему предложили сделать роспись на стене зала совета, противоположной той, над которой работал Леонардо, он с энтузиазмом принял это предложение. Для него это был случай помериться силами с блистательным, уже в возрасте, мастером, которого он не любил и плохо понимал. Это также давало ему возможность выразить свой взгляд на то, какой должна быть живопись. Между двумя художниками завязалась битва. Леонардо уже показал, на что он способен, теперь Микеланджело предстояло показать, что он может сделать в искусстве, которое не являлось его профессией.

Поскольку Леонардо выбрал эпизод войны с Миланом, Микеланджело взял сюжет победы Флоренции над пизанцами: битву при Кашине, выигранную английским кондотьером Джоном Хауквудом, которого итальянцы называли Джованни Агуто и чей портрет в соборе написал Паоло Учелло. Этот иностранный генерал оказал значительные услуги городу времен Сильвестро Медичи и одержал не одну победу.

С совершенно парадоксальной фантазией Микеланджело выбирает момент, наименее связанный с собственно битвой, — Леонардо, видимо, захотелось «подытожить» битву, дать ее «концентрат». Микеланджело, разумеется, не любивший физических упражнений, практиковавшихся молодежью, возвращается на этот раз к духу палестры, который так своеобразно проник в *tondo* Святого Семейства. Он убирает всю военную сторону анекдота, присутствовавшую в битвах Паоло Учелло. Как и всю

историческую сторону. Ему не интересно писать лошадей в доспехах или пехотинцев в разноцветных штанах. Что его вдохновляет, так это разработка человеческого тела, человеческих страстей. Он выбрасывает все искусственное, второстепенное, украшательское. Он раздевает своих солдат и, конечно, нашел бы хороший предлог это сделать, даже если бы такого случая ему не предоставила битва при Кашине.

Действительно, рассказывали, что флорентийские солдаты, изнуренные жарой и полагавшие, что противник достаточно далеко, воспользовались этой передышкой, чтобы искупаться в Арно. Но пока они наслаждались свежестью воды, примчался гонец, возвестивший о приближении пизанцев. Купальщики бросились к своему оружию, причем многие из них даже не успели одеться и устремились на врага.

Вот какую сцену изображает Микеланджело. Фатальность обрушилась на его произведение, как и на произведение Леонардо. Он так и не приступил к росписи этой стены, то ли из-за той самой неустойчивости настроения, которая без конца вынуждает его приниматься за новые произведения прежде, чем закончит уже начатое, то ли из-за каприза судьбы, обрекающей его бросать свои работы незавершенными. Был написан только эскиз, и даже этот картон был уничтожен в ходе одной из революций, которые периодически случались во Флоренции, как полагают, одним ревнивым соперником по имени Баччо Бандинелли.

Подобно тому, как мы знаем о «Битве при Ангиари» лишь по тем копиям, которые успели сделать, этот картон Микеланджело дошел до потомства только в виде рисунков других воспроизводивших его художников. От обоих этих капитальных произведений, вокруг которых вертится весь XVII век, как XV вертелся вокруг конкурса на врата Баптистерия, от обоих этих художников, которые рождаются с новым веком и фактически открывают новую эру, не остается ничего. Одни наброски и чужие интерпретации. И ничего больше. И все же известность этого картона так велика, что один молодой испанский скульптор приехал во Флоренцию единственно для того, чтобы им полюбоваться. Алонсо Берругете — так его звали — остановился в Риме, чтобы нанести визит Микеланджело и получить его разрешение посмотреть ревниво сохраняемое под замком произведение. Микеланджело охотно согласился, но Синьория отказала ему в этом, и Берругете покинул город, не получив возможности увидеть битву Купальщиков. Рафаэль в этом смысле оказался более счастливым. Он изучил и совершенно свободно скопировал новое произведение, так удивившее всех, такое поучительное для него самого, многие детали которого, оставшиеся в его памяти, сознательно или

бессознательно всплывут, когда позднее он будет расписывать станцы ватиканского дворца.

Микеланджело отвергает все то, что может соблазнить или отвлечь художника в картине, изображающей битву. Географический аспект, пейзаж, возможность показать свои знания стратегии, живописность оружия и костюмов, бодрое оживление полков на марше, скрытая лесть представителям знати, отличившимся в бою, или же их потомкам, возвеличение военной славы, стремление взволновать массы, сердца которых всегда заставляют ускоренно биться трубы и хлопающие на ветру знамена, как и исторический элемент в назидание потомству, — все это его совершенно не трогало.

В Швейцарии существовала странная школа художников-ландскнехтов, деливших свое время между войной и искусством. После проведения кампании в Италии или в Нидерландах они возвращались домой и снова брались за палитры и кисти. Эти художники, в числе которых были такие великие живописцы, как Николаус Мануэль Дойч, Ульрих Апт, Урс Граф, Ганс Леу, так любили сражения, что добавляли военные эпизоды к религиозным картинам, к которым они не имели отношения, снабжая самой современной артиллерией дьяволов Страшного суда или Искушения Св. Антония. В противоположность этим ландскнехтам Микеланджело отбрасывает все, что могло бы говорить о том, что это купание — в действительности битва. Или по крайней мере он сохраняет лишь атмосферу битвы, драматическое оживление, динамизм этих тел, которые внезапно переходят от приятного расслабления купания к жестокости сражения.

Его занимает чисто человеческая сторона, выражение страстей в жесте и движении, позы тел, неожиданно оторванных от отдыха. Его произведение чрезвычайно современно и вполне оправдывает взрыв восторга, который вызвала среди художников экспозиция этого картона.

Изображение нагого тела (ню) — одно из крупных завоеваний Ренессанса. Изображение ню приближает к античности, прибегая к нему, художники противопоставляют себя традиции Средневековья, когда ню специально не запрещалось, но в силу главным образом религиозных запретов относились к ню с недоверием. Действительно, обнаженность тела рассматривалась как некое райское состояние, окончившееся с грехом Адама и Евы, одним из последствий которого было изобретение одежды. Отсюда всего один шаг до ассоциирования идеи наготы с идеей первородного греха. С того момента, когда провинившийся Адам оделся, грешившее после него человечество должно было ходить в одежде. Вот

почему некоторые еретики, провозглашавшие возвращение к райской невинности, отвергали свою одежду как один из аксессуаров греха. Наконец, ню пробуждало грешные желания и ту чувственную свободу, с которой воевала Церковь. По всем этим причинам Средневековые рассматривало наготу как допустимое лишь в совершенно исключительных случаях, а Ренессанс, выступая против предшествовавшей ему эпохи, дорожил изображением раздетых тел. К сожалению, у него было мало случаев для их изображения, поскольку все искусство находилось в строгой зависимости от религии, по крайней мере в отношении сюжетов. Обычные темы, которые поручали художникам, — Страсти Христовы, жизнь Христа и жития святых — мало подходили для изображения ню. Со стороны Микеланджело было очень странной и парадоксальной смелостью введение в *tondo* юных платоников. Более благоприятным в этом смысле представлялся возврат к мифологическим сюжетам, но художники и скульпторы пользовались этой свободой лишь с крайней осторожностью. Понятие идеала красоты, почти всегда противопоставляемое реалистическому изображению обнаженного тела, преобладает у таких языческих художников, как Боттичелли, для них ню есть просто еще одна концепция красоты.

Разумеется, были и исключения. В такой религиозной сцене, как Крещение Христа, художники Кватроченто, например Мазолино да Паникале и Мазаччо, реалистично изображали обнаженное тело. А художник некоей таинственной гениальности Лука Синьорелли в период картонов заканчивал украшение собора д'Орвьето, где одна из фресок, представлявших Страшный суд, становилась самым прекрасным повторением тех ню, которые оставил Ренессанс.

Добавим, наконец, что этот период конца XV и начала XVI века был периодом великих путешествий и открытий. Посещение неизвестных континентов привело к идее «добрых дикарей», идее, которой предстояло сыграть такую важную роль в барочную эпоху. «Естественное состояние», «райская невинность», так контрастировавшие с жизнью сверхцивилизованных обществ, также предполагали превосходство обнаженного тела над одетым. Таким образом, одновременно существует физическое и некое интеллектуальное любопытство к обнаженному телу, удовлетворяемое либо в процессе анатомических исследований, которые теперь можно проводить, не опасаясь обвинения в колдовстве и некрофилии, либо за счет всех ассоциаций, социально и психологически связанных с отсутствием одежды. Добавим, наконец, чувственное удовольствие от созерцания раздетой красоты, которая, в общем, не более

грешна, чем то смакование, которое сопровождает ее рассматривание и прикасание к украшениям, тканям и мехам.

И тогда в этой победе ню проявляются два течения: идеалистов, ищущих в теле идеальный образ красоты (не находя его в природе, они лишь очень редко выстраивают его в своем уме и пишут, скажем так, с шиком), и реалистов, которые, предпочитая истину красоте, изучают человеческое тело таким, каким оно есть, то есть чаще всего с его заурядностью, изъянами, уродством, смешными особенностями. Существовали также и художники, которые возвышали реальное, стремясь тем самым не столько к совершенной красоте, сколько к ее выражению, и тогда тело для них переставало быть либо объектом наслаждения, либо темой для незаинтересованного изучения, становясь просто драматическим материалом для выразительных сюжетов.

Микеланджело принадлежал именно к этой категории. Этим он отличается от таких «сладострастных» художников, как Боттичелли, или «любопытных», как Синьорелли или Поллайоло. Он не находит в живописании обнаженного тела чувственного наслаждения и вовсе не стремится пробудить его у зрителя, но и не довольствуется любознательностью анатома. У него есть что сказать, и он говорит это мертвым языком тел, языком жестов, который поражает воображение больше, чем любой поэтический текст.

Но при этом с восхитительной сдержанностью в использовании жеста. Художники эпохи Барокко, доводя до крайности урок Микеланджело и его последователей, придут к жесту ради самого жеста, к этому неистовому возбуждению, которое царит в картинах Солимены или плафонах Поццо. Любовь к жестикуляции станет такой сильной у художников Барокко и такой чрезмерной, что персонажи будут использовать мускулатуру гигантов в громадных усилиях свершить какое-нибудь самое незначительное действие. В противоположность этому экономность, царящая в искусстве Микеланджело и требующая сдержанности, умеренности в движениях, сосредоточивает динамику в самом действии, а не растрчивает ее на описание этого действия. Насыщенный неистовым движением кашинский картон полон этой замечательной сдержанности, в особенности если брать отдельные фигуры солдат, выходящих из воды и устремляющихся в бой. Именно отношениями этих фигур между собой, пронизанных могучими динамическими токами, перетекающими от одного к другому, выражается драматическое действие.

Картон этой битвы покорила художников того времени, потому что они впервые встретились в нем с той опосредованной во всех возможных

вариантах темой героизированной наготы, которую Микеланджело уже использовал в своем Давиде, и с этим уроком драматического движения, которое почти отсутствовало в течение всей эпохи Ренессанса. Наконец, они встретились здесь с реальностью — не с реализмом, а именно с реальностью, достигнутой не ради нее самой и не как самоцель, но подчиненной высшим целям, ставшей неким каталогом форм, пластичным словарем, служащим выражению драматического момента.

Все внимание художника и зрителя концентрируется именно на этом моменте и ничто от него не отвлекает. Здесь нет никакого пейзажа, ни реалистического, ни подразумеваемого, лишь несколько каменных блоков, угловатые объемы которых должны контрастировать с волнистостью динамических линий, с гибкостью каждого в отдельности тела. В этом картоне нет места даже тому удовольствию, которое разум получает, анализируя конструкцию какой-то картины или бессознательно переживая ее содержание. Вместо того чтобы уравнивать композицию, это движение увлекает всю конструкцию, подобно лавине, к правой части картины, и все фигуры словно скатываются к персонажу, лежащему в нижнем углу. Масса тел, сжимающаяся все плотнее и плотнее по мере перемещения слева направо, усиливает впечатление суматохи, смятения (кажущегося, потому что в действительности оно очень искусно организовано), которое должно воссоздать дух момента, полный удивления, спешки, нетерпения, тревоги, боевого задора, даже страха, выражаемых соответственно разными персонажами.

В то время как у живописцев Кватроченто конструкция всегда вполне очевидна — более или менее изощренная, разработанная, утонченная, порой даже доходящая до геометрического бреда, как у Паоло Учелло или Пьеро делла Франческо, композиция кашинского картона обнаруживает стремление стереть следы, скрыть интеллектуальное усилие, творческую волю, чтобы сделать акцент на драме, на эмоциональной ценности произведения. Если Паоло Учелло хотел, чтобы восхищались той ослепительной виртуозностью, с какой он преодолевает самые трудные проблемы перспективы в своих Битвах, то Микеланджело, в котором нет ничего от ученого, исследователя, интеллектуала, довольствуется передачей возбуждения.

И уже в этом поиске волнения ради него самого он предвещает эпоху, в подготовку которой внес более значительный вклад, чем любой из его современников, эпоху в высшей степени эмоциональную: Барокко. Потому что все Барокко уже содержится в кашинском картоне, со всеми своими достоинствами и недостатками. XVI век обычно называют Высоким

Ренессансом, или классическим Ренессансом. Но в действительности у мастеров этого периода остается немного от Ренессанса в собственном смысле этого слова, от его идеалов, тенденций и чаяний. Кое-кого из самых замечательных художников того времени порой будут разделять, раздирать антагонистические призывы, один за другим, и они время от времени будут пытаться их примирить, гармонизировать. Таковы Рафаэль, Тициан. Другие замораживают Ренессанс в инертном классицизме, неспособном развиваться, прогрессировать. Даже у тех, кого называли маньеристами, таких, как Понтормо, Пармеджанино, сквозь эту холодную верность прорывается блеск барочного или предбарочного духа. Наконец, третьи, как Андреа дель Сарто, уже выражают средствами Барокко состояние ренессансного сознания. Что же до Микеланджело, то он завершает период эстетики, все идеи, все ресурсы которой довел до высшей точки, до конца. Он открывает новую эпоху, которая уже существует в нем самом в совершенно законченном виде, исполненная его гениальных дерзаний, интуиции и ошибок.

Оставаясь еще довольно *классическим* в Давиде, Микеланджело выглядит четко *барочным* в кашинском картоне. Может быть, причиной этого удивительного контраста является различие материалов. У камня свои законы, которых не должен преступать скульптор. Микеланджело как-то сказал, что статуя должна быть сделана так, чтобы могла скатиться с вершины горы до ее подножия без повреждений. Этот идеал сосредоточения на центре является классическим идеалом. Что бы произошло, если бы заставили скатываться таким образом с горы статуи Бернини? Что произошло бы, если бы такому испытанию подверглись персонажи Кашины, изваянные, а не написанные? Как бы то ни было, хотя он и заявляет всегда, что он скульптор, а не живописец, Микеланджело нашел в живописи средство освобождения. И несомненно потому, что она позволяла ему говорить некоторые вещи, которых он не мог выразить в мраморе, скованный тиранией камня, его суровым и плодотворным принуждением. Именно поэтому скульпторы, которые будут учиться на кашинском картоне, станут в основном барочными скульпторами, «скульпторами цвета», и если в грядущем веке скульптура все больше и больше ориентируется на «цвет», иначе говоря, если она приближается к живописи, чего никогда не следовало бы допускать согласно принципам самого Микеланджело, то в этом есть и его вина. Новаторы не могут догадываться о последствиях своих творений, и революционеры почти всегда становятся жертвами своей революции, которая поначалу следуя за ними, в конце концов уничтожает их и, что еще более серьезно, оспаривает

их убеждения.