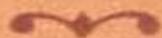




А. ДЖИВЕЛЕГОВ



МИКЕЛЪАНДЖЕЛО



МОЛАДАЯ
ГВАРДИЯ



Annotation

Книга, предлагаемая читателю, — не трактат по искусствоведению, а рассказ о жизни и творчестве великого художника.

[Все черно-белые иллюстрации заменены на цветные. Название и местоположение шедевров указаны современные.]

- [Алексей Дживелегов](#)
 - [Микеланджело](#)
 - [ОТ АВТОРА](#)
 - [НА ЗАКАТЕ МЕДИЧЕЙСКОЙ СИНЬОРИИ](#)
 - [ПЕРВЫЕ ШЕДЕВРЫ В РИМЕ И ФЛОРЕНЦИИ](#)
 - [ПОД ИГОМ МЕДИЧЕЙСКИХ ПАП](#)
 - [В ЦАРСТВЕ КАТОЛИЧЕСКОЙ РЕАКЦИИ](#)
 - [ЗАКЛЮЧЕНИЕ](#)
 - [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА](#)
 - [БИБЛИОГРАФИЯ, ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА](#)
 - [ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ](#)
 - [ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ](#)
 - [Иллюстрации](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)

- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)



Алексей Дживелегов

Микеланджело

Микеланджело

1475 — 1564

Автор этой книги Алексей Карпович Дживелегов (1875-1952) — крупный советский ученый. Вся его жизнь, большая и плодотворная, была посвящена глубокому и многостороннему изучению истории и культуры народов Западной Европы, пропаганде величайших достижений западноевропейского искусства — особенно итальянского. Доктор искусствоведческих наук, член-корреспондент Академии наук Армянской ССР А. К. Дживелегов вел научно-исследовательскую работу в Институте мировой литературы имени А. М. Горького, возглавлял кафедру зарубежного театра в Институте театрального искусства имени А. В. Луначарского. Дживелегову принадлежит серия работ, посвященных гуманистической культуре эпохи Возрождения: «Начало Возрождения в Италии» (1908, 1924), «Очерки итальянского Возрождения» (1929), «Итальянская народная комедия» (1954, посмертное издание) и др. Дживелегов участвовал в коллективных переводах «Жизнеописания наиболее знаменитых итальянских живописцев, ваятелей и зодчих» Д Вазари (Academia, 1933), т. I, II, а также «Избранных произведений» Леонардо да Винчи (Academia, 1935), т. I и II. Специальные исследования были посвящены А. К. Дживелеговым Макиавелли, Гвиччардини, Мазуччо, Гольдони. Комедии Гольдони в переводах Дживелегова идут в советских театрах и в наши дни. В серии «Жизнь замечательных людей» вышли книги А. Дживелегова — «Данте» (1933), «Леонардо да Винчи» (1935), «Микельанджело» (1938).

Настоящее издание является вторым и печатается по тексту 1938 года с минимальными поправками.

ОТ АВТОРА

Книга, предлагаемая читателю, — не трактат по искусствоведению, а рассказ о жизни и творчестве великого художника. Этим объясняются ее особенности. От одинаковых по задачам работ буржуазных историков культуры (в этом отношении ближе всего к задачам автора настоящей книги стоит английский ученый Джон Аддингтон Симмондс) эта книга отличается тем, что является, как кажется, первой попыткой советского писателя создать работу о Микельанджело. И так как она, несомненно, не будет последней, то автор смотрел на свою задачу, как на расстановку первых вех для будущих, более обстоятельных работ в этом направлении, и не обольщал себя мыслью, что его книга свободна от ошибок.

Размеры книги не допускали подробного анализа многих сторон почти девяностолетней жизни великого художника и его творчества, столь разнообразного и богато разветвленного. Например, Микельанджело-архитектор рассмотрен в книге с гораздо меньшей обстоятельностью, чем он того заслуживает. Автор мог решиться на это потому, что уже в советское время вышла изданная Всесоюзной академией архитектуры переводная книга «Архитектурное творчество Микельанджело», которая, несмотря на многие недостатки (см. библиографию), заполняет этот пробел хотя бы сообщаемым ею фактическим материалом. Но и помимо архитектуры в настоящей книге опущены многие детали даже важных фактов из жизни и деятельности Микельанджело. Например, «Трагедия надгробия» (с исчерпывающей обстоятельностью рассмотренная у Карла Юсти) рассказана, быть может, более суммарно, чем это было нужно. И понятно почему. «Трагедия» эта тянулась сорок лет, и перипетии ее беспрестанно повторялись. При том способе изложения, который принят в настоящей книге, рассказывать ее подробно было бы томительно скучно и заняло бы чересчур много места.

А место автору нужно было для таких вещей, о которых в западной буржуазной литературе о Микельанджело говорить не любят и о которых необходимо, в интересах научной полноты и объективности, говорить подробно. Микельанджело как художник-гуманист, связанный в своем творчестве с думами, настроениями и борьбой итальянского народа, не был бы правильно понят, если бы автор не говорил о таких фактах, как политическая трагедия итальянской земли, в частности оборона Флоренции против сил итальянской и международной реакции 1529-1530 годов.

Насколько автору удалось сделать убедительными свою концепцию и свой метод, пусть судят читатели.

А. Д.

НА ЗАКАТЕ МЕДИЧЕЙСКОЙ СИНЬОРИИ

Детство

«Удостоверяю, что сего 1 апреля 1488 года, я, Лодовико ди Лионардо деи Буонарроти, поручаю сына своего Микельанджело Доменико и Давиду ди Томмазо ди Куррадо на ближайшие три года с условием и уговором, что означенный Микельанджело обязуется находиться у вышеназванных указанное время, обучаясь рисованию и упражняясь в названном ремесле и во всем, что вышеназванные ему поручат; а вышеназванные Доменико и Давид обязуются уплатить ему в течение трех лет 24 флорина: в первый год — 6, во второй — 8, а в третий — 10, всего же 96 лир».

Таким, далеко не художественным языком был сформулирован договор, положивший начало росту и развитию одного из величайших художников всех времен. Микельанджело Буонарроти в день подписания этого соглашения только что исполнилось тринадцать лет, так как родился он 6 марта 1475 года. Семья его отца была знатная; так, по крайней мере, гласили семейные предания, выведившие ее из рода графов Каносса. Отцу Микельанджело — Лодовико Буонарроти — всегда приходилось искать хлебных занятий, ибо семья увеличивалась гораздо быстрее, чем позволяли его достатки. Микельанджело родился в Капрезе, в Казентино, где Лодовико занимал должность подесты, дававшую некоторый доход. Он был вторым сыном. Старше него был Лионардо, моложе — еще трое: Буонаррото, Джовансимоне, Джисмондо. Вскоре после рождения Джисмондо умерла их мать Франческа деи Нери. Четыре года спустя Лодовико женился на Лукреции Убальдини (1485). У Лукреции детей не было, и она воспитывала пятерку молодых Буонарроти от первого брака своего мужа. Что представляли собою мальчики в детстве, мы не знаем. Можно предполагать с довольно большой вероятностью, что учили их так же, как учили вообще детей в небогатых семьях. Во Флоренции в то время было принято при излишке ртов одного-двух сыновей отдавать церкви. В доме Буонарроти эта участь выпала на долю первенца: Лионардо в восемнадцать лет (1491) был увлечен Савонаролою и сделался

доминиканским монахом. Но и четверых оставшихся Лодовико нелегко было поставить на ноги. Заступивший место старшего, Микельанджело, незаурядные способности которого бросались в глаза, вызывал особенные заботы отца. Его отдали в школу одного из многочисленных уже в то время педагогов, обучавших детей грамматике, то есть итальянской грамоте, арифметике да кое-каким начаткам латыни.

«Но хотя мальчик и делал успехи, его природная склонность, с которой трудно было бороться, влекла его к живописи; он не мог заставить себя проводить время за уроками, бегал рисовать то туда, то сюда и искал общения с художниками», так рассказывает Асканио Кондиви, ученик и биограф Микельанджело, составлявший жизнеописание учителя, можно сказать, под его диктовку. То, что он сообщает о ранних годах Микельанджело, особенно ценно потому, что других свидетельств об этом времени сохранилось чрезвычайно мало.

Поиски общения с художниками, конечно, не могли привести сразу к серьезным связям. Микельанджело был слишком молод, чтобы обратить на себя внимание настоящих мастеров. Но ему посчастливилось встретить чуткого сверстника, уже вступившего на тот путь, к которому тянуло его. Это был Франческо Граначчи, ученик Доменико Гирландайо. Франческо носил Микельанджело рисунки своего учителя, водил в его мастерскую и в другие места, где можно было видеть художественные произведения. Под влиянием Граначчи, а еще больше — повинувшись врожденной склонности к искусству, Микельанджело совершенно забросил учение. Отец и дядья не одобряли его увлечения, а так как, очевидно, уговоры и увещевания помогали мало, то мальчику приходилось испробовать и более увесистые «аргументы». Но и они не сломили его. Он только и мечтал о том, чтобы поскорее взяться за карандаш и краски. Наконец, убедившись, что ни добром, ни побоями невозможно отклонить мальчика от выбранного им пути, и слыша отовсюду похвалы его способностям, Лодовико сдался. Он повел сына к Гирландайо и заключил с ним приведенное выше условие, ибо Доменико ди Томмазо ди Куррадо, о котором говорится в контракте, — не кто иной, как славный флорентийский художник Доменико Гирландайо. После отъезда из Флоренции Андреа Верроккио и Леонардо да Винчи он занял положение лучшего мастера в городе, а его боттега — лучшей школы для начинающего художника.

В мастерской Гирландайо

Дома Микельанджело был трудным ребенком, в боттеге Гирландайо он стал еще более трудным учеником. Молодые творческие силы кипели в нем. У него был непогрешимо верный глаз, позволявший ему безошибочно судить и о своих и о чужих ошибках, — нечто вроде абсолютного слуха у гениального музыканта. И его юношеский задор не щадил ничего и никого. Учитель юного Микельанджело Гирландайо беззаветно любил свое искусство и, словно в предчувствии ранней смерти, торопился передать в красках образы и мысли, теснившиеся в его воображении. Это был скромный человек. Охотно делаясь своими знаниями с учениками и обучая их технике своего мастерства, он всячески поощрял их самостоятельные творческие искания, увлекая своим талантом. А Микельанджело, который учился охотно и на лету схватывал указания учителя, едва ли считал себя по дарованиям ниже его и нисколько не стеснялся это обнаруживать. Кондиви утверждает, — быть может, со слов самого Микельанджело, — что Гирландайо завидовал своему ученику. Вазари против этого утверждения протестует самым энергичным образом. Несомненно, во всяком случае, одно: у Гирландайо были поводы для недовольства Микельанджело. Сам Вазари передает, например, такой эпизод: «Случилось однажды, что, когда один из юношей, обучавшихся у Доменико, срисовал пером с рисунка Гирландайо несколько одетых женщин, Микельанджело схватил этот лист и пером, более толстым, очертил одну из женских фигур новыми и более правильными линиями». Конечно, эта выходка не осталась неизвестной учителю, и он имел право увидеть в ней какую-то мальчишескую демонстрацию, хотя и подсказанную той же любовью к искусству, какую был одушевлен и он сам. Этот рисунок попал потом к Вазари и вызвал у него большой восторг. «Удивительно, — восклицает он, — как отличаются одна от другой эти две манеры и каковы способности и верность глаза у юноши, столь смелого и пылкого, что у него хватило духу исправлять произведения своего учителя!»

Доменико Гирландайо слишком любил искусство, чтобы не признавать в полной мере дарований своего ученика. Когда вся его мастерская работала над знаменитыми фресками в капелле Торнабуони в Санта Мариа Новелла (без этих фресок Доменико были бы невозможны ни плафон, ни «Страшный суд» Сикстинской капеллы), Микельанджело в отсутствие учителя сделал набросок всей арматуры, сооруженной у высокой стены капеллы: лесов с работавшими там учениками, столов с разложенными на них инструментами, кистями, красками — быстрый этюд с натуры. Его

показали Гирландайо. Учитель внимательно рассмотрел набросок и сказал: «Да, этот знает больше меня». И ничто не говорит нам о том, что Гирландайо ревниво скрывал от Микельанджело свои знания. Напротив, как и другим ученикам, он раскрывал все, чем владел и в рисунке и в красках.

Микельанджело воспользовался полностью уроками учителя. Уже в период ученичества — четырнадцати-или пятнадцатилетним мальчиком — он приобрел своеобразную известность как копировщик чужих рисунков. Он делал копии, похожие до неузнаваемости, вплоть до оттенков бумаги, где старой и пожелтевшей, где просто загрязненной. Или, наоборот, превращал черную гравюру в оригинальную многокрасочную картину, как это он сделал с попавшей во Флоренцию гравюрой немецкого художника Мартина Шонгауэра.

В учение к Гирландайо Микельанджело был отдан отцом на три года, но уже через год с небольшим он покинул его мастерскую и перешел в сады Лоренцо Великолепного. В деловой Флоренции не так просто было нарушить контракт, и, что еще важнее, у Медичи не легко принимали незваных, но на этот раз, по утверждению Вазари, инициатором перехода Микельанджело в сады Медичи был не кто иной, как сам Лоренцо. Именно он просил Гирландайо прислать ему нескольких способных учеников для художественной школы, которую он задумал основать в своих садах, и Гирландайо послал в числе других Микельанджело.

Теперь для молодого художника началась новая жизнь, несравненно более отвечающая его стремлениям, чем жизнь в боттеге Доменико.

В садах Медичи

Коллекционирование предметов искусств членами семьи Медичи началось давно. Уже Козимо был страстным собирателем, а помогали ему в этом такие художники и знатоки, как Донателло, Брунеллеско, Никколи. Пьеро продолжал дело отца, и около него тоже не было недостатка ни в экспертах, ни в советниках. Сыновья его Лоренцо и Джулиано унаследовали целый музей, а после смерти Джулиано Лоренцо решил привести этот музей в порядок и создать в нем школу для молодых талантов. Мысль, возможно, была подсказана ему старым скульптором Бертольдо ди Джованни, учеником Донателло, который был, очевидно,

директором музея и профессором скульптуры, а не только «стражем и хранителем» музея, как говорит Вазари.

Меценат Лоренцо был человеком большой, глубокой и разносторонней культуры. На вопросы искусства у него имелись свои взгляды. Он прежде всего был поэт, очень даровитый, порою гениальный поэт, и ученый гуманист. В его глазах наибольшее значение в области культуры принадлежало гуманистической литературе и, в особенности, поэзии. Никого он так не пестовал, как поэтов и гуманистов. Пространственные искусства у Лоренцо занимали менее важное место. А из пространственных искусств на последнем месте была живопись. Иначе ведь нельзя объяснить того факта, что в его правление лучшие флорентийские живописцы, как Боттичелли, тот же Гирландайо, Верроккио, должны были все время искать работы на стороне или холодно выпроваживались из Флоренции, как это случилось с Леонардо да Винчи. Скульптура была искусством, освященным лучшими традициями древности. Поэтому скульптура больше говорила гуманистическому сердцу Лоренцо, чем живопись. К тому же перед ним был чрезвычайно яркий факт: все скульптурное украшение Флоренции — статуи ниш Ор Сан Микеле и соборной кампанилы, рельефы дверей Баптистерия, фигурные трибуны в церквях, — все это было создано при его деде и отце и своим бронзовым и мраморным великолепием, казалось, пело осанну их памяти. При Лоренцо в области скульптуры не было создано ничего сколько-нибудь выдающегося, и основание школы ваяния в 1489 году было хотя и запоздалой, но очень естественной попыткой несколько восстановить равновесие между прошлым и настоящим. К этому же побуждали его и политические соображения, которых он никогда не упускал из виду.

Кандидатура старого Бертольдо в качестве руководителя школы выдвигалась сама собою. После того как в 1483 году Верроккио уехал навсегда в Венецию, а Антонио Поллайоло перестал работать, во Флоренции вообще не осталось выдающихся скульпторов, кроме Бертольдо. Ученик Донателло, хранитель его традиций, создатель знаменитого батального горельефа, находящегося сейчас в Барджелло, и множества небольших статуэток и рельефов, Бертольдо пользовался огромной и заслуженной известностью. Когда он умер в 1491 году, один современник оплакивал его смерть такими словами: «В Тоскане, а быть может, во всей Италии, не было другого художника, обладавшего столь благородным дарованием и мастерством в этой области». С Лоренцо Бертольдо был близок с давних пор, как это видно из интимного письма его к правителю города от 29 июня 1479 года. Последние годы он жил у

Медичи и умер в чудесной вилле Лоренцо в Поджо а Кайано.

Трудно было найти учителя, более способного передать ученикам начатки скульптурной техники и манеру Донателло, в которой соединялась безукоризненная верность природе, свободное претворение классического наследия и необычайное внутреннее благородство. Именно такой учитель нужен был Микельанджело, и, очевидно, между ним и Бертольдо необыкновенно быстро установилось взаимное понимание, так не похожее на отношения юного художника с его первым учителем.

На новом месте Микельанджело освоился необыкновенно быстро. Он увидел, что тут он может научиться чему-то такому, что отвечает характеру его художественного дарования гораздо больше, чем то, чему он учился у Гирландайо. И он стал работать с величайшим увлечением. В первые же дни, увидев, что один из учеников, Торриджано деи Торриджани, копирует в глине какие-то античные статуи, указанные ему Бертольдо, он сейчас же стал лепить их, и сам, притом настолько успешно, что Лоренцо сразу обратил на него внимание. «Приободренный этим, — рассказывает Вазари, — через несколько дней принялся он копировать в мраморе имевшуюся там античную голову фавна, старого и морщинистого, с отбитым носом и смеющимся ртом; и хоть никогда Микельанджело в руках не держал ни мрамора, ни резца, подделка удалась ему, так, что Великолепный изумился, и, видя, как по собственной своей фантазии открыл он фавну рот, сделал ему язык и показал все зубы, Лоренцо сказал, милостиво шутя, как было ему свойственно: «Разве ты не знаешь, что у стариков не все зубы бывают целы? Всегда скольких-нибудь из них не хватает». Микельанджело же по своей простоте, тем более, что он любил и боялся Лоренцо, подумал, что он говорит серьезно, и, как только тот ушел, тотчас же сломал фавну один зуб, сделал в десне выдолбину, точно выпал из нее зуб, и стал с нетерпением ожидать, когда Лоренцо вернется. Тот, придя, немало посмеялся простоте и добродушию его и рассказывал о выдумке его своим друзьям». Эта работа особенно укрепила расположение правителя к даровитому юноше.

«Фавн» был, конечно, не единственной дебютной работой юного артиста. Ему, несомненно, приходилось копировать и другие модели, в том числе и статуэтки самого Бертольдо, которых было у Лоренцо несколько. Скульптурую Микельанджело увлекся страстно, так что отец, узнавший об этом, стал сильно волноваться, — ему совсем не хотелось видеть сына «каменщиком». И хотя Граначчи изо всех сил старался растолковать ему, что между скульптором и каменотесом различие очень большое, старик слышать ничего не хотел, гневался и грозил. Микельанджело спасло вмешательство Лоренцо. Тот пригласил Лодовико Буонарроти к себе и

просил его доверить ему сына. Тут уже не приходилось ни сердиться, ни грозить. Тем более, что Лоренцо выразил готовность помочь старику лучше устроиться материально. Теперь будущее Микельанджело, казалось, было обеспечено, и притом так, как ему самому хотелось.

Он стал своим человеком в доме Медичи, в чудесном их дворце на Via Larga, выстроенном для лоренцова деда — Козимо — архитектором Микелоццо. Для юноши это было необыкновенным счастьем. Он мог находиться там в постоянном общении не только с самим Лоренцо, который то и дело посылал за ним, чтобы показать ему то одно, то другое из сокровищ своих собраний и спросить его мнение. Микельанджело был окружен целой плеядой людей, принадлежавших к самым талантливым и самым прославленным представителям литературы, науки и философии. Тут был совсем еще не старый Марсилио Фичино, глава Платоновской академии, с которым Лоренцо был неразлучен. А там, где был Фичино, обязательно находились его друзья: молодой красавец, ученейший лингвист, философ и богослов граф Пико делла Мирандола; комментатор Данте, конечно, тоже платоник, Кристофоро Ландино. Тут был Анджело Полициано, поэт и ученый филолог, глава флорентийского гуманизма. Он был воспитателем и гувернером Лоренцо, и хотя чопорная супруга Лоренцо, Клариче Орсини, ревниво относившаяся к их близкой дружбе, всегда поглядывала на него косо и однажды даже выгнала его из дому, Лоренцо в обиду его не давал. Он ему был нужен. Вдвоем они наперебой писали страстные и веселые карнавальные и иные песни, чтобы заставить народ побольше думать о забавах и развлечениях и поменьше о невзгодах, в которые были ввергнуты тираническим режимом Медичи трудящиеся. Полициано, косоглазый и длинноносый, был очень уродлив, но его талантливая натура проявлялась во всем, в серьезном и в пустяках, и против его обаяния бороться было трудно. На что талантлив был Микельанджело, но и он подпал под его влияние.

Но радушный прием находили у Лоренцо и люди, более беззаботные насчет учености. Когда Микельанджело попал в палаццо на Via Larga, уже не было на свете Луиджи Пульчи. Автор «Морганте» умер вдали от Флоренции. Не было уже и матери Лоренцо — Лукреции Торнабуони, покровительницы Луиджи, которая любила флорентийский фольклор и всего охотнее собирала на своей половине людей, приносящих к ней сокровища народного творчества. Теперь здесь процветал заклятый враг Луиджи Маттео Франко. Поэт, как и Луиджи, он оказался более ловким и пронырливым, чем его соперник, ибо был священником. Около Лоренцо Маттео Франко играл роль шута; он безудержно льстил хозяину и его жене,

ловил милости и бенефиции, обильно сыпавшиеся на него. Но это не мешало ему быть талантливым поэтом.

Общаясь с такими людьми, Микельанджело вбирал в себя все, что слышал, учился и рос духовно. Платоновская доктрина навсегда осталась существенным элементом его мировоззрения. Ему не удалось, да едва ли он стремился к этому, побороть в себе ее влияние так, как сделал это Леонардо да Винчи, уехавший из Флоренции в Милан за семь лет до перехода Микельанджело в дом Лоренцо. А литературные интересы, которыми было пропитано все вокруг Лоренцо, сделались, можно сказать, второй натурой Микельанджело. Кристофоро Ландино раскрывал перед ним глубины дантовой «Божественной комедии», помогал юноше проникнуть в грандиозный мир ее образов и идей. Когда Микельанджело станет писать стихи, в них сольются отголоски платоновой философии и дантовой поэзии.

А когда он станет зрелым художником, сейчас же скажется, что уже в ранней юности он находился под сильным влиянием гуманистических идей — господствующих идей эпохи Ренессанса. Гуманистическая «зарядка» его не исчерпывалась платоническим идеализмом. Она была шире и крепче. Преобладали в ней здоровые земные настроения, родственные настроениям карнавальным песен Полициано и самого Лоренцо, в которых полнокровные человеческие чувства так хорошо облагораживались классической формой и античным изяществом. Гуманист в нем проявится с полной силою тогда, когда он созреет как мастер и когда заболит у него сердце гражданина, израненное.

Лоренцо, по-видимому, поощрял юного художника в этих новых увлечениях и вообще обставил его пребывание в своем доме как нельзя лучше. «Он приказал, — рассказывает Кондиви, — дать ему хорошую комнату, предоставив ему все удобства, которых он хотел, и во всем и в частности за столом обращался с ним, как с сыном. К столу Лоренцо, как и подобало у такого человека, ежедневно приглашались люди наиболее знатные и высокого положения. И обычай был таков, что те, которые оказывались там при начале трапезы, усаживались около Лоренцо сообразно своему рангу и уже не уступали своего места, кто бы ни пришел потом. Поэтому неоднократно случалось, что Микельанджело сидел выше сыновей Лоренцо и других почетных особ, которые в большом количестве украшали дом своим присутствием. Все они ласкали Микельанджело и поощряли его в его благородных занятиях».

Поощряли недаром, ибо успехи его во всех отраслях были очень велики, особенно в той, которой он посвящал свои силы с наибольшим

рвением, — в скульптуре.

Первые работы

Когда Микельанджело был еще грудным ребенком, отец его, окончив срок своего подестата в Капрезе, вернулся во Флоренцию и поселился поблизости от города, в Сеттиньяно, в родовой вилле, в месте каменистом и обильном залежами песчаника, которые непрестанно разрабатываются каменотесами и скульпторами, по большей части происходящими отсюда. Отец отдал тогда Микельанджело кормилице — жене одного каменщика. Потому-то, беседуя однажды с Вазари, Микельанджело сказал в шутку: «Джорджо, все хорошее в моем таланте получено мною от мягкого климата вашей аретинской области, где я родился, а из молока своей кормилицы извлек я резец и молот, которыми создаю свои статуи». Убеждение, что он прежде всего скульптор, утвердилось, несомненно, в годы, когда он был питомцем дома Медичи. Но складывалось оно, однако, совсем не так просто. Борьба художественных наклонностей в юношеской душе была, нужно думать, острая, потом даже мучительная.

Мы ведь знаем, как проявлялись с первых шагов его устремления. Мыл он глину неопытными пальцами? Колотил по камням первыми попавшими ему в руки инструментами? Нет. Он охотился за рисунками и копировал их. Он упражнял свой глаз и свою руку как живописец, не как ваятель. Флоренция была полна статуями и рельефами. Великие мастера Кватроченто хорошо поработали для украшения своего родного города. Микельанджело ежедневно проходил мимо творений Гиберти, Донателло, делла Роббиа, Дезидерио, Верроккио. Ни один из его биографов не сказал нам, что они рождали в нем желание подражать им. Он подражал живописцам. Его первые самостоятельные работы были опыты с рисунками. Он был недоволен своим учителем, но шел по его стопам.

Все стало меняться, когда Микельанджело попал в сады Медичи, на выучку к Бертольдо, когда он оказался в ежечасном общении с сокровищами античной скульптуры. И на этом новом пути Микельанджело скоро познал радость настоящего творческого увлечения. Но одно дело увлечение, а другое — технические навыки. Антики пробудили в юном художнике скульптора. Наставления Бертольдо, копирование, по его настойчивым побуждениям, античных моделей и его собственных

статуэток познакомили Микельанджело с техническими приемами ваяния. Однако навыки живописца не изживались. Наоборот, они укреплялись, как только встречался повод сочетать новую тягу к скульптуре со старыми достижениями живописи. Таким поводом могло быть знакомство с замечательными рисунками Антонио Поллайоло, живописца и скульптора, например со знаменитой «Битвою нагих». Мало того, Микельанджело отнюдь не забрасывал занятий чистой живописью. «Много месяцев, — говорит Вазари, — срисовывал он в церкви Кармине картины Мазаччо и так правильно копировал эти творения, что художники и другие люди дивились его искусству».

Фрески Мазаччо, родоначальника новой манеры Кватроченто, были уже давно своего рода университетом для живописцев, и хотя у последователей его манера продолжала совершенствоваться, все художники без исключения — флорентийские, тосканские, итальянские и чужеземные — продолжали учиться на его фресках, чтобы познать основы новой манеры. С альбомами в руках недели и месяцы сидели они в небольшой капелле Бранкаччи и терпеливо копировали рисунок и краски Мазаччо. Микельанджело вполне сознательно присоединился к другим, и время, потраченное на изучение фресок Мазаччо, не пропало даром. Через десять лет, работая в Сикстинской капелле, вероятно, много раз с благодарностью вспоминал он великого флорентийского живописца, открывшего ему столько тайн фресковой росписи.

А когда настала пора самостоятельных творческих опытов, приступить к которым отечески уговаривали его как Бертольдо, так и Лоренцо с друзьями, живописные навыки у юного скульптора сказались сразу же в том, что он стал работать не над свободно стоящими статуями или хотя бы статуэтками на манер бертольдовых, а над рельефами.

Рельеф в скульптуре — жанр, наиболее близкий к живописи. В рельефе рисунок проще переходит в лепку и в обработку мрамора резцом, чем в статуе. В рельефе работа скульптора знает только один план — передний — и не заботится о других. И вместе с тем рельеф допускает такое разнообразие, которое почти воспроизводит перспективные эффекты живописи, недоступные статуе.

До нас дошли три рельефа Микельанджело, из которых один, несомненно, его первая, робкая и неуверенная работа, полная технических несовершенств, но позволяющая разглядеть будущего большого мастера, а два следующие — более зрелые опыты, приблизительно одновременные, характеризующие этапы развития юного скульптора. Это «Аполлон и Марсий» из коллекции Липгардта в Риге и два рельефа Дома Буонарроти во

Флоренции: «Битва кентавров» и «Мадонна у лестницы».

Кондиви рассказывает: «Микельанджело шел шестнадцатый год, когда он появился в доме Великолепного, и прожил он у него два года, до самой его смерти, которая случилась в 1492 году... За это время Микельанджело усердно отдавался своим занятиям и каждый день показывал Лоренцо какие-нибудь плоды трудов своих».

«Аполлон и Марсий», несомненно, один из этих «плодов». Небольшой (40 x 30 сантиметров) овальный мраморный рельеф этот долго находился в величайшем пренебрежении, затерянный среди многочисленных, вделанных в домовую стену барельефов во Флоренции, авторы которых никому неведомы. Когда опытный глаз знатока обнаружил по фактуре и по манере, что это юношеское творение Микельанджело, скульптура была в очень плохом состоянии: овал был исцерблен, у главной фигуры был отбит нос и продавлен рот. Но даже и в таком виде вещь оказалась драгоценнейшей находкой. Это был первый известный нам самостоятельный труд начинающего художника, — робкий, незрелый, полный элементарных промахов, но в то же время несущий в себе множество черт, предвещавших будущего гениального мастера. Мотив для сюжета дан античной камеей, и, быть может, сам Бертольдо предложил Микельанджело попробовать свои силы именно в такой работе: самостоятельно повторить в более крупных размерах камею. Микельанджело упростил композицию, убрал все лишнее и сосредоточил внимание на двух главных фигурах, особенно на Аполлоне. Телам он придал более энергичные повороты, выдвинул у Аполлона одно плечо сильно вперед, тверже поставил его опорную ногу, резче повернул его голову к Марсию. Все это — черты, указывающие, в каком направлении будет разворачиваться его зрелое мастерство.

Такой же классический мотив определил характер «Битвы кентавров», следующего рельефа Микельанджело. Он был подсказан ему великим знатоком мира классической древности — Анджело Полициано.

Между главою флорентийского гуманизма и юным художником очень скоро установились дружеские отношения. Полициано быстро разглядел незаурядный талант Микельанджело и захотел, по-видимому, дать ему направление в духе классицизма. «Он, — повествует опять Кондиви, — узнав высокие дарования Микельанджело, очень его полюбил и непрерывно поощрял его к занятиям, хотя тот в таком поощрении не нуждался: он всегда что-нибудь ему рассказывал и предлагал сделать то или другое. Среди прочего он предложил ему однажды сюжет похищения Деяниры и битвы кентавров, причем подробнейшим образом рассказал ему

содержание мифа. Микельанджело сейчас же принялся за работу и сделал ее из мрамора средним рельефом». Но роль Полициано кончилась, когда был установлен сюжет. В дальнейшем снова угадываются уроки и указания Бертольдо. Во флорентийском Барджело среди скульптурных коллекций Национального музея имеется большой бронзовый рельеф Бертольдо, едва ли не самая значительная из его работ, тоже изображающая битву, и, судя по боевым колесницам, быть может, битву греков с троянцами. Микельанджело, вероятно, изучал этот рельеф так же внимательно, как и барельефы античных саркофагов, хранившихся в садах Медичи. Его «Битва» обнаруживает это двойное влияние очень явственно. Но никаким влиянием, опять-таки, нельзя объяснить того, что в этом рельефе является самым убедительным: здесь еще ярче, чем в «Аполлоне и Марсии», выражен самобытный гений Микельанджело.

Композиция лишена той беспорядочности, которая отличает композицию бертольдовой «Битвы». Она хорошо уравновешена. В фигурах нет схематичности и угловатости, как у Бертольдо. Они верны натуре, полнокровны и отличаются прекрасной лепкой. Каждая индивидуализирована, особенно две главные: центральная фигура, вероятно, женская — об этом идут споры — и видная во весь рост мужская на левом плане. И нужно отметить, что общий характер этого многофигурного рельефа скорее живописный, чем скульптурный. Не были забыты ни уроки Гирландайо, ни плоды изучения Мазаччо.

Тот же живописный стиль, хотя и по-другому, сказывается еще в одной работе того периода, быть может, даже более ранней, чем «Битва», — на «Мадонне у лестницы». Рельеф очень плоский, как бы сделанный по рисунку, нанесенному на мрамор. Прекрасная профильная фигура мадонны в одежде с богатыми складками очень напоминает рельеф Донателло: словно Бертольдо направлял внимание ученика к творениям своего учителя. Но и здесь Микельанджело вполне по-своему воспринял все влияния. Его первая мадонна заставляет уже предчувствовать мадонну в римской «Pietà».

Эти три рельефа слегка открывают завесу над картиною бурного созревания таланта молодого художника. Материал, конечно, недостаточен. Но основные вехи определились. Растет незаурядный скульптор, который еще не освободился от навыков, привитых ему первым учителем и бережно поддерживаемых самостоятельным изучением корифеев живописи, но который работает исключительно в ваянии и дает пока только мраморные рельефы. Он изучает античные образцы и своих кватрочентистских предшественников, а еще более тщательно — натуру и буйно рвется на

самостоятельную дорогу. Уже с первых шагов творчества юный мастер выявляет самобытность, ни с чем не сравнимое по своей оригинальности искусство.

К сожалению, мы мало знаем, как формировался в юном художнике человек. Никаких прямых указаний на это нет. Нет и писем, ибо Микельанджело ни с кем еще не переписывался — все близкие во Флоренции. Нет стихов, хотя он, несомненно, их писал. Находясь в непосредственной близости с Лоренцо, Полициано и с другими поэтами их круга, даже не одаренный поэтическим талантом человек принимался деятельно ловить рифмы. А мы прекрасно знаем, что Микельанджело был незаурядным поэтом. Нам известны около двухсот его стихотворений, но ни одно из них не приходится на флорентийский период. Мы совершенно лишены подлинных его высказываний, открывающих картину раннего душевного роста художника. Однако, сопоставляя то, что мы знаем о нем из более поздних периодов, с редкими фактами, сообщаемыми другими, мы можем решиться на кое-какие выводы.

Вот, например, рассказ Пьеро Торриджано о его ссоре с Микельанджело, сохраненный нам в мемуарах Бенвенуто Челлини. «Этот Буонарроти и я ходили мальчишками учиться в церковь дель Кармине, в капеллу Мазаччо; а так как у Буонарроти была привычка издеваться над всеми, кто рисовал, то как-то раз среди прочих, когда он мне надоел, я рассердился гораздо больше обычного и, стиснув руку, так сильно хватил его кулаком по носу, что почувствовал, как у меня хрустнули под кулаком эти кость и хрящ носовые, как если бы это была трубочка с битыми сливками; и с этой моей меткой он останется, пока жив».

Итак, у Микельанджело в это время «была привычка издеваться над всеми». Этому легко поверить. Хотя Кондиви в конце биографии своего учителя положил немало трудов, чтобы показать, что характер у него был во всех отношениях замечательный, — многое, что мы знаем из других источников, с этим вяжется плохо. Микельанджело с детства знал себе цену и, сравнивая свои способности со способностями других, хорошо видел, насколько он выше. Настороженно и нервно относился он только к равным по таланту — к Рафаэлю и особенно, как увидим, к Леонардо, титаническая фигура которого ему импонировала. На рядовых художников он смотрел сверху вниз и не скрывал этого. Многие сносили. Торриджано взбунтовался и реагировал чересчур запальчиво.

Вместе с тем уже с юных лет Микельанджело отличался нелюдимостью и застенчивостью. В этом отношении суровое детство, лишенное после смерти матери всякой женской ласки, наложило свой

тяжелый отпечаток. Только в доме Лоренцо, где он встретил какую-то ласку и внимательное отношение окружающих, он стал несколько общительней. Но застенчивость осталась на всю жизнь и часто превращалась в нерешительность и робость, всегда сильно мешавшие Микельанджело. Кондивини прямо говорит об этом: «Он был даже боязлив (*timido*), за исключением тех случаев, когда его охватывало справедливое негодование: если ему или другим нанесли обиды или оказывалась несправедливость. Тут он может обнаружить больше смелости, чем самые мужественные».

Если бы жизнь Микельанджело сложилась по-другому, если бы в ней было меньше гениальных достижений и больше личных радостей, может быть, эта юношеская угловатость сгладилась бы сама собою. Но именно личными радостями жизнь Микельанджело была всего меньше богата. Поэтому неприятные особенности характера остались и даже обострились: у него развились неуживчивость, нетерпимость, желчность, подчас высокомерие. И все это совмещалось в какой-то своеобразной хмурой гармонии со многими чудесными качествами ума и сердца. Об этом еще будет речь впереди.

Но к себе самому — что для формирования художника особенно важно — Микельанджело был гораздо более строг и суров, гораздо более требователен, чем к другим. И прежде всего к себе — артисту. Ни одно из произведений не казалось ему таким, каким оно представлялось его воображению, по крайней мере, в разгар работы над ним и в моменты, близкие к окончанию. Эта черта была у него общей с Леонардо, столь на него не похожим. Оттого так много вещей брошено им недоделанными. Зато те, которые получили последний удар резца или последний мазок, вышли действительно совершенными и живут по сей день.

Эта взыскательность артиста сложилась тоже с юных лет.

Идейный рост

Смерть Лоренцо Медичи (1492) была, можно сказать без всякого преувеличения, национальным несчастьем для Италии. Для Микельанджело она равнялась настоящей жизненной катастрофе. Он лишился не только покровителя, но и руководителя. Бертольдо уже около года не было на свете, и это обстоятельство еще больше усугубляло горечь потери Лоренцо. Молодой художник только что окончил «Битву

кентавров», которая осталась у него на руках. Он не знал, что с собой делать: никому не приходило в голову предложить ему остаться в доме Медичи и продолжать работать в саду-музее Сан Марко. Микельанджело вернулся к отцу.

Он весь ушел в свое любимое дело. Раздобыв кусок мрамора, он сделал статую Геркулеса в четыре локтя.¹ Статуя долгое время стояла во дворце Строцци, потом была продана во Францию, где бесследно исчезла. Некоторое представление о ней дает старинная гравюра, на которой Геркулес виден сзади. Очевидно, именно в это время, когда Микельанджело попробовал изваять не барельеф, а статую, художник почувствовал необходимость глубже заняться изучением анатомии. Ему нужна была натура. Уже в барельефах он увидел, что ему не хватает настоящего знакомства с человеческим телом. Антики учили его способам познания природы, но дать непосредственное и детальное знание костей, мышц и связок они не были в состоянии. Тут могли помочь только живая модель и трупы. Особенно трупы, которые можно было резать и расчленять, как угодно. В трупах Микельанджело искал не того, что искал Леонардо, у которого господствовал самодовлеющий научный интерес. Ему трупы были важны исключительно как необходимый для художника натуральный материал. Тянула его к изучению трупов реалистическая установка, уже тогда четко обозначавшаяся в искусстве Микельанджело.

Приобретенные знакомства очень упростили для него доступ к объектам анатомических исследований. Приор монастыря Сан Спирито, который, как и другие, знавшие Лоренцо, принимал в нем участие, дал ему в помещении монастыря комнату и приказал снабжать его трупами. В благодарность за это Микельанджело сделал для него деревянное распятие, которое тоже не сохранилось. Находящееся в ризнице монастыря распятие некоторыми считается его копией.

Связи с домом Медичи в это время почти что прекратились. Старший сын Лоренцо, Пьеро Медичи, хотя и был воспитанником Полициано и хорошо владел греческим и латинским языками, не унаследовал от отца ни его талантов, ни его государственного ума, ни обаяния. Преданный развлечениям, красивый, пустой и надменный (последнее перешло к нему от материнской родни — Орсини), новый правитель не сумел завоевать популярности среди широких кругов флорентийского населения и совершенно не культивировал исконную медичейскую черту — меценатство. Художники перестали получать заказы, поэты не встречали больше поощрений. О Микельанджело вспоминали очень редко: когда нужно было купить какое-либо редкое произведение искусства, присылали

за ним, чтобы услышать его экспертизу. Но однажды Пьеро решил, что нужно вновь приблизить к себе молодого художника, популярность которого непрерывно росла. Случилось, что во Флоренции выпало много снега — явление не очень обычное, и Пьеро захотелось, чтобы во дворике медичейского палаццо была вылеплена из снега статуя. По такому экстренному поводу послали за Микельанджело, и он должен был исполнить нелепый каприз правителя. В награду Пьеро предложил ему вновь поселиться во дворце, занять прежнюю комнату и приходить к столу, как это было при Лоренцо.

Микельанджело пробыл у Пьеро в таком положении несколько месяцев и «был очень ласкаем». Пьеро, по словам Кондиви, «больше всего хвалился двумя своими людьми: Микельанджело и одним гайдуком — испанцем, который, кроме того, что был удивительно красив, еще и обладал такой ловкостью и быстротою, что пешим ни на палец не отставал от Пьеро, скакавшего верхом во весь дух».

Такова была разница: Лоренцо равнял Микельанджело с Полициано, Фичино и Бертольдо, а его наследник — со скороходом.

Естественно, что в ближайшее окружение нового хозяина медичейского дома молодого художника совсем не тянуло. И он без труда нашел для своей взыскующей души пищу, более соответствующую его наклонностям, чем та, которую могла ему дать разгульная компания Пьеро.

В том же 1489 году, когда Микельанджело пришел в дом Лоренцо, во Флоренцию вернулся проповедовавший несколько лет в других городах доминиканский монах Джироламо Савонарола. Он уже раньше пробыл во Флоренции года три и проповедовал в своем монастыре. Но успеха тогда не имел. Теперь он явился снова, с более зрелыми взглядами, с окрепшим даром слова, с верою в свою миссию и уже осененный славою неотразимого по силе оратора. Едва ли можно сомневаться, что Микельанджело очень скоро нашел дорогу в монастырь Сан Марко. Это было очень близко от медичейского сада. И едва ли также можно сомневаться, что он очень скоро стал находить в слове фра Джироламо и удовольствие и новую нужную ему духовную пищу. Так Микельанджело более или менее одновременно прильнул к трем родникам идейного воздействия: философский идеализм в тех формулах, которые вырабатывала Платоновская академия; возвышенная доктрина «Божественной комедии», созданная, по словам Энгельса, «последним поэтом средневековья и в то же время первым поэтом нового времени», и, наконец, проповеди Савонаролы, в которых люди призывались к очищению от языческой скверны, то есть от этических и эстетических учений

гуманизма, и к нравственному совершенствованию во имя бога.

Леонардо да Винчи мог устоять против прельщений идеализма и мистической веры, ибо он был вооружен против этих прельщений щитом науки и научного метода. Макиавелли мог не поддаться чарам савонаролова красноречия, ибо Макиавелли был скептик. Микельанджело и не пытался бороться. Наоборот, он радостно отдался на волю этого идейного потока и остался верен ему до конца жизни. В его сознании мощно сливались Платон, Данте, Савонарола. Его художественные идеалы, искавшие оформления в классических образцах, не утрачивали от этого своей цельности, особенно когда Фичино, Пико или Ландино знакомили его с вдохновляющими мыслями Платона о красоте, когда, ведомый теми же пестунами, он находил в «Божественной комедии» живое воплощение красоты в слове, а в проповедях Савонаролы слышал рассуждения о том, что из-за красоты тела не следует забывать о красоте души.

А в свою очередь Платон, Данте, Савонарола диалектически находили свой синтез в гуманистических идеалах, которые платонизмом не поглощались, у Данте были только намечены, а у Савонаролы многими своими сторонами вызывали даже решительное осуждение.

Но в фанатическо-религиозных проповедях Савонаролы Микельанджело пленяла та неумная, титаническая сила, с которой выступал народодобивый монах против светских и духовных «язычников» и «тиранов», бичевал по-плебейски аскетически-аристократическую роскошь и разврат.

В Платоновой же философии Микельанджело, должно быть, привлекало учение об идеях. В этом идеалистическом воззрении он мог искать созвучности своим мыслям о задачах искусства — создавать яркие, типические, идеально-человеческие образы, долженствующие служить как бы «идеям», нормой для людского рода. Но и здесь Микельанджело подчинял философские мысли далекого прошлого своим гуманистическим идеалам. Творческими истоками для создания подобных образов являлись не только реальная сила, целостность и мощь людей того времени, но и та фантастическая идеализация, которая приводила к оптимистической вере в безграничность многообразных возможностей общественного развития, к вере, что нет никаких преград для расцвета человека, что он может стать подлинно прекрасным и добиться чудесного счастья в реальном мире.

Здесь сказывалось то, что гуманистические принципы Высокого Ренессанса — всесторонности, цельности, совершенства и расцвета личности — даже в своей ограниченной аристократической форме проявления (что столь, свойственно было всей культуре Возрождения)

косвенно отражали интересы широкой демократии. И потому неудивительно, что эти идеи перекликались с утверждениями создателей ранних коммунистических утопий.

Гуманистические идеалы Микельанджело были очень широки. Они были способны охватить все ценное, что было у его предшественников, и повелительно заставляли, молодого художника почувствовать в себе в полной мере достоинства человека, веру в разум человеческий, веру в свои силы и долг перед вскормившим его обществом. В гуманистических устремлениях приходило к единству все, что выпрямляло ему душу и вдохновляло на творчество.

Микельанджело не ощущал никаких противоречий в своих поисках. Душа его была полна. Античный классицизм утрачивал в его глазах свои, языческие крайности. Христианство получало идейное подспорье у платонизма. Данте окрылял поэтическим синтезом это сближение двух идейных полюсов, а волшебное слово фра Джироламо наполняло восторгом религиозного подъема. У молодого художника начинали формироваться нравственные идеалы. Но порывы, приводившие к этому, были слишком сильны. Они вносили в сознание неуверенность, смуту, экзальтацию. Савонарола играл страшными образами ветхого завета, потрясал мрачными пророчествами и устрашающими видениями. Нет ничего удивительного, что Микельанджело, чувствительный от природы, загорался этими настроениями.

Этому способствовало и то, что во Флоренции заметно сгущалась политическая атмосфера. Пьеро Медичи добился очень быстро того, что глухое недовольство масс стало пробиваться наружу. Народ роптал, цеховые ремесленники — оплот медичейской Синьории — уже находили, что правитель мог бы быть менее горяч и менее высокомерен. Лоренцо умел окутывать свой деспотизм лучезарным покровом искусства. Пьеро не находил это нужным. Лоренцо тщательно следил за внешнеполитической конъюнктурой и заботился о том, чтобы Флоренция не была застигнута врасплох какими-нибудь неожиданностями. Пьеро этим пренебрегал. Всех охватывало настроение какой-то настороженности и неуверенности. И тогда загремели в соборе самые страшные предсказания фра Джироламо. Он поведал народу посетившее его потрясающее видение: руку с огненным мечом и надписью — «меч божий над землею стремителен и скор» — и предрек нашествие иноплеменников. Пьеро добился удаления из Флоренции опасного прорицателя, но настроения, посеянные в народе Савонаролой, не исчезли. Слово эпидемия — аскетическая и мистическая — пронеслась над Флоренцией. Вчерашние ученые, вчерашние мыслители,

вчерашние скептики, щеголи, богатые кавалеры требовали пострижения в доминиканцы. Полициано, Пико делла Мирандола тянулись за другими. Старший брат Микельанджело принял пострижение. Как мог устоять против, этого нездорового угара сам Микельанджело?

Он и не устоял. Тревога, охватившая его, была так велика, что под влиянием пустякового случая он самым настоящим образом бежал из Флоренции в компании двух таких же ошалелых от мистического ужаса спутников. Они добрались до Болоньи, а оттуда, гонимые теми же страхами, — до Венеции. Только тут, в городе, в котором жители спокойно занимались своим делом, молодые люди опомнились. Прийти в себя, к тому же, заставило их внезапно обнаружившееся отсутствие денег.

Они решили было возвратиться назад. Но в Болонье, куда они кое-как доехали, приключилась беда: на них наложили огромный денежный штраф за нарушение каких-то таможенных правил. Микельанджело спас болонский патриций, Джанфранческо Альдовранди, член правящей коллегии города. Он отменил штраф и предложил Микельанджело остаться на некоторое время в Болонье, гостем в его доме. Микельанджело согласился. Это было в октябре 1494 года. Ему шел двадцатый год.

А «меч господень», о котором пророчествовал Савонарола, действительно обрушился на Италию в виде тридцатитысячной великолепной армии французского короля Карла VIII. Французы вступили в Тоскану, и Пьеро Медичи по первому требованию короля трусливо сдал ему северные тосканские крепости. Когда об этом стало известно во Флоренции, народ поднялся в негодовании, и, под угрозой худшего, Пьеро с братьями и родней должен был бежать из города. Власть захватили «оптиматы», рантьерская знать, которая надеялась сохранить свое влияние, не делаясь с другими группами населения. Но Савонарола, вернувшийся самовольно из изгнания, снова проповедовал, и уже организовывалось сопротивление проискам богатеев. Классовая борьба должна была решить вопрос о власти.

Изгнанные из своей вотчины, Медичи появились в Болонье. У них были там связи, и их не побоялись принять. Микельанджело и Пьеро с родней оказались в одном городе.

Но путь художника и рост его творчества должны были надолго определяться независимо от судьбы потомков Лоренцо Великолепного.

ПЕРВЫЕ ШЕДЕВРЫ В РИМЕ И ФЛОРЕНЦИИ

Микельанджело в Болонье

Болонья в течение всего VII века была под властью Семьи Бентивольо, которая правила городом на тех же началах, на каких Медичи правили Флоренцией. Когда Микельанджело попал в Болонью, во главе города стоял Джованни II Бентивольо. Окруженный цветущей семьей — прекрасной женой, четырьмя сыновьями и семью дочерьми, — он не предчувствовал, что благополучию его скоро придет конец. Джанфранческо Альдовранди, покровитель Микельанджело, был одним из его приближенных. Альдовранди очень привязался к молодому художнику, любил с ним беседовать и слушал с великим удовольствием его чтение из Данте, Петрарки, а иногда и из Боккаччо. По предложению Альдовранди, Микельанджело взялся сделать три статуэтки: св. Петрония, коленопреклоненного ангела со светильником и св. Прокула, которых нехватало в знаменитой фигурной гробнице (Arca) св. Доминика в церкви, ему посвященной. Эта гробница за несколько десятков лет перед тем была сделана скульптором Никколо Скьявоне из Апулии и так хорошо, что мастера после этого называли не иначе, как Niccoló dell'Arca.

Мотивы той готовности, с какой Микельанджело сразу же отозвался на предложение Альдовранди, угадываются легко. Он пробыл в Болонье несколько месяцев и, конечно, кроме бесед со своим новым другом да чтения ему стихов, тратил свое время на что-то еще. А чему мог отдавать с наибольшей охотой и с наибольшим трепетом свое время молодой скульптор, как не изучению скульптурных произведений, находящихся в Болонье? Здесь, в скульптурном украшении фасада собора Сан Петронио работы сиенского ваятеля Якопо делла Кверча Микельанджело должен был сразу почувствовать и нечто внутренне ему родственное и возможность обогатить свое творчество чем-то новым. У Кверча, который был современником Донателло, сильнее, чем у славного флорентийского собрата его, сказывается чувство стиля. Оба они исходили одновременно из изучения антиков и из изучения природы. Но у Донателло это выражалось в

стремлении к покою и простоте, а у Кверча — в поисках эффекта, достигаемого изображением движений и использованием волевого жеста. Соответственно этому и трактовка складок одежды у обоих была разной.

Микельанджело до этого только раз отступил от лепки голого тела — в «Мадонне у лестницы». Там он почти скопировал донателловское расположение складок и не нашел никакого повода для оригинального подхода к задаче. Теперь, изучая Кверча, он сразу понял, в каком направлении ему нужно искать собственных путей в изображении одетых людей. Уже в «Петронии», сделанном по образцу «Петрония» Кверча на фасаде собора, отразились первые самостоятельные искания Микельанджело. У него Петроний менее связан и вольнее стоит с моделью своей церкви в руках, чем у Кверча. И ангел с канделябром, со строгим, красивым лицом, без традиционных длинных кудрей, с короткими античными волосами, выдает не только влияние Кверча, но самостоятельное использование Микельанджело флорентийских и античных образцов. Что касается «Прокула», то эта статуэтка, сделанная под влиянием не только Кверча, но и донателлова св. Георгия и в то же время очень реалистичная, совсем не похожая на святого ни по облику, ни по одежде — короткая куртка, перехваченная поясом, и небрежно накинутый сзади на левое плечо смятый плащ, удерживаемый впереди левой рукою, — изображает молодого человека с круглым лицом, взлохмаченными волосами, продавленным носом и широко расставленными глазами. Существует мнение, что это — автопортрет.

Когда Микельанджело, выполнив заказ Альдовранди, сделал все три статуэтки, один из болонских скульпторов, недовольный тем, что работа по Арса досталась не ему, а Микельанджело, стал недвусмысленно грозить неприятностями. Эти вещи всегда пугали молодого художника, и он решил, что пора ему убраться отсюда, тем более, что вести из Флоренции приходили успокоительные: французская гроза пронеслась, смуты улеглись, и Савонарола вместе с другими передовыми деятелями вводил в городе либеральную конституцию, скопированную с венецианской. Из дому тоже звали. Распрощавшись с Альдовранди, Микельанджело двинулся во Флоренцию.

Это было летом 1495 года.

Мелкие работы во Флоренции и Риме (1495-1497)

Микельанджело был уже нужен своему родному городу. Не успел он приехать, как сейчас же был приглашен на совещание по вопросу об украшении зала Большого совета — главного законодательного органа, согласно новой конституции. И заказов ему не пришлось дожидаться.

После изгнания правящей ветви Медичи во Флоренции остались представители другой линии, которые с давних пор были в холодных отношениях с находившимися у власти родственниками. Это и спасло их от изгнания. Чтобы доказать свою преданность республике, они даже отказались от ненавистной народу фамилии и стали зваться «Пополани», то есть народными. Один из представителей этих Медичи — Лоренцо, сын Пьерфранческо, знавший Микельанджело раньше, сразу же заказал ему статую юного Иоанна Крестителя, «Джованино». Заказ был быстро выполнен.² Джованино представлен стройным, тонким юношей, с кудрявой головой и красивым лицом. Он почти совершенно обнажен, лишь узкий кусок звериной шкуры опоясывает его чресла. В левой руке он держит кусок сотового меда; он только что нацедил из него в небольшой рог, который подносит правой рукой к открытому рту.

Для Микельанджело это произведение его резца явилось дальнейшим шагом от небольших статуэток гробницы св. Доминика, поставленных на фоне основной массы гробницы и имеющих служебную роль, к статуе крупных размеров, свободно обозримой со всех сторон. И влияние Кверча сказалось в том, что фигура полна движения и производит впечатление удивительной легкости. Достигается это последовательно проведенным во всей статуе *контрапостом*, то есть умышленным контрастом в положении различных частей тела фигуры, особенно рук и ног. Наличие контрапоста как главного средства художественной впечатляемости совершенно исключает признание авторства Донателло.

Молодой художник был, по-видимому, одержим непобедимым творческим порывом. Он не мог насытиться работой. Одновременно с «Джованино» он сделал мраморного же «Спящего Амура». Увидев эту скульптуру, Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи заметил, что если фигуре придать такой вид, будто она долго пробыла в земле, то она легко сойдет за античную. Микельанджело сейчас же подгрязнил ее, покрыл искусственными пятнами и отправил в Рим. Ее там приобрел за тридцать дукатов некий посредник и немедленно перепродал кардиналу Рафаэле Риарио как античное произведение за двести дукатов. Кардинал, который считал себя знатоком, попался на удочку, но люди, более понимающие, высказали предположение, что это работа современного флорентийского

скульптора. Чтобы выяснить вопрос, кардинал послал во Флоренцию агента, который без всякого результата обошел многих скульпторов, пока не попал к Микельанджело. Его, как и других, он просил показать какие-нибудь свои вещи. У молодого художника ничего не оказалось, но он тут же взял перо — карандаши еще не были тогда в употреблении — и с таким мастерством нарисовал руку, что посланный кардинала был совершенно поражен. Он стал выпрашивать его, какие он делал скульптурные работы, и Микельанджело простодушно перечислил ему все, упомянув, конечно, и об «Амуре». Миссия агента была выполнена. Скрывать ему теперь было нечего. Он рассказал художнику все, как было, и предложил поехать вместе с ним в Рим, обещая свести его с кардиналом и помочь получить разницу в цене.

Микельанджело подумал и решил ехать. Это было в самом конце июня 1496 года. Уже 2 июля помечено первое из дошедших до нас писем Микельанджело, адресованное Лоренцо ди Пьерфранческо, снабдившему его рекомендацией к кардиналу. Из этого письма мы узнаем продолжение истории злополучного «Амура». Кардинал, узнав об обмане, потребовал у посредника назад свои деньги и вернул ему фигуру. Микельанджело тщетно предлагал темному дельцу его тридцать дукатов в обмен на свою вещь. Он получил решительный и наглый отказ. Очевидно, тот надеялся продать ее с большей выгодой, и не ошибся. Фигура переходила из рук в руки, попала в коллекцию Гонзага в Мантуе, но потом исчезла. Еще долго пытались ее отождествить с мраморным «Спящим Амуром» Туринской галереи.

Самым важным во всей этой истории было то, что Микельанджело оказался в Риме. Попав туда, он решил остаться на некоторое время, тем более, что кардинал Риарио предложил ему поселиться у него во дворце и обещал дать работу.

Рим переживал времена тяжелые и смутные. Папою был Александр VI Борджа, который как раз в 1496 году приступил к осуществлению заветной своей мечты — к образованию самостоятельной территории для любимого своего сына герцога Гандиа. Ядром этой территории должны были послужить владения Орсини. В июне 1496 года, в те самые дни, когда молодой Микельанджело на спокойном муле въезжал в Вечный город, папа Александр объявил все земли, принадлежащие Семье Орсини, конфискованными. Но их нужно было завоевать. В октябре герцог Гандиа торжественно был провозглашен гонфалоньером церкви и двинулся в поход. Орсини защищали свои крепости с необыкновенным упорством, а в январе 1497 года герцог Гандиа понес такое поражение, что остался без

войска и едва спасся сам, раненый. Противники Борджа осмелели, а римский народ, которому были ненавистны испанский папа, многочисленные испанские кардиналы и охраняющие их испанские солдаты, поднял весной 1497 года восстание. Выросли баррикады на Campo dei Fiori. В это же время начались жуткие трагедии в семье Борджа. Первую, впрочем, удалось предотвратить. Дочь папы, Лукреция, шепнула своему мужу, Джованни Сфорца, сеньору Пезаро, что жизнь его в опасности, и он успел бежать из Рима на лучшем коне папской конюшни. А в июне того же года герцог Гандиа, который провел вечер накануне у своей матери вместе с братом, кардиналом Цезарем, не вернулся домой. Несколько дней спустя из Тибра выловили его труп. Убийца не был обнаружен. Молва обвиняла многих, в том числе Цезаря. Он долгое время был в немилости у отца, но потом снял с себя кардинальский сан и взялся сам за осуществление планов, которые лелеял его отец для герцога Гандиа: за образование из кусков Церковной области и завоеванных территорий самостоятельного светского государства.

Микельанджело был свидетелем всех этих драматических событий. Он жил во дворце кардинала Риарио и, конечно, был в курсе происходившего. Мы не знаем, какое впечатление производили на него эти факты, но в опасную политическую игру он не вмешивался. Он усердно изучал античную архитектуру и скульптуру и по сравнению с тем, что он видел во флорентийском собрании Медичи, то, что он нашел в Риме, было просто грандиозно и сразу расширило его художественные горизонты. Были открыты уже многие шедевры, в том числе Аполлон (не позднее 1491 года), получивший потом наименование Бельведерского. Микельанджело был в это время уже вполне сложившимся реалистом в искусстве. Но только в Риме он понял, как хорошо могут научить классические мастера способам верного и в то же время художественного воспроизведения природы. По-видимому, впервые здесь в Риме, изучая памятники античной скульптуры более зрелым человеком, он понял, что именно древние завещали человечеству в своих статуях определенные методы наибольшего приближения искусства к природе. До него никто из итальянских скульпторов не воспринял этих античных методов с такой полнотой, даже Донателло. А между тем, они были в сущности очень просты. Древние предпочитали делать свои скульптуры нагими, ибо считали, что одно лицо, как бы выразительно оно ни было, не дает достаточной экспрессии, что полной художественной впечатляемости можно добиться, только сделав носителем ее также и тело, обнаженное, потому что одежда мешает выразительности. Это был правильный вывод, который могло дать

изучение всех вообще античных произведений. Но в те времена во Флоренции и в Риме было больше произведений поздней античности, нежели творений классического античного периода, и когда в 1506 году были найдены Лаокоон, а потом торс Геркулеса и Ариадна, называвшаяся первоначально Клеопатрою, то «античное барокко» решительно возобладало, и как раз Лаокоон и торс Геркулеса произвели особенно сильное впечатление на Микельанджело. У них он воспринял дальнейшие основы своего мастерства. Заключались они в том, что для усиления выразительности скульптурному произведению нужно придать, во-первых, «идеализирующий принцип» античности, во-вторых, большие, быть может гигантские, размеры и, в третьих, — драматизм, даже патетику. На эту точку зрения до Микельанджело не становился ни один из тосканских скульпторов — не только строгий и сдержанный, наиболее классичный из всех Донателло, но и такие, как Верроккио и Кверча, хотя в искании выразительности они ушли значительно дальше Донателло. То, что Микельанджело пришел именно к такому взгляду, объяснялось и особенностями его художественной индивидуальности и тем, что он взялся за резец и молоток значительно позднее, когда и общественная атмосфера стала напряженнее и поиски выразительности Леонардо да Винчи толкали на новые пути.

Но основанием для страстных поисков Микельанджело новых творческих путей послужили более глубокие причины. Подпочвенной основой этого процесса явились социальные изменения.

Творчество мастеров Высокого Ренессанса разворачивалось в обстановке всеобщей социальной ломки, в условиях общественного катаклизма. Рушились основы старого, средневекового общества, а фундамент нового, капиталистического, еще только закладывался. Средневековые оковы спадали с человека, но он еще не стал рабом «буржуазно-ограниченного», по словам Энгельса, разделения труда.

Земной человек очутился в центре внимания. Он представлялся единственной реальной ценностью; человек — как разрушитель старого и созидатель нового. Индивидуализм Возрождения — могучая двигательная сила той эпохи — своим исходным пунктом имел глубокую и безграничную веру в человека, в его силы и в возможность всестороннего их развития. Недаром опьянялся идеями о совершенстве человека и складывал страстную осанну его способностям восторженный Пико делла Мирандола, один из паладинов Платоновской академии, друг Марсилио, восклицавший в книге «О достоинстве человека»: «О, дивное и возвышенное назначение человека, которому дано достигнуть того, к чему

он стремится, и быть тем, чем он хочет...»

Такой же верою в силы человека и в его высокое назначение были преисполнены все гуманисты. Только у платоников она получила более возвышенный, почти мистический характер.

Эта беспредельная вера в человеческое могущество, питаемое еще искренней, наивной, полуфантастической и антропоморфической верой в свободу творчества человеческого гения, свободу его воли и характера, порождало в искусстве стремление к идеализации человеческого образа. Человеку приписывали титанические действия, его наделяли красотой божественной.

И эти титанические порывы, выраженные а наибольшей силой в героическом характере образов Микельанджело, были порождением «эпохи, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености» (Энгельс).

Отсюда монументальность и свободная уверенность в себе, величественная непринужденность типических, «идеально-человеческих» образов, создаваемых искусством Высокого Ренессанса.

Удивительно ли после этого, что Микельанджело с такой неукротимой силой бросился к изучению тех истоков ренессансного творчества, которые он обнаружил уже в античном искусстве. Попытки древних найти в человеке какое-то идеальное, даже фантастическое начало, возвышающее его тело и дух, накладывающее на искусство отпечаток *преображенности, идеальности*, приковали внимание Микельанджело.

Во всяком случае, лично для Микельанджело изучение антиков с этих именно позиций было только ему присущим исканием наиболее совершенных способов изображения реального. Он отдавался этому занятию с таким же увлечением, как за сто лет до него Брунеллеско и Донателло, проводшие в Риме с той же целью немало лет.

К тому же для этого создались более или менее благоприятные условия. Досуга у Микельанджело было достаточно. Кардинал кормил его и давал кров, хотя заказами и не баловал. Микельанджело приходилось самому покупать себе мрамор и долбить его, чтобы разминать руку. Но жилось ему, в общем, по-видимому, туго. По его письму к отцу от 1 июля 1497 года можно судить, что кардинал не торопился оплатить какую-то работу молодого художника. «Я не уеду отсюда, — писал Микельанджело, — пока я не буду удовлетворен и вознагражден за мои труды; а с этими большими господами приходится действовать осторожно, потому что силою принудить их нельзя». То, что Микельанджело что-то для кардинала

делал, подтверждается в упоминавшемся уже письме к Лоренцо ди Пьерфранческо, где прямо говорится: «Мы купили мрамор для фигуры в человеческий рост, и в понедельник я приступаю к работе». Вообще, на первых порах в Риме ему с заказами не везло. Появился там изгнанный из Флоренции Пьеро Медичи, который переменял Болонью на Рим, поселился на хлебником у своего брата кардинала Джованни, бездельничал и развратничал, хотя, казалось, невзгоды его римской родни Орсини должны были диктовать ему другое поведение. Встретясь с Микельанджело, успевшим завоевать себе репутацию, Пьеро сначала легкомысленно заказал ему статую, но очень скоро развязно отказался от нее. Микельанджело пишет об этом в очень сдержанных выражениях отцу 19 августа 1497 года: «Я взялся сделать статую для Пьеро Медичи и купил мрамор, но даже не начал работу над нею, потому что он не выполнил того, что обещал мне. Я предоставлен таким образом самому себе и делаю статую для собственного удовольствия...»

Следовательно, в течение первого года своего пребывания в Риме Микельанджело начал, по крайней мере, две статуи, для которых мрамор был куплен, — одну для кардинала, другую для Пьеро Медичи. Что это были за статуи? Высказывалось предположение, что первой из них мог быть «Умиравший Адонис» флорентийского Национального музея. Но это вещь настолько слабая, что признать ее работою Микельанджело можно лишь при очень невысоком мнении о его мастерстве. Тем не менее, обе вещи были, несомненно, в работе и, судя по обуревавшему Микельанджело в те годы творческому огню, скорее всего, были закончены. Куда они делись?

«Вакх». «Купидон». «Аполлон»

В том же 1497 году Микельанджело познакомился с римским банкиром Якопо Галло, который полюбил его и его искусство как-то сразу и счел своим долгом сейчас же снабдить работою одаренного молодого художника. Благодаря ему Микельанджело сразу получил несколько заказов, настолько его обеспечивших, что он совершенно отбросил мысль о возвращении во Флоренцию.

Первым из этих заказов была статуя Вакха, для дворика Галло. Начата она была в 1497 году, а окончена в 1499-м. Наследники Якопо продали ее

потом во Флоренцию, и сейчас она находится там в Национальном музее.

Статуя изображает юношу в венке из виноградных гроздьев, с чашей вина в правой руке и с тигровой шкурой на левой; та же левая рука держит огромную кисть винограда, которой украдкой лакомится подобравшийся к ней исподтишка маленький сатиринок. Вакх стоит неуверенно, не опираясь как следует ни на одну ногу; живот от этого подался несколько вперед, а грудь откинулась назад; впечатление такое, что он вот-вот покачнется. Мутный, слегка осоловелый взгляд красивого лица с вожделием устремлен на «чашу». Неизвестно, почему этот чудесный и совсем не божественный юноша во хмелю должен изображать именно Вакха, то есть Диониса, мистерийного бога. Статуя, что бы ни говорил по этому поводу Кондиви, утверждающий, что она во всем соответствует представлениям античных писателей, очень далека от этих представлений. Из-за этого многие не хотят признать совершенно исключительных художественных ее достоинств. Шелли, например, говорил: «Как произведению искусства статуе не хватает единства и простоты; как изображению греческого бога Диониса ей не хватает всего». Великий поэт не заметил, что недостаток простоты был в замысле, а недостаток единства очень условный. Во всяком случае, ни действительные недостатки, ни воображаемые не могут заслонить огромных достоинств этой первой большой свободной статуи Микельанджело. Прежде всего, она очень реалистична. Реалистические элементы победили в ней формально-античные. Статуя живет вся — голова, лицо, глаза, руки, ноги, тело. Художник смело изобразил человека в таком состоянии, в каком древние ваятели не решились бы никогда. И отделана она так, что самый строгий критик не сумеет придумать ни к чему. Недаром, пока она находилась в Риме, она была предметом постоянного паломничества к дому Галло, где она стояла.

«Вакх» был не единственной статуей, которую Якопо приобрел у Микельанджело. Второй была та, которую и Кондиви и Вазари называют «Купидоном». Точных сведений об этой статуе у нас нет, но большинство отождествляет ее с «Купидоном», хранящимся в лондонском Victoria and Albert Museum'e. Он найден в прошлом столетии в подвалах флорентийских садов Ручеллаи, в очень плохом виде: левая рука была сломана, правая повреждена. На поверхности виднелись следы pistolетных пуль — какие-то любители искусства сделали из «Купидона» мишень. Но первая же экспертиза без оговорок признала статую работой Микельанджело. Она была реставрирована опытной рукой и тогда же продана в Англию. Купидон изображен прекрасным сильным юношей в очень своеобразной, ни у кого не заимствованной позе. Он опустил на

правое колено и правой рукой поднимает с земли стрелу. Левая рука высоко поднята и держит лук, а левая нога, круто согнутая, упруго упирается в камень, лежащий на земле; она сейчас оттолкнется, тело стремительно выпрямится, стрела ляжет на тетиву и полетит по назначению. Статуя не получила той последней отделки, которой блещет «Вакх»: шлифовка не такая тщательная, завитки волос на голове лишь грубо намечены резцом. И все-таки она прекрасна. Поза полна движения, и видимого и еще больше скрытого. Лицо напряженное, оно освещено мыслью, и кажется, что на полных губах играет лукавая улыбка. Как и в «Вакхе», античный сюжет обработан очень реалистично.

Существует предположение, что лондонский «Купидон» мог быть той статуей, которую заказал было Пьеро Медичи, не захотевший потом ее принять, и которую Микельанджело заканчивал «для собственного удовольствия». Нет никаких непрекаемых соображений, говорящих против этой гипотезы. Однако, так как «Вакх», совершенно несомненно, делался для Якопо Галло и даже, по словам Кондиви, «в его доме», то из вещей, сделанных в эти годы, все-таки недостает одной: той, которую Микельанджело начал для кардинала Риарио, — был ведь куплен мрамор, и художник должен был приступить к работе в первый понедельник после 2 июля 1496 года. Это была статуя в человеческий рост. Она нам неизвестна. Вероятно, она и не была закончена. Но к этому времени может относиться другая вещь, не упоминаемая современниками, но без больших колебаний признанная недавно за произведение микельанджелова резца. Это мраморная статуэтка Берлинского музея, изображающая Аполлона со скрипкою. По постановке тела и по контрапосту она представляет собою соединительное звено между рельефом «Аполлон и Марсий» и большим флорентийским «Давидом», а по манере и по фактуре принадлежит, всего вероятнее, к этим годам. Появилась она из запасных фондов Виллы Боргезе в Риме, где долго, по-видимому, лежала в полном пренебрежении. У нее отбита и плохо прилажена голова, откошились нос и подбородок, что при недостаточно тщательной отделке и особенно при небольших размерах (около восьмидесяти сантиметров) сильно портит ее и сейчас.

Однако, если даже принять, что статуэтка сделана в это время, то все же при том творческом экстазе, которым Микельанджело был охвачен в Риме, в атмосфере словно воскресшей для него классической старины, она вместе с лондонским «Купидоном» едва ли могла наполнить целый год, до начала работы над Вакхом. Микельанджело, несомненно, делал что-то еще.

Он занимался живописью. Вазари рассказывает, что для кардинальского брадобрея, хорошо писавшего темперой, но плохо

владевшего рисунком, он сделал рисунок Франциска Ассизского, получающего стигматы. Кардинальский цирюльник раскрасил его как умел, и Вазари видел его впоследствии в одной из римских церквей. Вещь исчезла.

Но трудно допустить, чтобы это был единственный за все пребывание в Риме возврат к живописи. Микельанджело не мог забросить это искусство, хотя прекрасно сознавал, что дальнейший его путь будет путем не живописца, а скульптора.

А то, что живописные приемы все-таки оказывались трудно преодолимыми, по крайней мере в эти годы, обнаружилось очень скоро в той вещи, которая не только стала самым зрелым произведением первого римского периода, но должна была сделаться одним из шедевров Микельанджело вообще, — в «Pietà», т. е. в «Скорби о Христе» собора св. Петра.

Римская «Pietà»

Пока Микельанджело работал в Риме для Якопо Галло, во Флоренции исполнялись судьбы «пророка».

Савонарола был пламенным народолюбом и искренно хотел, чтобы широким массам жилось лучше. И он начинал понимать, почему им живется плохо. Но политик он был плохой «и вдобавок убежденный, что править государством, обладающим крупнейшей в мире текстильной промышленностью со всеми социальными последствиями этого факта и, прежде всего, с жесточайшей классовой борьбой, можно средствами убеждения, подкрепленного ссылками на Библию, и на собственные пророческие видения. Нет ничего удивительного, что он скоро запутался в сложном переплете политических событий. Сторонники от него отступились. Он был схвачен, предан духовному суду и сожжен вместе с двумя своими апостолами.

Мы знаем, что Микельанджело находился под сильным впечатлением проповедей Савонаролы. Духу его были близки и пафос монаха, и его бурный темперамент. Художника покоряла чистота его помыслов и его наивная вера, что можно матерых флорентийских купцов, или прожженных римских прелатов, или это волчье логово в Ватикане — семейку Борджа — пронять словами евангельскими. Весть о трагической смерти Савонаролы,

которую в Риме описывали ему, вероятно, во всех подробностях, — когда разгорелся грандиозный костер, «запекшаяся кровь и внутренности падали сверху, как дождь», — не могла не потрясти его. И ему хотелось помянуть мученика таким произведением, которое было бы созвучно его идеям. Случай скоро представился.

Тот же Якопо Галло, для которого Микельанджело сделал «Вакха» и «Купидона», доставил ему еще один заказ.

В Риме в это время находился посланный Карла VIII французского, аббат Сен Дени (по-итальянски Сан Диониджи) Жан Вилье делла Гролэ, только что получивший от папы Александра кардинальскую шапку. На радостях он решил оставить память о себе городу Риму в виде какого-нибудь выдающегося произведения искусства. Галло, который находился с ним как банкир в деловых отношениях, сосватал ему Микельанджело и записью, при контракте поручился за точное выполнение договора обеими сторонами. Художник обязался за 450 папских дукатов изваять в течение года мраморную группу, изображающую Pietà, то есть «деву Марию в одежде с мертвым Христом на руках в человеческий рост», а Галло прибавил к этому: «Я ручаюсь, что названный Микельанджело закончит названную вещь в течение года и что это будет лучшим мраморным изваянием, которое Рим сумеет показать в настоящее время, и что ни один художник в наши дни не сумеет сделать более совершенной». Это было не по-банкирски восторженно и показывало, что в делах искусства Галло оказывал кредит легче, чем когда речь шла о дукатах. Но Микельанджело полностью оправдал доверие своего поклонника.

Савонарола был сожжен в мае 1498 года, договор был подписан в августе, и, конечно, выбор сюжета — оплакивание замученного сына безутешной матерью — принадлежит главным образом художнику. Микельанджело предчувствовал, что Флоренция еще вспомнит своего «пророка». Однако он и не подозревал, что ему самому придется принять участие в борьбе своего родного города, когда воскреснет память о Савонароле: в трагические дни осады 1529-1530 годов. Не мог он подозревать также и того, что лет через десять память об «еретике» будет вторично увековечена в папской резиденции портретом Савонаролы, который Рафаэль поместит в своем «Диспуте» среди героев веры.

Микельанджело проработал над своей мраморной группой весь 1499 год и часть 1500-го. Когда она была перенесена на место, в капеллу старого собора св. Петра, какие-то ломбардцы, смотревшие ее, говорили, что ее сделал миланский скульптор Гоббо. Микельанджело слышал эти разговоры и ночью при свете фонаря вырезал на перевязи мадонны свое имя. Теперь

группа стоит в новом соборе, под куполом, сооруженным позднее самим Микельанджело.

Художник изобразил мадонну сидящей на камне у подножия креста с обнаженным телом сына на коленях. У мадонны маленькая красивая голова и мощное тело. Правой рукой она поддерживает верхнюю часть христового тела; правая нога, слегка приподнятая, отставлена так, что растянутые покровы платья образуют нечто вроде ложа, на котором покоится вся средняя часть тела Христа; голени его лежат на левой ноге мадонны, а ниже колен ноги свисают вниз; одна из них касается выступов камня. Левая рука мадонны недоуменно протянута вбок, ладонью кверху; голова Христа закинута назад, а руки безжизненно лежат на складках материнской одежды.

Художественная задача заключалась в том, чтобы изобразить, не нарушая эстетического впечатления целого, тело взрослого мужчины на коленях у женщины. Микельанджело разрешил ее блестяще. Группа построена, как объемный треугольник, в котором горизонтальные, наклонные и вертикальные плоскости сочетаются необычайно гармонично. Линии безжизненного христового тела удивительно мягко, естественно и убедительно следуют за движениями окутанного складками одежды тела мадонны. Недаром эту вещь называли «первой совершенной группой в новом искусстве». Зритель даже не замечает, какое огромное количество трудностей должен был преодолеть художник, чтобы добиться такого впечатления.

Новые, композиционные формулы, показанные Леонардо да Винчи в живописи, не могли не быть известными Микельанджело, и он использовал их впервые для скульптурного произведения. Влияния Леонардо Микельанджело никогда не признавал, но отделаться от него в первое время ему было не легко, и за это он, мучительно искавший в искусстве своего, микельанджеловского, так ненавидел уже в эти годы своего великого современника.

В «Pietà» он заимствовал не только композиционный рисунок, но и тип головы мадонны, который вдобавок еще повторил в одном из ближайших к «Pietà» скульптурных произведений — в Брюггской мадонне. Этого мало: группа как скульптурное произведение все-таки выдает неизжитые приемы живописца, долговременного мастера скульптурного барельефа. Группу можно смотреть только спереди. Если смотреть на нее сбоку, получается впечатление почти не связанных между собою фрагментов. Это, по существу, — замаскированный горельеф.

Безусловно заметно на «Pietà» и классическое влияние. Группа

целиком пропитана античными представлениями о красоте; в обработке фигуры Христа ярко сказывается впечатление от Аполлона Бельведерского. Савонароловские реминисценции в чистом виде могли вызвать к жизни только такие нарочито натуралистические вещи, как многочисленные «Pietà» Джованни делла Роббиа из раскрашенной терракоты, цель которых одна — подогреть покаянные, истерические настроения. Микельанджело создавал произведение искусства в полном смысле слова. Он не искал натуралистических эффектов, хотя не отступал от требований реализма. Он стремился создать впечатление строгими линиями, соразмеренностью частей, внутренней гармонией. Соединение античного идеала красоты с христианской идеей, воплощенной в Христе, далось художнику не легко. Микельанджело, конечно, понимал, какими моментами христианской догматики жертвовал он для того, чтобы не пожертвовать античными эстетическими моментами. Кондиви сохранил для нас разговор с учителем, в котором тот объясняет ему, почему он сделал такой молодой мать человека тридцати с лишком лет. Он пространно говорил Кондиви о том, что целомудренные женщины вообще остаются молодыми очень долго, а у божьей матери молодость поддерживалась еще особой благодатью. Эти невразумительные богослово-физиологические рассуждения приводили в восторг простодушного Кондиви, но по существу представляли собою плохую защиту против обвинений в том, что художник принес христианский сюжет в жертву язычеству древнего Рима. Было бы правильней — но невозможно по условиям того времени — сказать, что именно языческий дух поднял этот христианский сюжет на художественную высоту, никогда раньше не достигаемую.

Предсказание Якопо Галло, хотя оно и было изложено суконным языком нотариальных актов и не имело в себе ничего апокалиптического, сбылось в точности. Рим обогатился реалистическим шедевром, не имеющим равного во всей Италии.

Семья Микельанджело. Возвращение во Флоренцию

По мере того как росла известность Микельанджело и улучшалось его материальное положение, стали постепенно изменяться отношения между ним и родной семьей. Они никогда не были особенно хороши. Отец, мы знаем, был тяжел на руку. Братья, оставшиеся в миру (Лионардо ушел в

монахи), были один беспутнее другого. Как только они поняли, что Микельанджело стал хорошо зарабатывать, сейчас же стали прилаживаться к нему в нахлебники и настраивать, по-видимому, соответствующим образом и отца. Буонаррото, самый лихой из братьев, пока Микельанджело работал в Риме, успел побывать там дважды. В 1497 году он приезжал как бы на разведку; он уже тогда что-то выпросил, но для дальнейшего, очевидно, не высмотрел ничего утешительного, ибо семья оставила художника надолго в покое. Второй раз Буонаррото объявился осенью 1500 года, когда имя Микельанджело получило уже громкую известность, и, как видно из письма, написанного отцом после возвращения Буонаррото во Флоренцию, семья получила в Риме изрядный куш и надеялась на еще большее. Старик не благодарит в письме, но явно удовлетворен. Вместо благодарности он посылает ему отеческие советы по части гигиены, совершенно замечательные. Он пишет: «Буонаррото рассказал мне, как бережливо и даже скупое ты живешь там. Бережливость дело хорошее, скупость же порок, преследуемый богом и людьми, вредный как телу, так и душе. Пока ты молод, ты кое-как сможешь перенести эти лишения, но, когда не хватит сил молодости, ты очутишься с болезнями и недугами, порожденными этими лишениями и привычкой жить, как в нищете. Повторяю: экономия хорошее качество, но остерегайся жить по-нищенски. Живи умеренно и не истощай себя. Главным образом остерегайся расстроить свое здоровье, ибо, если ты станешь, сохрани бог, слаб и немощен в своем деле, ты будешь пропащим человеком. Особенное внимание обращай на голову, держи ее в умеренном тепле и никогда не мойся, делай себе обтирания, но не мойся».

К сожалению, как увидим, Микельанджело и без отцовских наставлений — гигиена стояла далеко не на высоте культурного блеска эпохи Ренессанса — был склонен жить в запущенности, несмотря на то, что к концу жизни сделался одним из самых богатых людей своего времени. Старик же честно был убежден, что «никогда не мыться» очень полезно для здоровья. Сын был для семьи курицей, несущей золотые яйца, и нужно было, чтобы он был всегда здоров.

Между тем Микельанджело быстро кончал свои работы в Риме. «Pietà» уже стояла на месте, и ничто больше не удерживало его в папской столице. Наоборот, Якопо Галло, преданный друг, уже озаботился доставить ему новую работу, выполнить которую он мог только во Флоренции. Через кардинала Франческо Пикколомини Галло раздобыл художнику заказ: сделать для алтаря Сиенского собора пятнадцать мраморных фигур.

Микельанджело покинул Рим, когда ему минуло двадцать шесть лет. Он был уже сложившимся мастером, одним из первых в Италии.

Мраморный «Давид»

Савонарола сгорел на костре, но дело его продолжало жить, освобожденное от того, что было в нем самым слабым, — от мистической оболочки. Власть по-прежнему была в руках Большого совета, но в его стенах еще шла борьба из-за руководящей роли в управлении между богатеями-рантье и купцами, промышленниками ранних мануфактур. Кризис далеко не кончился. Его поддерживали и война с Пизою, длившаяся с 1494 года, и неустойчивые отношения с папской курией, которая в лице Цезаря Борджа целилась на пограничные флорентийские территории, и интриги Венеции, поддерживавшей Пизу. Тем не менее культурная жизнь во Флоренции не замирала. Там уже с год проживал Леонардо да Винчи, не пожелавший остаться в Милане после падения Лодовико Моро.

Классовая и политическая борьба в городе дошла до некоего рубежа в ноябре 1502 года, когда Пьеро Содерини был избран пожизненным гонфалоньером республики. Этим актом была зафиксирована победа купцов, предпринимателей, оттеснивших от власти как самую богатую группу «оптиматов», то есть рантье, вложивших огромные капиталы в земли, так и низшие пополанские слои.

Микельанджело приехал в родной город не только предшествоваемый славою, но с готовым, хотя и неподписанным контрактом на пятнадцать статуй для Сиены. 5 июня 1501 года контракт был письменно подтвержден, а 19-го подписан. Через неделю после этого Синьория получила предложение от одного из ближайших советников Людовика XII французского, Пьера Рогана, сделать для него копию донателлова бронзового Давида. Синьория решила поручить его исполнение Микельанджело. Однако ни сиенский, ни французский заказы не вызывали большого энтузиазма в художнике. Зато он загорелся по-настоящему, когда 2 июля к нему обратились еще с одним предложением.

В распоряжении соборного попечительства Opera di Duomo находился кусок мрамора, из которого в 1464 году кто-то из скульпторов — не то славный Агостино ди Дучча, не то безвестный Бартоломмео ди Пьеро — пытался сделать статую. Но работа оказалась не под силу первому

кандидату. Едва начав ее, он отказался. После этого попечительство предлагало эту работу нескольким скульпторам, но уже никто не хотел за нее браться, ибо по мрамору прошелся чужой резец, нарушивший его целость. Последним, к кому обращалось попечительство был Леонардо да Винчи, который тоже не пожелал взяться за это дело. Микельанджело тщательно осмотрел мрамор и, узнав, что его предлагали Леонардо и что тот уклонился, принял заказ с особенной горячностью. Теперь он уже не думал ни о сиенских статуях, ни о заказе Рогана. Контракт был подписан 16 августа. Он должен был изваять из этого мрамора гигантскую фигуру Давида — в контракте сказано просто «гиганта» — в девять флорентийских аршин высоту.

Учреждение, с которым Микельанджело заключил контракт, было чрезвычайно своеобразно.

Во Флоренции существовала, если можно так выразиться, государственная и общественная организация художественных работ. Там был создан институт попечительства отдельных цехов — разумеется, самых богатых — над церквями и другими зданиями общественного назначения. Это называлось *опера*. Были: *Opera di san Giovanni* (Баптистерий), *Opera di san Miniato*, *Opera di Santa Croce* (все три были вверены цеху *Calimala*), *Opera del Duomo*, т. е. собора (цех *Lana*), *Opera d'Or san Michele*, *Opera di san Marco* (цех *Seta*) и т. д. Организация *опера* была очень стройная. Консулы цехов назначали из числа цеховых мастеров членов попечительства (*опера*). Они несли ответственность перед властями и обществом за то, чтобы здания строились и содержались, как нужно. Они заключали договоры на поставку строительных материалов, приглашали архитекторов, техников, подрядчиков, художников, заботились, чтобы постройка или ремонт не тормозились из-за расстройств снабжения, следили, чтобы государственная казна не задерживала ассигнованных попечительству сумм и т. д. *Опера* вовсе не была почетной синекурой. Она требовала энергии и настойчивости от *операи*, а иногда больших расходов из цеховой казны. В тех случаях, когда государство вдруг по политическим или иным мотивам давало другое назначение ассигнованным на ту или иную *опера* суммам, издержки за счет цеховой казны могли достигать огромных цифр. Менее богатые цехи получали не целую *опера*, а что-нибудь поменьше. Старшие и младшие цехи на равных правах украшали цеховую церковь Ор Сан Микеле. Все четырнадцать младших имели по капелле в соборе, а некоторые еще и в других церквями украшали их за свой счет. Старшие цехи соревновались между собою, младшие — в своей среде. Хозяйственное процветание давало непрерывный приток средств. Из

этого неиссякаемого фонда выплачивались щедрые гонорары художникам.

В начале XVI века после смут, связанных с режимом Савонаролы и неизжитым еще кризисом, церковные попечительства были не так богаты, но на «Давида» не предвиделось больших расходов, а деньги, уплаченные за мрамор, давно были списаны. К тому же, все, что из него ни сделают, должно быть ценнее, чем без пользы валяющаяся глыба. Микельанджело должен был получать за работу по шесть флоринов ежемесячно, с тем, однако, что, если руководители цеха Ланы и члены соборного попечительства признают нужным, плата ему будет увеличена. Кроме того, попечительство должно было обеспечить его помещением для работы и необходимой рабочей силой. Сроку ему дали два года. Он приступил к работе 13 сентября. На следующий день была готова высокая загородка (*la turata*), скрывающая от чужих глаз тайны его творчества; 28 февраля 1502 года заказчики всем синклитом пришли посмотреть, в каком состоянии находится статуя. То, что они увидели, привело их в такое восхищение — «Давид» наполовину был готов, — что они тут же решили уплатить Микельанджело, когда вся работа будет закончена, четыреста флоринов, то есть больше, чем втрое, против договорных условий, включая в эту сумму и шесть флоринов ежемесячных. Но работа над статуей продолжалась еще около двух лет.

Микельанджело предварительно изготовил восковую модель — она находится в Casa Buonarroti, — которая в иных размерах должна была втиснуться в испорченную глыбу. Мрамор был использован, можно сказать, до последней песчинки: на темени Давида видны следы чужого резца, а на спине кое-где не хватает каких-то миллиметров округлости.

В январе 1504 года статуя была готова. Возник вопрос, где ее ставить. Для его решения было созвано совещание художников и должностных лиц. Участвовали среди других Джулиано да Сан Галло, Козимо Роселли, Сандро Боттичелли, Давид Гирландайо, Филиппино Липпи, Леонардо да Винчи, — пока шла работа над «Давидом», он успел прослужить больше года у Цезаря Борджа и вернуться. Предлагалось разное. После долгих споров, во время которых Микельанджело сильно повздорил с Леонардо, решили поставить статую у дверей Дворца, справа, и стали думать, как перевезти ее туда из мастерской художника. От собора до площади Синьории можно дойти пешком минут в десять по *Via Calzaioli*. «Давид» передвигался четыре дня — с 14 по 18 мая. Пришлось соорудить высокий стан на катках, который сорок человек тащили вручную. Статуя свободно висела на крепких веревках. Постамент соорудили Антонио да Сан Галло и Кронака. Последние работы были закончены 14 сентября.

Как все крупные события художественной жизни Флоренции, постановка «Давида» на место превратилась во всенародный праздник, в котором принимали участие представители власти. Гонфалоньер Пьеро Содерини, важный и не очень далекий, — Макиавелли в известном стихотворении говорил, что его душа после смерти попадет в лимб, где находятся неразумные дети, — решил по этому случаю показать, что он большой знаток в вопросах искусства. Вот что рассказывает об этом Вазари.

«Случайно тогда Пьеро Содерини взглянул вверх, статуя ему очень понравилась, но когда он ее с разных сторон осмотрел, то сказал: «Нос у него, кажется мне, великоват». Присмотревшись, что гонфалоньер стоит внизу гиганта и что зрение не позволяет ему увидеть по-настоящему, Микельанджело поднялся на мостки, устроенные на высоте плеч статуи, и, быстро схватив в левую руку резец и щепотку мраморной пыли, рассыпанной на досках мостков, стал, легонько взмахивая резцом, понемногу сбрасывать пыль, оставив нос в прежнем виде. Потом, взглянув вниз на гонфалоньера, стоявшего и глядевшего, сказал: «Посмотрите-ка теперь». — «Теперь мне больше нравится, — ответил гонфалоньер, — вы придали больше жизни». Тогда Микельанджело спустился и про себя посмеялся над тем, как он удовлетворил желание правителя, сожалея о людях, которые, корча из себя знатоков, сами не знают, о чем говорят».

«Давид» простоял на площади Синьории больше трех с половиной веков. В 1527 году, во время народных волнений, у него была отбита камнем левая рука, но куски мрамора были благоговейно подобраны до последней крошки и позднее приставлены на место. В 1873 году его перевезли в музей Академии художеств, где он и находится сейчас среди других произведений Микельанджело, собранных после войны в этом музее из общественных хранилищ Флоренции. На старом месте недавно поставили мраморную копию статуи. У церкви Сан Миниато, на площадке, носящей имя художника, откуда он в 1529-1530 годах защищал свой родной город в качестве главного инженера по фортификации, стоит бронзовая копия «Давида».

Недаром Микельанджело работал над «Давидом» так долго и так тщательно. Статуя, восторженно говорит тот же Вазари, «отняла славу у всех статуй, современных и античных, греческих и римских». Даже если признать, что не «у всех», то, во всяком случае, она заняла среди скульптурных шедевров одно из самых выдающихся мест. У нее, конечно, есть и недостатки, много раз отмечавшиеся. Главный из них тот, что торс недостаточно мощен для такой головы и таких могучих рук и ног. Но все

недостатки забываются перед общим впечатлением, которое производит эта колоссальная (5,5 метра) статуя.

Юный воин весь отдался одной мысли: поразить врага, — от этого зависит все. Художник фиксирует мгновение. Брови юноши грозно нахмурены, ноздри расширены, глаза горят. Правой рукой он сжимает конец пращи, которая висит во всю длину у него на спине, левая судорожно нащупывает зажатый в праще камень. Ноги словно вросли в землю — так напряжены в них мышцы. Как и в лондонском «Купидоне», изображен миг перед решительным усилием. Сейчас левая рука выпустит камень, правая рванет пращу, закружит ее в воздухе, и нехитрый снаряд полетит, чтобы поразить в лоб насмерть высокомерного супостата.

Нет нужды, что тип лица у «Давида» навеян донателловым «Георгием». Микельанджело придал ему свой отпечаток, такой, который станет как бы его художнической маркой и получит свое наименование — *la terribilità*. Это не столько «устрашающая сила», в буквальном смысле этого слова, сколько такое действие статуи или картины, которое способно вывести зрителя из спокойного состояния и заставить его с какой-то большой внутренней тревогой переживать свое впечатление. В «*Pietà*» этого еще не было. В дальнейшем это свойство будет постоянно сопутствовать творчеству Микельанджело. Стремление к такому именно действию своих произведений стало непобедимой внутренней потребностью художника, развившейся в процессе разнообразных его переживаний. Каких — об этом будет речь в своем месте.

Дальнейшие работы во Флоренции

Мраморный «Давид» — не единственное, чем, был занят в эти годы Микельанджело. Еще 12 августа 1502 года он получил первые десять флоринов за другого, бронзового, «Давида», исполняемого по заказу французского маршала Пьера Рогана. Уже в это время, по-видимому, было достигнуто соглашение о новом характере статуи. «Давид» работался не как предполагавшаяся вначале копия донателлова Давида, стоявшего в то время во дворе Дворца Синьории, а как вполне самостоятельная бронзовая статуя в человеческий рост. Синьория не хотела отказывать очень влиятельному советнику Людовика XII, в дружбе которого, ввиду осложнений с Пизою и угроз со стороны Борджа, она была очень

заинтересована.

Роган беспрестанно торопил Микельанджело с высылкою статуи. Но так как у Микельанджело дел было много, то статуя подвигалась медленно, а в конце 1503 года Роган впал в немилость у Людовика XII и потерял поэтому всякий интерес для Синьории. На его напоминание от 1 апреля 1504 года уже не обратили никакого внимания и стали готовить с помощью статуи другую политическую спекуляцию. Бронзового «Давида» решено было предложить Флоримону Робертэ, финансовому советнику французского короля, который и получил статую, хотя и с большим опозданием, в конце 1508 года. Она была поставлена сначала в его замке Бюри, около Блуа, потом перенесена в другой замок и оттуда бесследно исчезла. Микельанджело так и не удосужился заняться ее окончательной отделкой. Отливка и шлифовка были произведены специалистом по бронзовой скульптуре — Бенедетто да Ровеццано.

Для суждения о том, что представлял собою бронзовый «Давид», материалов у нас немного. Есть гравюра Дюсерсо, изображающая замок Бюри и во дворе его статую. Есть набросок Микельанджело (в Лувре), не совпадающий с изображением на гравюре. Нужно думать, что в окончательном виде статуя получилась иною, чем первоначально думал художник. На гравюре Давид держит в вытянутой руке голову Голиафа — поза, повторенная Бенвенуто Челлини в «Персее». На рисунке голый Давид попирает правой ногою голову; корпус его откинут назад, а в левой руке что-то вроде пращи. Тут же известная загадочная надпись, над которой бесплодно ломали голову все биографы:

Давид с пращею,
Я же с луком
Микельаньоло.

Несколько ниже строка из Петрарки:

Повержена высокая колонна.

Мы еще вернемся к этим таинственным четырем строчкам.

Кроме двух «Давидов», Микельанджело создал за четыре года своего пребывания во Флоренции много других скульптурных произведений.³

Но как ни был увлечен Микельанджело скульптурными работами в эти годы, он не забрасывал и живопись. Это обуславливалось двумя причинами. Приходилось делать много набросков, особенно для скульптурных мадонн. А кроме того, ему, очевидно, мучительно хотелось усвоить все новое, что давало искусство Леонардо, и вместе с тем сохранить все то, что составляло основу его собственного, микельанджеловского искусства. Он не мог не признавать великого гения Леонардо, не мог не видеть, как богато оплодотворена была живопись его новшествами. Но он ощущал этот факт как нечто, задевающее лично его. Микельанджело страстно любил искусство и ревновал к нему тем больше, чем более достойным казался ему предмет его ревности. Лично Леонардо никогда ничем не обидел его. Но для Микельанджело это не имело значения. Его раздражало в Леонардо все, что было в нем великого. Он относился к нему настороженно и всегда готов был наговорить ему грубостей. Он не прощал ему даже того, за что нисколько не был в претензии на других.

Одна сценка, когда Микельанджело дал волю своему раздражению против Леонардо, рассказана нам современниками. Перед церковью Санта Тринита несколько человек, и в том числе Леонардо, обсуждали какое-то неясное место у Данте. Мимо проходил Микельанджело. Леонардо сказал спокойно и без всякой иронии: «Вот Микельанджело. Он объяснит нам». А тому показалось, что старший собрат смеется над ним. И он резко ответил: «Объясняй сам, раз ты сделал модель «Коня», чтобы отлить его из бронзы, ничего не сумел закончить и в таком положении позорно бросил работу». «Сказав это, — прибавляет рассказчик, — он повернулся и ушел, а Леонардо остался стоять, весь красный от его слов».

Ответ был бессмысленный, ибо между цитатой из «Божественной комедии» и миланской моделью конного памятника Франческо Сфорцы не было ничего общего. Кроме того, ответ был груб и нарочито наносил удар Леонардо в самое чувствительное место. Леонардо нисколько не был виноват, что Лодовико Моро не дал ему денег на отливку «Коня». К тому же, всем было известно, что не так давно самая модель потехи ради была расстреляна в Милане гасконскими арбалетчиками и что это причинило великое горе Леонардо. Мы не знаем, как объяснили себе Леонардо и другие эту дикую выходку. Но несомненно, что Микельанджело ревновал к

искусству Леонардо, ибо как раз в эти годы он вполне оценил его величие. Себя Микельанджело не хотел признавать ниже. И быть может, есть правда в недавно высказанном предположении, что загадочные слова на наброске к бронзовому Давиду: «Давид с пращью, а я с луком... Повержена высокая колонна» — отголосок представления о борьбе, которая шла в это время в мире искусства между Микельанджело и Леонардо. В этой борьбе Микельанджело победителем считал себя, а Леонардо оценивал, как поверженную высокую — все-таки *высокую* — колонну.

Картон св. Анны, сделанный Леонардо, произвел на Микельанджело огромное впечатление, как он этому ни сопротивлялся. Сохранились два его рисунка, которыми он старается как бы освободиться от гипноза леонардова мастерства и заставить его служить своему искусству. На одном рисунке (в Оксфорде) Мария сидит лицом к зрителю, на правом колене сидящей и повернувшейся влево Анны. На другом (в Париже) — обе женщины сидят в профиль. У Анны резкие, сивилловские черты лица. Мария нагнулась, чтобы дать грудь лежащему на руках у нее младенцу. А рядом многозначительные слова: «Кто бы мог сказать, что это сделано моей рукою?» При свете этих рисунков становится понятным все леонардовское, что так ярко бросается в глаза в «Pietà» и в других скульптурных произведениях Микельанджело того периода. Быть может, усиленное занятие Микельанджело в эти годы живописью преследовало одну цель: через живопись скорее отделаться от влияния Леонардо. И Микельанджело действительно добился этого: именно через живопись он нашел свой тип мадонны.⁴

Это «Мадонна Дони», которую нужно отнести, по-видимому, уже к 1505 году. (Картина хранится в Трибуне Флорентийской галереи Уффици.) Здесь, после многих исканий, преодоление Леонардо завершилось. Вазари подробно рассказывает историю этой мадонны: «Окончив картину, он дал слуге отнести ее в дом Аньоло вместе со счетом, в котором он требовал себе вознаграждения в семьдесят дукатов. Странным показалось Аньоло, человеку расчетливому, тратить такие деньги на живопись; хотя он и знал, что картина большего стоит, сказал он посланнику, что достаточно и сорока, столько и уплатил ему. Тогда Микельанджело отослал ему деньги обратно, послав ему сказать, чтобы уплатил сто дукатов или вернул картину. На что Аньоло, которому нравилось произведение, сказал: «дам ему 70»; а тот не удовлетворился и за малое доверие к себе потребовал у Аньоло вдвойне против того, сколько запросил сначала; таким образом, чтобы получить картину, Аньоло был принужден послать ему 140 скуди».

В этой картине Микельанджело умышленно избрал своим образцом

того художника, который по манере, сухой и резкой, является полной противоположностью Леонардо, — Луку Синьорелли. Здесь он решительно подчеркнул отказ от чисто живописных эффектов. Краски скупы до последней степени. Все сосредоточено на линиях и на рельефе. Еще больше, чем в других произведениях того времени, скульптурный стиль и скульптурные задачи вытесняют живописные. Центральная группа — мадонна, младенец и Иосиф, в необычайно трудной, надуманной, но безукоризненно сделанной позе, — словно срисована со скульптуры. И в то же время все подано чрезвычайно реалистично. Божественные атрибуты отброшены. Бедный младенец Иоанн уведен в сторонку, традиционная книга, закрытая, никого не интересующая, заброшена между складками платья мадонны. Лица ни в какой мере не идеализированные, очень человеческие, совсем не божественные. На заднем фоне — едва намеченный пейзаж и пять обнаженных и полуобнаженных юношей, ни в чем не похожих на ангелов.

Это была огромная победа. Микельанджело вернул себе свободу, которую боялся потерять под действием леонардовых чар. Он пришел к определенному сознанию, что он не живописец, а скульптор, и решил окончательно преодолеть все то, что делало его еще живописцем. А какой путь мог привести к этому лучше, чем путь через обратный эксперимент: насильственное пропитывание живописи приемами скульптуры? Так надеялся он забыть и плоды уроков Гирландайо, и усердную копировочную работу в капелле Бранкаччи, и — главное — все чары Леонардо.

Художественные натуры великих мастеров Леонардо и Микельанджело были диаметрально противоположны. Каждый из них имел индивидуальный творческий идеал. У Леонардо преобладал рассудок над чувством; Микельанджело был весь страсть, весь порыв. Микельанджело привлекала бурная, мятущаяся сила в человеке, и он создавал титанические образы, героические как в своем страдании, так и в радостях; Леонардо да Винчи более глубоко и тонко раскрывал психологический и духовный облик человека. Безоблачное спокойствие Леонардо позволяло ему смотреть дальше своей современности и оставаться безучастным к событиям; Микельанджело глубоко переживал судьбы своего народа, своей страны.

Микельанджело преодолел Леонардо так же, как раньше преодолел Донателло, хотя и с большим трудом, с большим надрывом. Он нашел себя, и в дальнейшем его собственная манера должна была утвердиться в его искусстве все больше и больше. Но это, конечно, не значит, что он перерос стиль Ренессанса и пришел к чему-то, что стало отрицанием стиля

Ренессанса. Искусство Микельанджело — такое же искусство Ренессанса, как искусство Донателло, как искусство Леонардо, только на другом этапе. Все гуманистическое содержание искусства Ренессанса целиком сохранится у Микельанджело до конца его дней, и у потомков его имя будет таким же символом культуры Ренессанса, как и имя Леонардо.

Это станет совсем ясно, когда мы познакомимся с более зрелыми его произведениями.

«Битва при Кашине». Переезд в Рим

Леонардо вернулся во Флоренцию в марте 1503 года. Содерини, который уже был в течение нескольких месяцев пожизненным гонфалоньером, сейчас же предложил ему работу: сделать сначала картон для фрески, изображающей счастливую для флорентийцев битву при Ангиари 29 июля 1440 года. Фреска должна была украсить одну из стен нового зала Дворца Синьории, предназначенного для заседаний Большого совета. Леонардо был великий медлитель. Он согласился, но его все время отвлекали какие-то дела, и только в конце октября он переехал в монастырь Санта Мариа Новелла, где ему для работы были отведены мастерская и комната для жилья. В феврале 1504 года он начал работать, и через год картон был готов.

В новом зале Дворца были две сплошные стены. Одну должен был расписать Леонардо, другая была свободна. В августе 1504 года Содерини предложил Микельанджело сделать картон для второй фрески, изображающей тоже очень удачную для флорентийцев битву при Кашине 28 июля 1564 года. У простодушно-тщеславного гонфалоньера закружилась голова. Какая перспектива! В одном зале, друг против друга, картины двух великанов искусства. И нужно сказать, человечество вполне разделяло бы ликование Содерини, если бы его мысль осуществилась.

Микельанджело, хотя и был поглощен скульптурными работами, не отказался. Еще бы! Явилась возможность дать бой Леонардо оружием, в котором тот не знал соперников. Микельанджело не только не испугался такого соревнования, но был уверен, что не ударит лицом в грязь. Он сейчас же взялся за работу. В госпитале красильщиков при церкви Сант Онофрио он нашел себе помещение, устроил там все, что было нужно для большого картона, — помост, лестницы и прочее — и приказал никого не

пускать. 31 октября 1504 года был куплен картон, 31 декабря было уплачено за его подклейку в один огромный кусок. 28 февраля 1505 года он получил аванс в 280 лир и... 5 марта, едва начав работу над картоном, отправился в Рим, вызванный туда папой Юлием II.

Микельанджело было тридцать лет. Он находился в полном расцвете сил. Он окончательно нашел себя как художник. Его дорога в искусстве была теперь ясна для него. Он скульптор, а не живописец. Побуждены все сторонние влияния. У него своя манера, не имеющая ничего общего ни с какой другой, способная служить образцом всякой другой. Но он продолжает работать над собою упорно и безостановочно. Кондиви говорит об этих именно годах — «в молодости», — что он изучал так прилежно все, что имело связь с искусством, что «на время почти совсем отказался от общения с людьми и виделся только с очень немногими». «За это, — прибавляет Кондиви, — иные считали его гордецом, иные — капризным и полным причуд, хотя он не страдал ни тем, ни другим недостатком. Но, как это случалось с людьми необыкновенными, любовь к добродетели и постоянное занятие благородными искусствами заставляли его искать уединения и в уединении находить и радость и удовлетворение. Тем более, что общение с людьми не только не приносило ему никакого удовольствия, но часто было ему тягостно, как все, что мешало его размышлениям. Ибо никогда не был он, как говорил великий Сципион, менее одинок, чем когда был один».

Однако к одиночеству Микельанджело стремился лишь тогда, когда к нему приходило вдохновение и он весь целиком отдавался творчеству. А когда работа не ладилась и ему хотелось отдохнуть, он, по свидетельству того же Кондиви, искал общения с немногими друзьями и с великими писателями родной страны. «Подобно тому, как он находил удовлетворение в беседах с учеными людьми, точно так же он любил читать произведения писателей, стихи и прозу. Среди них особенно почитал он Данте, чудесный гений которого увлекал его так, что он почти всего его знал наизусть. Не меньше ценил он Петрарку. И не только черпал он наслаждение, читая их. Иногда он и сам писал стихи, как можно видеть по многим его сонетам, которые свидетельствуют о богатстве его воображения и о большом уме».

В рассказах Кондиви, Вазари и даже Челлини о Микельанджело образ его приобретает черты настоящего полубога, у которого не только нет никаких пороков, не только не бывает никаких грехопадений, но которому чужды даже самые обыкновенные человеческие недостатки. Однако у нас имеются и поправки к славословиям этих верных его апостолов. И поправки неопровержимые, заключающиеся в письмах. Есть много писем к

нему, в том числе писанные бесцеремонным пером Аретино; есть много писем к разным лицам, написанных им самим. В них Микельанджело-человек встает во весь рост, во всем величии гениального артиста и благородного гражданина, но в то же время с очень многими мелкими и крупными недостатками.

Когда Микельанджело нашел себя в «Давиде», «Мадонне Дони» и прочих произведениях тех лет, когда почести и материальные блага стали сыпаться на, него с величайшей расточительностью, когда он сделался выдающимся человеком во Флоренции и стал главою и щедрым кормильцем очень требовательной семьи, — он, подобно Данте, биографию которого, конечно, хорошо знал и который светил ему своим примером, начал относиться к людям с некоторым высокомерием. Были среди его знакомых и такие, которые ему импонировали, — и первый из них Леонардо. Были такие, от которых Микельанджело зависел. Но он способен был взбунтоваться против любого, кто задевал его чем-либо: способностью с ним равняться, невниманием, пренебрежением. И бунт его, как и у Данте, всегда был не столько во имя обиженного личного самолюбия, сколько во имя того искусства, жрецом которого он себя считал и которое было для него «святая святых». Но в жизни, в повседневной ее сутолоке эти особенности его характера воспринимались как заносчивость и нелюдимость, как капризы и злые причуды. Во Флоренции, впрочем, к нему привыкли. Он был славою родного города. И ему прощали многое.

Как сложатся его отношения с людьми в, новом Вавилоне, при папском дворе?

НА СЛУЖБЕ У ГРОЗНОГО ПАПЫ

Юлий II и проект его надгробья

Ночью 19 августа 1503 года скорбная мраморная мадонна Микельанджело, сидящая с телом сына на коленях в капелле матери божьей, защитницы от лихорадки, в старом соборе св. Петра в Риме, была немой свидетельницей такой сцены. Шесть носильщиков и шесть

плотников втащили в капеллу гроб, в котором лежало в пышных украшениях огромное, раздувшееся, страшное на вид тело с черным лицом и широко раскрывшимся ртом, из которого вываливался вспухший язык. Несшие шутили и дурачились, и так как разбухшее тело упорно вылезало из тесного гроба, труп бесцеремонно впихивали туда ударами кулаков, срывая с него украшения. То были останки папы Александра VI, умершего накануне.

За несколько дней перед этим он, вместе с сыном Цезарем, назвался в гости к кардиналу Адриану да Корнето. Они отправились к нему с едою и напитками, как было в этих случаях принято, и с заветной бутылкой отравленного вина. Но не то слуги оказались недостаточно понятливыми, не то кардинал — чересчур сообразительным, только вино вместо того, чтобы попасть в бокал кардинала, попало в бокалы папы и его сына. Цезарь Борджа, который на случай смерти отца предусмотрел все, не предусмотрел, как он сказал позднее Никколо Макиавелли, только одного: что он сам будет лежать в этот момент при последнем издыхании.

Конклав, собравшийся с опозданием, избрал папой больного старика, кардинала Пикколомини, контрагента Микельанджело по сиенскому заказу, который принял имя Пия III и умер через двадцать шесть дней: с тем его и выбирали. А 1 ноября новый конклав провозгласил папой кардинала Джулиано делла Ровере, принявшего имя Юлия II.

Этот крепкий шестидесятичетырехлетний старик, умный, энергичный и суровый, быстро освоился с обстановкой, в течение нескольких дней вверх и вниз вничтожество авторитет Цезаря Борджа, который больше всех помог ему стать папой, сговорился с Францией, с Венецией, с Флоренцией и крепко взял в руки бразды правления. У него была определенная политическая программа. Дела духовные мало занимали Юлия II, но очень привлекали мирские интересы папского государства и престиж церкви как политического организма. Он решил воспользоваться плодами завоеваний Цезаря Борджа в Романье и продолжать округление церковной территории путем истребления и вытеснения мелких и крупных тиранов из этой области. Его идеалом было возвеличение церкви, но средствами не духовными, а светскими, методами не Григория VII и не Иннокентия III, а кардинала Альборноса. Этой цели Юлий II достиг. Правда, частично, так как более широкие планы — изгнание чужестранцев из Италии и создание крепкой итальянской державы под гегемонией церкви — сорвались. Когда после первых успехов Юлий почувствовал под собою политически вполне твердую почву, он занялся делами культурными. Никто не ожидал, что этот воинственный старик, который был способен в жестокою стужу, под снегом

ворваться вместе со своими войсками через брешь во вражескую крепость, сумеет проявить такое понимание искусства и такой вкус. Едва ли какой-нибудь другой папа так содействовал украшению города Рима, как этот непреклонный воин. Крупнейшие художники Италии были привлечены им и дали лучшее, на что были способны: Сан Галло, Перуцци, Перуджино, Синьорелли, Содома, Браманте, Рафаэль, Микельанджело. Крупнейшая доля в этом вкладе вместе с Рафаэлем принадлежит Микельанджело.

Мы не знаем, что заставило Микельанджело бросить две очень крупные работы во Флоренции: картон для залы Большого совета и мраморных апостолов для собора. Не знаем также, что думал предложить ему папа, приглашая его в Рим. Известно лишь одно, что инициатива вызова Микельанджело принадлежала его давнему приятелю, архитектору Джулиано да Сан Галло, который при первой вести об избрании кардинала делла Ровере поспешил в Рим. Он давно был знаком с Ровере, много для него работал и пользовался у него некоторым влиянием. Но и у Сан Галло, подсказавшему папе имя Микельанджело, не было определенного плана для будущих работ молодого художника. Недаром ведь, приехав в Рим, Микельанджело много недель не знал, для чего его вызвали, бездействовал и жалел о брошенных во Флоренции работах.

Но Сан Галло не дремал. Вскоре Микельанджело был приглашен в Ватикан, и папа начал обсуждать с ним идею собственного своего надгробия. Соповещения эти едва ли были очень спокойны. И папа, и художник, похожие в этом отношении друг на друга, не отличались большим терпением и умели крепко отстаивать свое мнение. У папы это коренилось в высоком представлении о своем сане, у художника — в высоком представлении о своем искусстве и в нежелании поступаться своими взглядами. Папа хорошо знал целый ряд превосходно сделанных гробниц обычного типа, прислоненных к стене или помещенных в большие стенные ниши, идею которых завещала Ренессансу готика. Микельанджело сразу предложил совсем новый тип: открытое со всех четырех сторон, свободно стоящее надгробие, богато украшенное наставленными статуями, нечто неизмеримо более свободное и грандиозное, а главное, более новое, чем болонская гробница св. Доминика, для которой он, совсем зеленым юношей, дал три фигуры. И мы знаем, где черпала вдохновение фантазия Микельанджело: в античных памятниках и прежде всего в Замке св. Ангела, но не того, который стоял в его время на берегу Тибра, весь обросший застройками, как архитектурным мохом, а того, который дивил древний Рим своими чистыми линиями, своими, пышными колоннами и целым лесом статуй, расставленных под пилястрами его стен, в нишах и на

высокой круглой верхней платформе.

У нас имеются два рисунка, дающие некоторое представление о памятнике, и два описания его — Кондиви и Вазари, расходящиеся лишь в частности. Вот как описывает памятник Вазари: «Чтобы гробница выглядела грандиознее, он хотел поставить ее обособленно, так, чтобы можно было видеть ее со всех четырех сторон, которые с одного края имели по двенадцать локтей в длину, с другого — по восемнадцать, сохраняя пропорцию в полтора квадрата. Извне вокруг нее шел ряд ниш, по бокам которых были, помещены гермы, одетые от пояса кверху: каждая из этих фигура головой поддерживала первый карниз и в то же время связывала пленника, стоящего на выступе постамента в позе необычайной и причудливой. В «Пленниках» изображены Провинции, покоренные этим папою и подчинившиеся апостольской церкви; в других статуях, также скованных, изображены Добродетели и свободные Искусства, своим видом являвшие, что не менее подвластны они смерти, чем глава церкви, окруживший их почетом. По углам первого карниза помещались четыре большие фигуры: Жизнь деятельная и Жизнь созерцательная, св. Павел и Моисей. Над карнизом сооружение поднималось ступенями, постепенно уменьшаясь, украшенное фризом с бронзовыми изображениями, а также фигурами, путтами и орнаментами, и завершалось поддерживающими гроб статуями Неба и Кибелы, богини земли; первое улыбалось тому, что душа папы достигла славы небесной, вторая плакала, ибо земля осиротела добродетелью вследствие его смерти. С обеих сторон архитектурного сооружения предполагалось сделать двери для входа и выхода».

Кондиви говорит, что всего на надгробии должно было быть больше сорока статуй, не считая бронзовых рельефов, изображающих деяния папы; связанные фигуры должны были представлять свободные искусства, которые со смертью папы стали пленниками смерти. Наверху памятника должна была помещаться гробница, поддерживаемая двумя ангелами.

Папа пришел в полный восторг от проекта и немедленно послал Микельанджело в Каррару, чтобы он привез оттуда необходимое количество мрамора. Художник жил в горах восемь месяцев в обществе двух слуг, питаясь одним только хлебом, и, когда мрамора было наготовлено достаточно, вернулся в Рим, задержавшись на короткое время во Флоренции.

Эти восемь месяцев, проведенные в Карраре, недалеко от моря, в горах, сложенных из благороднейшего, мягкого, покорного резцу белоснежного мрамора, были временем, когда у Микельанджело непрерывной чередой зрели в воображении творческие замыслы. Именно

тут, при всем своем недоверии к судьбе, он начинал надеяться, что его артистический путь может наладиться по-настоящему. Природа опьяняла его своей грандиозностью. Близкое море, то грозное, то чарующее своим спокойствием, горы, уступами спускающиеся к морю и образующие тут и там одинокие вершины, дикий хаос мраморных ломов среди них. И он, почти одинокий в этом первозданном мире. Один со своими думами и со своими творческими мечтами.

То, что накоплялось в его воображении с юношеских лет и не успело еще получить осуществления, что устремлялось во след поэтических фантазий Полициано, гуманистических идей Лоренцо, идеалистических экстазов Марсилио, то, что было откликом на изучение Данте и на чтение Петрарки, что загоралось под впечатлением пророческого пафоса Савонаролы, воскрешавшего перед ним библейские видения, — все начинало облекаться в какие-то еще смутные пластические формы именно здесь, где он был один, лицом к лицу с матерью-природой.

В грозных валах потемневшего в диком шторме моря, в тиши горных ущелий, в звездном небе, в неясных ночных звуках видел и слышал он и великого Демиурга — созидательную силу, заряженную любовью к человечеству, — несущего ему царство гармонии, как учили древние, и того бога, справедливого, но сурового и беспощадного, о котором, потрясая ветхозаветными скрижалями, неустанно напоминал Савонарола. Эти думы не просто начинали облекаться в плоть и кровь, проситься под кисть или под резец, — они, доводили его до безудержных порывов творческого экстаза, когда ему казалось, что нет в мире такой задачи, которая была бы ему не по силам. В один из таких припадков опьяняющего артистического подъема он увидел высокую гору, сложенную целиком из мрамора, и его вдруг обуяла фантазия — высечь из цельной горы Колосса, гигантскую фигуру, которая была бы видна издалека, с моря и с суши, и возглашала славу своему ваятелю перед лицом всего человечества во веки веков. Его учитель Доменико Гирландайо, в таком же экстазе, порожденном избытком артистической энергии и переполнившим его уверенностью в своих силах, предлагал своим согражданам покрыть фресками все стены Флоренции. Только у артистов Ренессанса не кружилась голова, когда их обуревали такие мечты.

Микельанджело вернулся из каррарского отшельничества, успев перебрать в своем неистощимом воображении и гуманистические идеалы, и двойной мир мифологии языческой — больше всего в платоновском истолковании — и христианской, в интерпретации Данте и Савонаролы. И едва ли он сумел бы сказать, что эти два мира строго разграничиваются в

его артистическом восприятии. Во всяком случае, оба они должны были найти себе место в том произведении, для которого он восемь месяцев ломал мрамор в Карраре, — в надгробии папы Юлия. На широких платформах его верхнего яруса должны были одновременно воздвигнуться, воплощая его думы и мысли, Уран — бог Неба, Кибела — мать богов, Моисей — герой ветхозаветной мифологии, апостол Павел — проповедник христианства, не вполне оторвавшегося еще от доктрины александрийских философов, рыцарь незагрязненной церковной догматикой евангельской идеи, теснее всего приближавшейся к платоновским концепциям Фичино.

Когда Микельанджело вернулся в Рим, мрамор, который он заготовил в Карраре и партиями отправлял к месту своей будущей работы, частью уже ждал его. Он велел сложить все на площади св. Петра около церкви св. Катерины. Мрамора было так много, что он занял чуть не половину площади. Люди дивились, а папа был очень доволен. Тут же Микельанджело нанял себе помещение для мастерской, вблизи коридора, соединявшего Ватикан с Замком св. Ангела. Работа началась, и папа так был ею заинтересован, что для более удобного посещения мастерской приказал соединить коридор с мастерской подъемным мостиком.

Но тут зазмеилась интрига, главным заводилой которой был Браманте, великий архитектор. Кондиви, вероятно, со слов самого Микельанджело, объясняет интриги Браманте двумя мотивами. Во-первых, завистью, то есть боязнью, что Микельанджело затмит его своим искусством и лишит великолепного положения: ведь у папы могло не хватить средств, чтобы одновременно вести постройку памятника и постройку нового собора св. Петра, порученную Браманте. А во-вторых, опасением, что Микельанджело раскроет его неблагоприятные махинации с постройками, на которых он во вред делу сэкономил расходы и утаивал из отпускаемых ему денег очень много на свои развлечения, ибо Браманте был человек, «предававшийся всякого рода удовольствиям, и любил тратить широко».

Папу Браманте обошел самым простым способом: он шепнул ему, что делать гробницу себе при жизни считается дурным предзнаменованием. И папа немедленно охладел и к гробнице и, к художнику, ее сооружавшему. Кондиви рассказывает дальнейшие события так: «Микельанджело понял, что в мыслях папы произошла перемена, благодаря следующему случаю. Папа поручил Микельанджело, в случае надобности в деньгах, обращаться только к нему и ни к кому другому, чтобы не терять даром времени в беготне из одного места в другое. Вскоре после этого прибыла последняя партия мрамора из Каррары. Велев его выгрузить и перевезти к св. Петру и желая заплатить согласно договору за перевозку и выгрузку,

Микельанджело явился к папе за деньгами; но попасть к папе на этот раз было гораздо труднее, чем обыкновенно, так как папа был занят. Вернувшись домой и не желая огорчать бедных людей, которые должны были получить свои заработанные деньги, он заплатил им из своего кармана, думая, что потом легко получит обратно выданную им сумму от папы. Придя опять однажды утром, Микельанджело, желая видеть папу, вошел в переднюю, но был остановлен гайдуком, который сказал: «Простите, но мне дан приказ не впускать вас». Эта было сказано в присутствии одного епископа, который, услышав слова гайдука, остановил его, говоря: «Ты верно не знаешь, кто этот человек?» — «Я его очень хорошо знаю, — ответил тот, — но я должен, не рассуждая, делать то, что мне приказано моим господином». Микельанджело (перед которым до сих пор не была закрыта ни одна дверь), видя свое унижение, с негодованием ответил: «А вы передайте папе, что впредь, если он захочет видеть меня, то может искать меня, где ему угодно». После этого, вернувшись домой, он велел своим двум слугам продать все, что имелось в доме, и с деньгами следовать за ним во Флоренцию. Сам же отправился на почтовых и в два часа ночи прибыл в Поджибонси, местечко, находящееся на территории Флоренции, в восемнадцати или двадцати милях от города, и там остановился, считая себя в безопасности».

Это произошло 17 апреля 1506 года. На другой день в Риме был заложен фундамент нового собора св. Петра.

Сам Микельанджело в письме, написанном Джулиано да Сан Галло 2 мая того же года, следующими взволнованными словами дополняет то, что рассказал позднее его ученик: «В страстную субботу я сам слышал, как папа разговаривал за столом с одним ювелиром и со своим церемониймейстером, сказав, что не желает больше тратить ни гроша на камни — ни на маленькие, ни на большие. Я был очень удивлен, и, прежде чем уйти, я спросил у папы, как будет с деньгами, необходимыми мне для дальнейшей работы. Его святейшество ответил мне, чтобы я зашел в понедельник. Я приходил в понедельник, и во вторник, и в среду, и в четверг. Он об этом знает. Наконец, в пятницу мне было предложено уйти, то есть меня выгнали. И человек, объявивший мне это, сказал, что он меня знает, но что у него есть такой приказ. Вспоминая слова, слышанные мною в ту субботу, и видя их следствия, я пришел в великое отчаяние. Но не это одно было целиком причиною моего отъезда. Было и другое, о чем мне не хочется писать. Достаточно сказать вот что: я был уверен, что если бы я остался в Риме, то раньше пришлось бы сделать мою гробницу, чем папскую».

Из последних слов ясно, что Микельанджело и в этот момент, так же как в Болонье десятью годами раньше, был напуган какой-то угрозой физического насилия, быть может смерти: кинжал и яд были в те времена бытовыми явлениями. Но возможно, что то были и пустые страхи: такие внезапные припадки паники у него бывали и раньше и, как увидим, позже.

Когда папа получил письмо Микельанджело, о котором говорится у Кондиви, он послал за ним целых пять гонцов, чтобы его вернуть. Они нагнали его в Поджибонси, но могли только вручить ему послание папы, где тот приказывал ему немедленно вернуться под страхом немилости. Просьбы гонцов побудили его «коротко, — как говорит Вазари, — написать папе, что он просит прощения, но возвращаться не собирается, ибо папа прогнал его, как последнего негодяя, что его верная служба заслуживала иного и что пусть папа ищет себе другого слугу». Папа явно раскаивался, что обидел художника, и пытался, не очень роняя свое достоинство, загладить свою вину. Но нашла коса на камень. Микельанджело был упорен. Тогда папа начал действовать средствами дипломатии. Во Флоренции Синьория в короткое время получила три папских послания, «полные угроз», в которых ей предлагалось немедленно отправить в Рим Микельанджело, «добром или силой». На первое послание Содерини не обратил внимания, предполагая, что папский гнев скоро уляжется. Но когда пришло второе, а за ним третье, он встревожился не на шутку и, призвав к себе Микельанджело, сказал ему — передача Кондиви — следующие слова: «Ты поступил с папою так, как не решился бы и король Франции. Но теперь уже нельзя больше заставлять просить себя. Мы не желаем из-за тебя воевать с ним и подвергать риску республику. Изволь собираться назад».

Тем не менее, Микельанджело пробыл во Флоренции около семи месяцев. У него было дело — он кончал свой картон.

Окончание «Битвы при Кашине»

«Он заполнил его нагими солдатами, из-за жары купающимися в реке Арно как раз в то время, когда в лагере забили тревогу ввиду нападения неприятеля; и было показано божественными руками Микельанджело, как выбегают из воды солдаты и торопятся: одни — вооружиться, спеша на помощь товарищам, другие — пристегнуть панцырь, третьи — схватиться

за оружие, а многие уже завязали стычку на конях. Среди прочих была здесь фигура старика, укрывшего голову для защиты от солнца венком из плюща. Он уселся, чтобы надеть вязаные кальсоны, которые не лезли ему на ноги, так как после купания те были еще мокры; слыша шум битвы, крики и бой барабанов, спешил он изо всех сил натянуть хотя бы одну штанину; помимо того, что выступали мускулы и жилы на теле, он скорчил рот, хорошо показывая этим, как он мучается и как весь напрягся до кончиков ног. Были еще здесь барабанщики и солдаты, которые, связав одежду в узел, нагишом спешили к бою. Бросаются в глаза необычайные позы: кто стоит прямо, кто на коленях, кто согнулся, кто полулежит, кто прыгает кверху, и изображены они в труднейших ракурсах. Разные группы нарисованы были разными способами: то контур углем, то рисунок штрихами, то растушевка, то расцветка мелом, так как желал он показать все свое умение».

Так передает сюжет картона Вазари. У нас нет возможности судить о том, насколько верно это описание и насколько справедливы восторги современников, имевших счастье его видеть. Картон погиб. История его гибели не вполне ясна. Наиболее вероятна та версия, которой придерживался тот же Вазари в первом варианте (1550) биографии Микельанджело. Суть ее такова.

Пока Микельанджело был в Риме, Леонардо, закончив свой картон, перенес его в залу Большого совета и начал переводить на стену. Он был занят этим с апреля по август 1505 года. В августе он отказался от дальнейшей работы, потому что фреска явно и непоправимо разрушалась.

Папская зала в Санта Мариа Новелла, где раньше работал Леонардо, была свободна, и после своего возвращения во Флоренцию Микельанджело переехал со своим картоном из Сант Онофрии туда. Там картон и был закончен. Немедленно после того, как он стал доступен для осмотра, началось паломничество к нему художников. Для более удобного обозрения его перенесли в верхнюю залу дворца Медичи, временно, пока художник не распорядится водворить его в зале Большого совета. Но этот момент никогда не наступил. Вскоре после окончания картона Микельанджело уехал в Болонью к папе, потом в Рим, и фреска так и не была начата. Картон оставался во дворце Медичи и после реставрации (1512). Когда в 1516 году во дворце жил больной Джулиано Медичи, меньшей сын Лоренцо, картон был оставлен без всякого надзора. Он был похищен художниками, разрезанный на много кусков, чтобы удобнее было унести.⁵ Кто был виною этого вопиющего вандализма, в точности неизвестно. Вазари, который в жизнеописании Микельанджело никого персонально не

обвиняет, в биографии Бандинелли, включенной впервые во второе издание его книги, объявляет виновником этого преступления Бандинелли. Этот скульптор, озлобленный и завистливый неудачник, возможно, и был способен на это. Однако доказательств, подтверждающих версию Вазари, у нас нет.

Ни одного подлинного куса этого великого произведения не сохранилось. Остались эскизы и рисунки Микельанджело, старые копии отдельных частей да три гравюры Маркантонио Раймонди и Агостино Венециано. Наиболее полно, по-видимому, передает содержание картона гризаль Аристотиле да Сан Галло, находящаяся у графа Лестера в Холкгэм-Холле в Англии, хотя и на ней отсутствуют упоминающиеся Вазари всадники заднего плана, а также и пять фигур слеза, имеющиеся на наброске углем, хранящемся в Уффици. Более популярна и чаще воспроизводится одна из гравюр Маркантонио, изображающая фигуры трех солдат, вылезавших из воды на берег, с пейзажными отсебятинами, присочиненными знаменитым гравером.

Вот почему мы в оценке картона обречены на гадания. На холкгэмской гризали девятнадцать фигур и совершенно так же, как в «Мадонне Дони», — никакого пейзажа: одни лишь конструктивные намеки, необходимые для мотивировки того или иного положения фигур. Задачу свою Микельанджело представлял себе так, как раньше в «Мадонне Дони» и позже — в Сикстинском плафоне: дать скульптурные изображения средствами живописи. В этом отношении картон представлял собою, быть может, вершину достижений Микельанджело. Бенвенуто Челлини, судья, которому в этом отношении можно верить, говорит следующее: «Стояли эти два картона⁶ — один во дворце Медичи, другой в Папской зале. Пока они были целы, они были школою всему свету. Хотя божественный Микельанджело сделал потом большую капеллу папы Юлия, он уже ни разу не поднялся до этого уровня и наполовину: его талант никогда уже не достигал силы этих первых опытов».

Картон по всему тому, что мы о нем знаем, был вещью абсолютно цельной, производившей впечатление полного единства, захватывавшей и замыслом и исполнением. Микельанджело показал, до каких неведомых дотолы высот может подняться искусство рисования — в линиях и в рельефе — при изображении нагого человеческого тела. И, быть может, реалистические задачи ставились им своему мастерству без всяких оговорок в этом картоне в последний раз. Мастерство картона — холодное, очень внешнее, но оно последовательно-реалистично. Ни из болтливой риторики Вазари, ни из скупого лаконизма Челлини мы не узнаем мотивов

их восхищения, но возможно, что мотивы нашего восхищения были бы иные. Формальное совершенство пленяло обоих современников больше, чем мощный реализм. Когда писали они, в искусстве царили другие взгляды: Челлини был на двадцать пять лет моложе Микельанджело, а Вазари — на целых тридцать семь.

А истоки новых течений в искусстве коренились в значительной мере в творчестве Микельанджело.

Статуя Юлия II в Болонье

Папа Юлий не забывал о Микельанджело. Хотя он и расстался с мыслью о надгробии, но совсем не хотел лишиться такого большого мастера. Требуя возвращения Микельанджело в Рим, он придумал ему новую работу — роспись потолка Сикстинской капеллы.

Браманте и тут пытался пустить в ход интригу и отговаривал папу: очень не хотелось ему работать в Риме, имея постоянно под боком такого строгого и неподкупного судью, как Микельанджело. Уже в начале мая Микельанджело во Флоренции получил письмо из Рима от своего приятеля Пьетро Росселли, в котором тот рассказывал ему про эти интриги как непосредственный свидетель. Браманте уверял папу, будто Микельанджело категорически заявил ему, что решил целиком посвятить себя скульптуре и не возьмется ни за какие живописные работы. И высказывал уже собственное мнение, что Микельанджело как живописец не обладает достаточным опытом, а между тем при росписи плафона придется писать снизу вверх и разрешать сложные ракурсные задачи. Росселли, по его словам, тут же уличил Браманте в том, что он лжет, ибо Микельанджело никогда не вел с ним никаких разговоров. И кстати выразил уверенность, что, если папа пожелает, художник вернется к нему.

Мы уже знаем, что папа трижды писал Содерини с просьбой прислать ему Микельанджело. Друзья из Рима в своих письмах не переставали его уговаривать вернуться. Но он колебался. На него, по его собственному признанию, напал такой страх, что он как бы притаился (*quasi ascoso per rauga*) и ни на что не мог решиться. Он серьезно вел переговоры с турецким султаном, предлагавшим ему через каких-то францисканцев построить в Константинополе мост через Золотой Рог, и Содерини приходилось отговаривать его от поездки к «неверным».

Между тем в конце августа папа собрался в поход, чтобы присоединить к Церковной области те ее части, которые еще оставались во владении тиранов, и прежде всего Перуджу и Болонью. Он просил у Флоренции вооруженной подмоги, и секретарь коллегии Десяти, ведавший иностранными делами, Никколо Макиавелли, повез ему благоприятный ответ Синьории. Перуджа была занята 13 сентября, а когда подошли и французские подкрепления, папа 11 ноября вступил в Болонью, как в покоренный город. Десять дней спустя папский наместник в Романье кардинал Алидози писал Синьории, что папа с великим нетерпением ждет Микельанджело, которому желает поручить важные работы, и что поэтому Синьории надлежит немедленно прислать его в Болонью. Пришлось подчиниться.

Снабженный письмами гонфалоньера к кардиналам, Алидози и Содерини, Микельанджело приехал в Болонью и, по-видимому, 29 ноября был принят папой. Рассказ Кондиви об этой встрече — одно из самых ярких мест в написанной им биографии учителя. «Прибыв однажды утром в Болонью, он отправился в Сан Петронио к обедне; папские гайдуки узнали его и привели к его святейшеству, сидевшему за столом во дворце Шестнадцати. Увидав перед собой Микельанджело, папа с сердитым лицом сказал ему: «Ты должен был сам явиться к нам, а дождался, чтобы мы пришли к тебе», желая этим сказать, что, приехав в Болонью, город более близкий к Флоренции, чем Рим, папа Юлий пошел ему навстречу. Став на колени, Микельанджело громким голосом просил прощения, говоря, что он не желал оскорбить его своим поступком, а сделал так потому, что не был в состоянии перенести нанесенной ему обиды. Папа сидел, опустив голову, с виду очень взволнованный, и не отвечал ни слова. Тогда некий прелат, посланный кардиналом Содерини, чтобы вступить за Микельанджело и сказать за него доброе слово, вмешался в разговор и сказал: «Ваше святейство не должно обращать внимания на его оплошность; если он и заблуждался, то по невежеству. Все художники таковы вне своего искусства». На эти слова папа ответил с негодованием: «Ты говоришь грубости, которых не говорим ему мы. Несчастный! Невежда ты, а не он; уходи и не показывайся мне больше на глаза». Но так как прелат не уходил, то, как рассказывал обыкновенно Микельанджело, папские слуги сильными толчками выпроводили его из комнаты. Излив большую часть своего гнева на епископа, папа подозвал Микельанджело ближе, простил его и велел не покидать Болонью, пока не получит нового заказа. Через некоторое время он призвал его к себе и сказал, чтобы он сделал его изображение в виде большой бронзовой статуи, которую он хочет поставить на фронте

церкви Сан Петронио. Для выполнения этого заказа папа положил в банк мессера Антонмариа да Линьяно тысячу дукатов и затем вернулся в Рим. Еще до отъезда папы Микельанджело успел вылепить статую из глины; не зная, какое движение придать левой руке, тогда как правая благословляла, он воспользовался посещением папы, который пришел посмотреть на статую, и спросил его, не хочет ли он держать в руке книгу. «Какую там книгу, — ответил папа, — дай мне меч, я ведь мало смыслю в науках». Потом, обратив внимание на сильное движение правой руки, он, смеясь, спросил Микельанджело: «Посылает твоя статуя благословение или проклятие?», на что Микельанджело ответил: «Святой отец, она грозит этому народу, если он не будет покорен».

Статуя в сидячем положении должна была иметь 4,25 метра высоты. Когда папа уезжал из Болоньи (22 февраля 1507 г.), она была сильно подвинута в воске и папе очень понравилась. 28 апреля она была вполне закончена. Стали готовиться к отливке. Микельанджело помогал в этом литейный мастер Бернардино д'Антонио даль Понте из Флоренции. Первая попытка, в конце июля, оказалась неудачной: «Бернардино совестно глядеть в глаза кому-нибудь в Болонье», писал брату Микельанджело 6 июля. Но старый литейщик быстро поправил дело. 10 июля статуя была отлита, Бернардино довольный уехал, и Микельанджело принялся за отделку. «Чем больше я ее открываю, тем больше я нахожу ее удачной и вижу, что она лучше, чем я ожидал», говорит он в письме к тому же брату от 2 августа. Но отделка брала много времени, а папа требовал, чтобы он не уезжал из Болоньи, пока статую не водрузят на месте, т. е. на фронте собора Сан Петронио. А это было сделано только 21 февраля 1508 года.

Таким образом, Микельанджело пробыл в Болонье около пятнадцати месяцев, напряженно работая и живя чуть не нищенски: он ютился в каморке (*cattivo stanza*) и купил одну-единственную постель, на которой спали он и его трое подмастерьев. Так изображало дело его письмо от 19 декабря 1506 года. Годом позже не стало, по-видимому, лучше, потому что в письме от 10 ноября 1507 года он пишет: «Я живу здесь в больших лишениях и устаю чрезмерно: работаю день и ночь». Нам непонятно, почему он подвергал себя таким лишениям. Нужды у него не было никакой. Впрочем, так же он жил и тогда, когда стал очень богатым человеком.

Он покинул Болонью в конце февраля 1508 года. Бронзовый Папа с простертой над Болоньей десницей просидел на фронте Сан Петронио меньше четырех лет. В декабре 1511 года город восстал против папы. Кардинал Алидози бежал, а власть вернулась к семье Бентивольо. 30

декабря статую сбросили на землю и разбили на куски. Произведение великого художника превратилось в бронзовый лом. Его купил Альфонсо д'Эсте, герцог Феррары, заклятый враг папы Юлия. Он отлил из этой бронзы пушку, которую в насмешку назвал именем папы, Джулия. Голову, впрочем, он решил сохранить. Но потом исчезла и она.

Все, что начинал делать в этом неудачном для него 1506 году Микельанджело, рождалось под несчастливой звездой. Гробница папы в том грандиозном виде, в каком была им задумана и получила одобрение, осуществлена не была. Картон с битвой при Кашине не был переведен на стену и погиб, разрезанный на части. Доведенная до конца и удовлетворявшая взыскательным требованиям своего творца статуя Юлия II не прожила и четырех лет. Судьба была немилостива к нему — почти так же, как к Леонардо. Но преследовала она Микельанджело не так упорно, как творца Джоконды.

Работа по Сикстинскому плафону

Из Болоньи Микельанджело проехал во Флоренцию. Там он нанял дом и, по-видимому, решил осуществить свои работы по прежним договорам. Но этим планам не суждено было осуществиться. По вызову Юлия II, к началу апреля самое позднее, художник был в Риме.

Папа никогда не помышлял расстаться с Микельанджело. И как только он узнал, что его статуя поставлена на фронте Сан Петронио в Болонье, он уже принялся за осуществление нового замысла — роспись плафона Сикстинской капеллы.

Кто подсказал папе эту мысль? Во всяком случае не Браманте, потому что приведенное выше письмо Росселли категорически опровергает эту версию Кондиви. Скорее всего, это был тот же Джулиано да Сан Галло. Но важно не лицо. Важно то, что папа сразу оценил эту мысль и тут же решил заменить синий со звездами плафон капеллы Сикста IV фигурно-орнаментальным, сделанным рукою любимого мастера.

Микельанджело брался за эту задачу очень неохотно. Кондиви говорит: «Микельанджело, который никогда еще не писал красками и знал, что роспись свода дело трудное, всячески старался уклониться от этой работы, предлагая поручить ее Рафаэлю. Он отговаривался тем, что это не его специальность, и уверял, что у него ничего не выйдет. Отказывался он

так настойчиво, что папа чуть не вышел из себя. Видя, однако, упорство папы, приступил к делу». И действительно, еще спустя долгое время, когда Микельанджело уже втянулся в эту работу, он не мог отделаться от сознания, что занят не своим делом. 27 января 1509 года, то есть месяцев через восемь после начала росписи, он писал отцу: «Работа двигается не так, как было бы, по-моему, нужно. Происходит это от трудности ее и от того еще, что не моя это специальность (el non esser mia professione)». Но папа забрал себе в голову, что он должен расписать ему потолок Сistine и не слушал возражений.

Много лет спустя Микельанджело в письме к другу своему священнику Фаттуччи в нескольких словах рассказал, как он в конце концов сговорился с папой. Это единственное подлинное освещение вопроса: «Первым замыслом этой работы были двенадцать апостолов в люнетах, остальное же должно было изображать некую разделку, полную обычных орнаментальных украшений. Но начав в этом смысле,⁷ я увидел, что это будет выглядеть бедно, и я сказал папе, что с одними апостолами, мне кажется, выйдет чересчур бедно. Он спросил у меня, почему, и я ответил: потому что они сами были бедные люди. Тогда он дал мне поручение наново, чтобы я делал, как я хочу, что он выполнит все мои требования и чтобы я расписывал все стены вплоть до фресок, ниже находящихся».

«Чтобы я делал, как я хочу»... В этом было все! Ему давали полную свободу! Фантазия его могла работать, не стесненная ничем. И она заработала! Никаких апостолов, даже в виде принудительного ассортимента. Никаких орнаментов, этой вакханалии пустой формы. Дорогу замыслу! Технические трудности, конечно, оставались; роспись свода красками действительно ведь не была его специальностью. Но стоило вступить с ними в борьбу. Ему не давали осуществить тот поток художественных идей, которые он хотел разлить по задуманному им памятнику папе. Он использует их сейчас, когда будет расписывать плафон, распалубки и люнеты капеллы папы Сикста. Вместо резца он будет работать кистью. А замысел будет выполнен. И ветхий завет, и гуманистическая идеология, которые для проекта памятника подсказали столько образов, оставшихся там неосуществленными, подскажут теперь все нужное для плафона, где они будут осуществлены.

Десятого мая 1508 года был подписан договор, согласно которому Микельанджело обязывался начать работу в тот же день. Тут же были оговорены условия вознаграждения его и пяти его помощников, художников, выписанных из Флоренции. «Начало работы» в данном случае

нужно было, очевидно, понимать не как начало действительной росписи, а как начало подготовки к ней, потому что за месяц пребывания в Риме невозможно было провести всю предварительную работу: изготовление картонов и для первого варианта с апостолами и для второго, подготовку потолка для росписи, сооружение лесов и прочее.

Постройку лесов для росписи потолка папа поручил Браманте, и тот, недолго думая, подвесил платформу на веревках, пробивши во многих местах потолок. На вопрос Микельанджело, каким образом будут заделаны отверстия, когда нужно будет вести роспись по этим местам, Браманте ответил, что иначе невозможно, а о дырах в потолке можно будет подумать потом. Микельанджело, с разрешения папы, велел снять все жалкое сооружение Браманте и построил некасающиеся стен подмости на козлах, где на долгое время устроил себе нечто вроде второй квартиры.

В помощь себе он выписал из Флоренции пятерых помощников, тех самых, о которых шла речь в первом контракте. Все это были художники с прочной репутацией и большим опытом в фресковой работе. Среди них был друг детства и юных лет Франческо Граначчи, был Джулиано Буджардини, другой друг, был Бастиано да Сан Галло, племянник старого Джулиано, были Анджело Доннино и Якопо, по прозвищу Индако. Они начали работать вместе с Микельанджело и по его указаниям, но скоро он совершенно разочаровался в их пригодности, перестал пускать их в капеллу и к себе домой, и они, просидев без дела в Риме некоторое время и убедившись, что им в Ватикане больше не работать, вернулись во Флоренцию. Все, ими сделанное, Микельанджело сбил и написал наново. Не очень красивый это был поступок по отношению к людям с именем, да к тому же и друзьям: ведь еще совсем недавно, из Болоньи, не переставал он посылать поклоны Граначчи. Но всегда, когда дело шло об искусстве, Микельанджело действовал без колебаний, невзирая на лица. Он знал, что горько обижает близких людей, но, очевидно, поступить по-другому не мог. Причин его недовольства мы не знаем, но они не могли быть несерьезными. Конечно, в дальнейшем Микельанджело пришлось привлечь кой-кого для работы, как утверждают Кондиви и Вазари. Великий художник, как рассказывает Вазари, не доверял своим новым помощникам и боялся, чтобы они за деньги не стали в его отсутствие пускать любопытных в капеллу до полного ее окончания. Эти опасения указывают на то, что работали с ним не солидные художники, а помощники низших категорий, люди без профессиональных претензий и без профессионального самолюбия, почти слуги. С такими он уживался.

Этапы росписи мы можем установить только очень приблизительно.

Из приведенного выше письма к отцу мы знаем, что в январе 1509 года работа шла полным ходом. Были, следовательно, ликвидированы те опасения, о которых говорит Кондиви, — что на фресках проступает плесень, грозящая погубить всю работу. Старый Сан Галло объяснил причину и указал лекарство. С января по ноябрь 1509 года Микельанджело работал со сверхчеловеческим напряжением. Папа, который был нетерпелив до последней степени и не любил долго ждать, если ему чего-нибудь хотелось, то и дело требовал, чтобы художник пустил его к себе на вышку и показал свою работу. Но Микельанджело, в свою очередь, не любил, чтобы ему мешали. Занятый борьбой с угрожающей плесенью, он просто не пускал к себе папу. Когда папа проникал в капеллу тайком, Микельанджело бросал сверху доски и обращал в бегство взбешенного старика. Лишь когда общими усилиями справились с плесенью, пришлось бросить озорство и приемы запугивания, тем более, что требования папы делались все категоричней и грозней. Папа проник-таки на неприступную вышку. Папа все осмотрел и успокоился. А в начале ноября половина плафона, по-видимому, была показана ему уже освобожденная от лесов.

Окончание росписи

Это была та половина, которая шла, по выражению Кондиви, «от дверей до середины свода», то есть от эпизода опьянения Ноя до эпизода сотворения Евы, не только с соответствующим архитектурным орнаментом, с юношами, сидящими попарно у каждого изображения, но и с пророками и сивиллами в промежутках между распалубками. После этого Микельанджело продолжал упорно работать до конца августа 1510 года и довершил роспись собственно плафона — без распалубок и люнетов, — доведя ее до алтарной стены, где в то время были фрески Перуджино и где позднее их заменил его собственный «Страшный суд». Папа все время приставал к нему с вопросом, когда же будет кончена эта часть росписи. Микельанджело обыкновенно отвечал: «Когда смогу». Папу такой ответ приводил в ярость. Однажды художник объявил своему грозному патрону, что собирается съездить на праздники во Флоренцию, и просил дать ему денег. «Ладно, — сказал папа, — а когда будет окончена роспись?» Микельанджело, по обыкновению, ответил: «Когда смогу». Тогда папа вышел из себя и, передразнивая его, повторил несколько раз: «Когда смогу,

когда смогу!» и столько же раз ударил его своим первосвященническим посохом. Микельанджело не оценил этого нового способа благословения, ушел домой и стал укладываться, чтобы уехать совсем. Но папа поторопился послать к нему человека с деньгами и извинениями. Выслушав смущенные слова папского придворного, уверявшего, что все было святейшей шуткой, Микельанджело рассмеялся и решил на этот раз дать папе амнистию.

Когда роспись в этой части была открыта, Юлий был очень доволен. Но 1 сентября 1510 года он выехал в Болонью, не уплатив Микельанджело ни пятисот дукатов за выполненную уже работу, ни аванса в такой же сумме за предстоящую роспись распалубок и люнетов. Между тем нужно было устраивать новые леса и делать новые картоны. Микельанджело написал папе письмо с просьбой прислать денег. И тогда же поведал о своих огорчениях отцу в письме от 7 сентября 1510 года. Письменные обращения к папе остались без результата.

В конце сентября Микельанджело решил ехать в Болонью лично: требовать своих денег. Но и это не помогло. Заехав на обратном пути во Флоренцию, он вернулся в Рим в октябре, но в декабре еще раз съездил в Болонью, быть может, обеспокоенный новыми интригами Браманте. О том, что они были, рассказывает Кондиви.

Роспись не считалась оконченной, но леса были сняты, и плафон с пророками и сивиллами можно было видеть. С разрешения папы отдельные лица получали туда доступ. В их числе были Браманте и Рафаэль. На Рафаэля фрески произвели очень большое впечатление, и, чтобы отдать себе отчет в их ценности, он испробовал новую манеру в собственных фресках, написанных для церквей Сант Агостино и Санта Мариа делла Паче.

Что касается рассказа Кондиви о том, что Рафаэль, увидев плафон, стал просить папу поручить ему его завершение, то он вызывает большие сомнения. Оставалась ведь самая неинтересная часть всего свода — распалубка и люнеты, в которых новому человеку трудно было дать что-либо крупное. Скорее всего эти слухи распускал все тот же Браманте, постоянно интриговавший против Микельанджело, и понятно, если гнев Микельанджело обрушился главным образом на Браманте, все неблагоприятные махинации которого он и разоблачил в конце концов перед папой во второй свой приезд в Болонью.

Добившись там от папы также пятисот дукатов в счет росписи капеллы, Микельанджело вернулся в Рим 7 января 1511 года и после четырех месяцев вынужденного перерыва вновь приступил к работе. Он

делал картоны для распалубок и люнетов. Начинаясь второй период росписи. Пока Юлий покорял строптивные княжеские гнезда в Романье и, не жалея ни себя, ни своих изнеженных кардиналов, в зимнюю стужу штурмовал крепкие городские стены, Микельанджело писал более спокойные «голова и лица» по потолку и стенам капеллы. 27 июня 1511 года папа после победоносно законченной кампании вступил триумфатором в свою столицу. Вскоре вслед за этим и Микельанджело триумфатором закончил свою художественную кампанию, по-своему не менее трудную, чем та, что занимала всю зиму папу.

Впрочем, сам Микельанджело не считал роспись совершенно готовой, и только дикое нетерпение папы заставило его снять леса сейчас же почти после возвращения Юлия из похода. Еще не успев как следует водвориться в Ватикане, папа немедленно призвал его к себе и задал традиционный вопрос: «Когда же ты кончишь роспись?» Ответ гласил опять: «Когда смогу». Хотя Юлий знал, что леса еще стоят в капелле папы Сикста, что художник еще работает и другого ответа дать не может, он все-таки вскипел. «Ты, кажется, хочешь, — воскликнул он, угрожающе стуча посохом, — чтобы я приказал сбросить тебя вниз с твоей вышки?!» «Сбросить не сбросишь», подумал художник, но, придя в капеллу и оглядев еще раз сделанное, приказал убрать леса. Едва сняли леса, как папа, шагая с подобранной сутаной через доски и бревна, точно через брешь, проделанную его пушками в стене Мирандолы, принялся рассматривать, очень довольный, готовую роспись. 14 августа, в праздник всех святых, он служил в обновленной капелле первую мессу. Потом, по обыкновению, ему стало жалко, что он так торопил художника. Ему казалось, что чего-то не хватает, что, пожалуй, стоит немного еще поработать, чтобы сделать плафон наряднее, и заговорил об этом с Микельанджело. Но так как для этого пришлось бы вновь соорудить леса, то художник запротестовал. Возражение снова начало злить старика, и он настаивал:

— Нужно бы пройтись золотом по росписи!

— Там нет таких людей, которые носили золото, — не сдавался Микельанджело.

— Да ведь выглядит бедно все это.

— И те, кто там изображены, были бедные люди.

Вероятно, папа долго еще гневно сверкал на строптивного художника из-под лохматых бровей. Но видя, что ему ничего не добиться, он, наконец, оставил его в покое. Микельанджело так больше и не прикасался к плафону.

Но не скоро он разделался с привычками, которые сложились у него за

время работы. Так, вынужденный постоянно смотреть вверх, пока он писал на потолке капеллы своих пророков, сивилл и христовых предков, он долго не мог смотреть вниз: он ничего не видел, и, чтобы читать, например, должен был поднимать бумагу или книгу выше головы. Лишь постепенно вернулась к нему способность глядеть и читать по-человечески.

Микельанджело горестно издевался над собой в стихотворении, озаглавленном «К Джованни, тому именно, который из Пистойи».

От напряженья вылез зоб на шее
Моей, как у ломбардских кошек от воды,
А может быть, не только у ломбардских.
Живот подполз вплотную к подбородку,
Задралась к небу борода. Затылок
Прилип к спине, а на лицо от кисти
За каплей капля краски сверху льются
И в пеструю его палитру превращают.
В живот воткнулись бедра, зад свисает
Между ногами, глаз шагов не видит.
Натянута вся спереди, а сзади
Собралась в складки кожа. От сгибания
Я в лук кривой сирийский обратился.
Мутится, судит криво
Рассудок мой. Еще бы! Можно ль верно
Попасть по цели из ружья кривого?
Так защити, Джованни,
И честь мою, и роспись неживую.
Не место здесь мне. Я — не живописец.

На полях листка с этим стихотворением Микельанджело сделал набросок: человек с выпяченным животом стоит в подвешенной на веревках люльке и, запрокинув голову, расписывает потолок.

Но теперь все это позади. Работа окончена, и художник мог быть доволен ею!

Как писался плафон

Сикстинская капелла представляет собою высокую и длинную залу в «два с половиною квадрата», как говорит Кондиви,⁸ покрытую очень плоским коробовым сводом. С каждой стороны по шесть круглосводчатых окон с венчающими их люнетами и два таких же окна над входной дверью. Четыре окна продольных стен, ближайšie к четырем углам, а также два поперечных соединяются со сводом при помощи четырех сферических треугольников, или парусов. У каждого из остальных восьми окон люнеты соединяются со сводом потолка при помощи треугольных распалубок, поднимающихся острием кверху, но не достигающих до середины свода. Средняя часть потолка во всю длину представляет почти плоскую поверхность. Конструктивные особенности капеллы таким образом обуславливали расчленение свода на следующие части, которые должен был расписывать Микельанджело: высокая продольная середина, или собственно плафон; четыре паруса по углам; два пространства между парусами над поперечными стенами; восемь распалубок — по четыре с каждой стороны — над люнетами; шесть промежутков между распалубками; четыре промежутка, ближайšie к углам, между распалубками и парусами; четырнадцать люнетов над окнами.

Когда Микельанджело приступил к работе, продольные и алтарная стены уже были покрыты фресками. На алтарной стене находились фрески Перуджино, а на продольных — двенадцать фресок лучших представителей итальянской живописи позднего Кватроченто: того же Перуджино, Боттичелли, Козимо Росселли, Доменико Гирландайо, Пинтуриккио и Синьорелли. Они покрыли стены между деревянной стукковой панелью и железной галереей, которая шла под окнами. Простенки между окнами были заняты вымышленными портретами пап работы Боттичелли и Гирландайо.

В распоряжении Микельанджело была поверхность больше, чем в 600 квадратных метров. Нужно было найти художественно убедительное разрешение и придумать сюжеты. Мы знаем, что он отверг чисто орнаментальную разделку плафона, которая должна была по первоначальному варианту дополнять двенадцать апостолов, размещенных над междуоконными пространствами. Орнамент его не интересовал. Он был скульптор. Его интересовало человеческое тело, одетое, и особенно обнаженное (*il bel corpo ignudo*), в самых разнообразных положениях. Но живопись исключала возможность созерцания художественного произведения со всех сторон, и Микельанджело возместил этот неизбежный ее недостаток тем, что дал большое количество фигур; так все

наиболее интересные положения смогли быть показаны и в живописи. Следовательно, центр тяжести росписи был именно в фигурах. Но фигуры нужно было разместить в каком-то гармоничном порядке, то есть найти для них обрамление, и притом такое, которое не было бы голым, чисто формальным орнаментом. И Микельанджело нашел его! Своему плафону он придал вид «гипэтрального» храма на античный образец, то есть храма в античном стиле, с пилястрами, колоннами, цоколями и консолями для статуй и с большим, открытым во всю длину, пространством в потолке. Этот открытый верх и придавал античному храму его «подэфирный» характер. Таким образом, обрамление всей росписи замышлялось как иллюзия архитектурного сооружения, подчиняющего себе конструктивные особенности свода и осуществляемого средствами живописи. В архитектурной рамке этого парящего кверху гипэтрального храма Микельанджело рассыпал в чудесном порядке свои фигуры.

Крупнейшие итальянские художники Кватроченто, начиная от Брунеллеско и кончая Леонардо да Винчи, непрерывно твердили о законах математики, которые должны быть усвоены мастерами всех трех пространственных искусств. Теоретические основы методов приложения и использования математики для искусства были даны во всеобъемлющей системе «трактатов» Леонардо как законченное целое, практическую же иллюстрацию они получили в таких произведениях его, как «Поклонение волхвов», «Мадонна в скалах», «Тайная вечеря», «Битва при Ангиари», «Св. Анна», и особенно в рисунках. После Леонардо теории больше нечего было делать. Микельанджело нигде ни слова не говорит о математических законах искусства, и может показаться, что они его не интересовали. Иллюзионный храм Сикстинского плафона и виртуозные решения всяких перспективных и ракурсных задач в фигурной его части показывают, что он и в этом отношении взял у Леонардо и его предшественников все, что было у них ценного, что математические основы живописи не имели от него тайн. Он считал только, что говорить об этом уже не стоит. Все это подразумевалось само собой. А вот поднимать вопросы философские, рассуждая об основах искусства, нужно было. И этим Микельанджело занимался очень усердно, как мы увидим, в своих сонетах.

Расписывая капеллу, художник находился в сфере сложных и разнообразных перекрестных влияний. Библейские сюжеты преломлялись у него через двойную призму прочно осевших в его сознании впечатлений от «Божественной комедии» и от проповедей Савонаролы. Тот факт, что библейские мотивы оказались так сильно окрашенными гражданским звучанием, идейно восходит к гневным излияниям Данте, запавшим в его

душу, и к революционным пророчествам недолговременного диктатора Флоренции. Они учили Микельанджело придавать именно гражданским ощущениям глубоко личную форму. Только то, что у одного выливалось в непревзойденные перлы поэзии, а у другого — в экстатическую лирику ораторских импровизаций, у Микельанджело принимало вид пластических образов. Содержание его гражданских ощущений с болью и мукой оседало в его сознании как результат дум по поводу итальянской политической и социальной действительности. К ним мы еще вернемся.

Сначала попробуем разобраться, от каких художественных образцов он шел. Из его прежних вещей Сикстинский плафон теснее всего смыкается с «Мадонною Дони» и, как уже было сказано, с замыслами надгробия папы Юлия. О последнем судить труднее, потому что Микельанджело пришлось придавать идеям и образам, задуманным для большого скульптурного комплекса, живописную форму. Что касается «Мадонны Дони», то связь между тем, что он дал в этой простой композиции, с тем, что он развернул в грандиозной симфонии плафона, — самая, непосредственная. Аналогия замысла бросается в глаза. Пять голых юношей, скромно разместившихся на балюстраде заднего фона «Мадонны Дони» сильно размножились в Систине, заняли все передние планы, и сделаны они не поспешными заключительными мазками, а, напротив, выписаны со всей тщательностью пластической моделировки. И влияние того художника, которого Микельанджело бегло «цитировал» в «Мадонне Дони», в плафоне превратилось в громкую демонстрацию созвучного мастерства. Это был Лука Синьорелли. Нехитрая композиция синьореллевского «Пана», которого он видел в доме Лоренцо Медичи, едва ли могла увлечь Микельанджело, ибо, когда писалась «Мадонна Дони», ему были известны композиционные формулы Леонардо. Но показ нагих фигур, имеющих больше формальное, чем смысловое, значение, показался ему уже тогда удачной мыслью. После этого, а может быть, еще и раньше, он ознакомился — не мог не ознакомиться во время одного из многократных путешествий из Рима во Флоренцию и обратно — с фресками, Синьорелли в Орвиетском соборе, изображающими историю антихриста, конец света и страшный суд (1499-1502), и уже, несомненно, не мог отделаться от впечатления, произведенного этими фресками, пока не сделал плафона. У обоих художников одинаковы и роль, которую в их фресках играет голое тело, и стремление показать голое тело не столько в спокойном и естественном состоянии, сколько в напряженном, стремительном, полном дикой энергии, — этим объясняется подавляющее численное преобладание мужских фигур над женскими. Только у Микельанджело композиция неизмеримо более

совершенна, и в целом она запечатлена с такой убедительной художественной организованностью, о какой Синьорелли не смел и мечтать, несмотря на свой огромный пластический талант. Это и понятно: кортонский мастер был на тридцать пять лет старше Микельанджело и воспитывался в совершенно иной, более элементарной художественной атмосфере.

Описание плафона

В античном гипэтральном храме обыкновенно было одно большое отверстие в крыше, единый прорыв в небо. В своем писанном гипэтральном храме Микельанджело разделил единое воображаемое отверстие на девять — четыре больших и пять малых прорывов. Живописная конструкция, при помощи которой он добился этого деления, и целесообразна и гармонична. Воображаемое отверстие в потолке делится посредством писанных пилястров, спускающихся в обе стороны к стенам и опирающихся с обеих сторон на цоколи с сидениями для голых юношей. Эти девять поверхностей, почти совершенно гладких, он заполнил картинами на сюжеты из «книги бытия»: отделение света от тьмы, создание светил, отделение вод от земли, создание Адама, создание Евы, грехопадение и изгнание из рая, жертва Ноя, потоп, опьянение Ноя. Четные картины — большие, нечетные — малые. При каждой из малых, по углам, сидят четверо голых юношей. Их называют по-разному: бескрылые ангелы, гении, рабы. Двое обращены в одну сторону, двое — в другую; всех их двадцать. Они лентами удерживают в стоячем положении бронзовые щиты, на которых изображены библейские эпизоды. У всех почти в руках, на плечах, вокруг тела — дубовые ветви и гроздья желудей, эмблема фамильного герба Ровере, семьи, из которой вышли оба создателя капеллы: Сикст IV и Юлий II делла Ровере (Rovere — Robur — дуб). Цоколи, на которых поставлены сиденья для этих юношей, представляют собой верхушки пилястров, опирающихся на пьедесталы по обе стороны пророков и сивилл двух продольных рядов. На каждом пилястре — пара путтов. На четырех парусах по углам изображены четыре библейских эпизода избавления людей чудесным небесным вмешательством: медный змий, наказание Амана, победа Давида над Голиафом, Юдифь с головою Олоферна. Таким образом, сюжетные сцены изображают историю

сотворения мира и человека, грехопадение, истребление грешного человечества водой, новое появление греха в семье избавленного от гибели Ноя и четырехкратное вмешательство божье для спасения людей. Дальнейшая судьба человечества и грядущее искупление не показаны, но показаны те, кто своим пророчеством предвещают грядущее искупление, — пророки и сивиллы. Пространств между парусами, между распалубками, между распалубками и парусами, общим счетом двенадцать, и все они заняты колоссальными сидячими фигурами пророков и сивилл. Пророков семь, сивилл пять. Сцены на распалубках и в люнетах изображают начало осуществления пророчеств: историю предков Христа. Острые концы распалубок над четырьмя большими сюжетными картинами плафона с обеих сторон украшены тоже парными фигурами голых юношей, но вследствие неудобной поверхности менее тщательно исполненными. Такие же пары украшают верхушки четырех парусов. Таким образом, этих юношей «второго сорта» двадцать четыре.

Вся роспись, особенно если присоединить к плафону, еще «Страшный суд», алтарную фреску, написанную позднее, представляет собою одно из самых грандиозных произведений живописи, какие только знает история. В ней удивительно все: замысел, в котором сочетаются чудесные архитектурные формы, давшие плафону такое убедительное членение, полное подчинение этому замыслу конструктивных особенностей свода; способы сочетания сюжетных частей с орнаментальными; слияние воедино глубочайшей символики, выраженной в пророках и сивиллах, с исторической идеей, умение придать всему этому произведению величайшего художественного и технического мастерства политический смысл, скрытый от зорких глаз папы Юлия. Если Микельанджело и раньше мог оспаривать первенство у крупнейших художников своего времени, то после Систины перед его творением не померкла слава только двух — Леонардо и Рафаэля.

Современников поражало, конечно, прежде всего искусство живописца. Вот, например, какими восторженными словами описывает Вазари пророков, сивилл и эпизоды на парусах:

«Как будто еще более вдохновляясь от сделанного им, воспрянул он и явил себя еще большим художником в пяти сивиллах и семи пророках, каждый из которых высотой в пять локтей с лишком; позы одна на другую не похожи, складки тканей красивы, одежды их разнообразны; словом, все сделано с изобретательностью и искусством чудесным, и если кто вдумается в их чувства, они покажутся божественными. Можно здесь видеть Иеремию, он скрестил ноги, одной рукой схватился за бороду,

опершись локтем о колено, уронил другую руку и склонил голову так, что явственно заметны его меланхолия, задумчивость, размышление и горькие мысли о своем народе. Так же хорошо сделаны детские фигуры сзади него, равным образом и сивилла, от него первая к двери;⁹ в ней Микельанджело хотел передать старость, и помимо того, что закутал ее в ткани, показал охлаждение крови ее от времени еще тем, как она читает и, имея уже слабое зрение, подносит книгу к самым глазам. Рядом с нею Иезекииль, пророк-старик; он исполнен движения и красоты, его окутывают одежды, в одной руке держит он свиток с пророчествами, другую приподнял и повернул голову, как будто собираясь говорить о вещах высоких и великих; позади него два младенца протягивают ему книги. За ними следует сивилла, составляющая противоположность упомянутой нами выше сивилле Эритрейской,¹⁰ ибо держа в отдалении книгу, она собирается перелистать страницу и, положив ногу на ногу, замкнувшись в себе, величественно размышляет, что ей написать, пока находящийся позади нее и раздувающий огонь младенец зажжет ей светильник. Эта фигура — красоты необычайной по выражению лица, по постановке головы и складкам платья, у нее обнаженные руки, также прекрасные. Вслед за этой сивиллой он сделал пророка Иоиля, который сосредоточенно взял свиток и читает его со вниманием и интересом; по виду его заметно, как ему нравится написанное здесь, он кажется живым человеком, напряженно сосредоточившим свои мысли на каком-то предмете. Над дверью он поместил старца Захарию; он чего-то ищет в книге и не может найти; одну ногу выдвинув вперед, другую поджав от нетерпеливого желания найти это место, он так и остановился и забыл, как неудобна эта поза. Эта фигура превосходно передает старость, по форме несколько грубовата; на ткани складок — немного, но они очень хороши; дальше еще сивилла,¹¹ повернувшаяся к алтарю противоположной стены и показывающая какую-то рукопись, она и младенцы около нее не менее достойны похвалы, чем все остальное. Но кто взглянет на помещенного вслед за нею пророка Исаяю, который, углубившись в мысли, скрестил ноги, пальцами правой руки заложив книгу в том месте, где он читал, левым локтем поддерживает книгу сверху, опершись щекой о ладонь, причем его зовет один из младенцев, находящихся сзади него, а он только повернул голову, несколько, впрочем, не беспокоившись, — тот увидит черты, поистине схваченные с натуры, подлинной родительницы искусства, увидит фигуру, так искусно изученную, что она может обучить всем приемам истинного живописца. За этим пророком изображена прекрасная старая сивилла,¹² которая сидит и изучает книгу; исключительно красива ее поза, а также и

окружающих ее детей. Невозможно представить себе, что можно добавить к совершенству фигуры Даниила, который пишет в большой книге, выискивая что-то в рукописях и копируя с невероятным рвением; для опоры этой тяжести Микельанджело поместил между его ног ребенка, который поддерживает книгу, пока тот пишет, — ничья кисть не сможет никогда сделать ничего подобного; также очень хороша фигура сивиллы Ливийской, которая, окончив писать в огромной книге, состоящей из многих листов, уже готова женственным движением подняться на ноги и закрыть книгу, — тема чрезвычайно трудная, если не сказать недоступная, для кого бы то ни было, кроме ее творца. Это же можно сказать про четыре сцены на углах свода: в первой из них Давид, не по-юношески сильно сдавив великану горло, одержал над ним верх, изумляя солдат, оказавшихся около поля поединка; другие подивятся превосходным позам в истории Юдифи, на другом углу, где изображено туловище Олоферна, только что лишившееся головы, и Юдифь, кладущая мертвую голову в корзину, которую держит у себя на голове старая служанка такого высокого роста, что ей пришлось наклониться, чтобы Юдифь могла до нее достать; Юдифь протянула руку, стараясь прикрыть ее ношу, и повернула голову к туловищу, так и оставшемуся с поднятой ногой и рукой, а в это время в палатке поднялся шум; она боится и лагеря, страшится и мертвеца; картина поистине значительнейшая. Но божественнее и прекраснее ее и всех других сцена со змеями Моисеевыми, в левом углу над алтарем; здесь можно увидеть, какое смертоносное бедствие причиняют множество жалящих и кусающих змей и как Моисей подвешивает к шесту бронзового змея; на этой картине живо представлены различные виды смерти, причиняемые змеями, и люди, лишившиеся всяких надежд от их жала; спазмы и страх смерти нескончаемые возникают от жесточайшего яда, змеи обвивают им руки, ноги, и они, оставшись в прежней позе, не могут двинуться с места; нечего и говорить, как прекрасны лица людей, кричащих и в отчаянии закинувших головы. Не менее хороши лица тех, кто обратил свой взор на змея и, чувствуя, как от взгляда на него легчает боль и возвращается жизнь, взирает с тем большей любовью; среди них обращает на себя внимание женщина, поддерживаемая мужчиной; видно, какую помощь оказывает он ей и как она, ужаленная и испуганная, нуждается в ней. Также и на той картине, где Агасфер, сидя на ложе, читает анналы, есть фигуры прекрасные; среди них бросаются в глаза трое сидящих за обеденным столом; они приняли решение освободить еврейский народ, повесив Амана, который изображен здесь в необычайнейшем ракурсе; столб, к которому приковано тело Амана, и руки, выброшенные им вперед, кажутся не

написанными, а живыми, они выступают рельефно, также и нога, выдвинутая вперед, и части тела, остающиеся в глубине; конечно, эта фигура прекраснейшая и труднейшая среди всех прекрасных и трудных.

Но слишком долго пришлось бы объяснять все красоты различных сцен, где, желая передать всю генеалогию Иисуса Христа, Микельанджело изобразил всех его предков, начиная с сыновей Ноя. Нельзя рассказать, как разнообразны здесь ткани, выражение лиц, как нескончаемы выдумки, необыкновенные, новые, прекрасно выполненные; нет такого приема, который не был бы разумно здесь применен; у всех фигур перспективные сокращения очень хороши и искусны; словом, все здесь достойно высочайшей похвалы и божественно. Но кто не будет восхищен, кто не растеряется, увидав выразительность Ионы, последней фигуры в капелле: здесь свод, охваченный стеной, по самой природе своей должен бы наклоняться вперед, но благодаря искусству, от вида этой фигуры, откинувшейся назад, он кажется прямым и даже настолько покорен мастерством рисунка и светотени, что как будто изгибается назад. О, поистине счастлив век наш! О, блаженны художники, ибо вы своевременно могли у источника ясности просветить затемненные свои очи и увидеть, сколь доступным стало все, прежде трудное, благодаря исключительному и изумления достойному художнику! Слава его трудов понуждает нас понять и признать, что это он снял с вас ту повязку, которую вы носили на очах ума своего, исполненного мрака, и освободил истину от лжи, затемнявшей вам разум. Итак, благодарите небо и старайтесь во всем подражать Микельанджело».

Восторги Вазари и Кондиви, который говорит почти теми же словами о тех же вещах, — оба биографа Микельанджело нещадно друг друга обворовывали и потому самым искренним образом ненавидели один другого, — нам понятны. Мы разделяем эти восторги, хотя и с оговорками. Но во фресках Сикстинского плафона мы видим и другое, чего ни Вазари, ни Кондиви не видели: не только победу художника, но и подвиг гражданина.

Чтобы это было понятно, нужно вспомнить сначала о других вещах.

Политическое положение Италии

Микельанджело начал работу над Сикстинским плафоном в мае 1508-

го и закончил в октябре 1512 года. С перерывами он просидел на своих подмостках без малого четыре с половиною года. Кроме ведра с известкой, большого деревянного утюга для разглаживания стены, красок и кистей, у него ничего не было под рукою, быть может, только библия и Данте. Читать ему было некогда. Он мог только думать, перенося контуры и краски с картонов на стену. А думать ему пришлось много. И он не мог не отозваться на совершавшиеся в Италии события, раз в руке его была кисть, а перед ним гладкая поверхность, которой он мог передать плоды своих дум.

Что же он видел кругом? О чем слышал? Какие до него доносились вести? Именно в эти тревожные годы развертывалась великая трагедия итальянской земли. После того как прямым результатом походов Карла VIII и Людовика XII оказалась оккупация юга Италии испанцами, а миланского герцогства французами, свирепая грызня между обоими державами уже не прекращалась. Наоборот, она все больше и больше вовлекала в свои кровавые перипетии остальные итальянские государства и непрерывно обостряла их местные противоречия.

Папа Юлий был не такой человек, чтобы остаться в стороне от драки, раз он считал курию обиженной. Ибо ни в одном мирном договоре, ни в одном соглашении никто не вспоминал, что часть Церковной области отхватила Венеция после катастрофы с Цезарем Борджа, а часть продолжала оставаться под властью своих тиранов. Мы знаем, что, не дождавшись ни от кого никакой помощи, папа Юлий решил действовать сам. Дипломатический подкоп под Венецию он начал вести с 1504 года, а в 1506 году во главе своих войск двинулся в Романью, захватил Перуджу и — дождавшись французской подмоги — Болонью.

Между тем, вокруг Пизы, осажденной флорентийцами, плели интригу Франция, с одной стороны, Венеция — с другой. И чем сложнее была интрига, тем обильнее лилась тосканская кровь. Наконец, в декабре 1508 года папе Юлию удалось добиться окончательного оформления союза (Камбрейская лига) Франции, империи, Испании, папства, Савойи, Мантуи и Феррары против Венеции. 14 мая 1509 года венецианцы были наголову разбиты французами при Аньяделло и «в один день потеряли то, что с таким трудом приобретали в течение восьмисот лет». Папские войска, не встретив сопротивления, заняли Фаэнцу, Червию, Римини и Равенну. Добившись своего, Юлий II уже в феврале 1510 года заключил мир с Венецией, стал теснее сближаться с Испанией, чтобы обратить оружие против французов и добиться изгнания их из Италии. Это выражалось в его формуле: «Вон варваров!»

Но французы и не думали уходить. Наоборот, они перешли в наступление, отняли у папы Болонью (20 мая 1511 года) и поставили под угрозу другие города в Романье. Юлий окончательно бросается в объятия Испании. В сентябре разражается интердикт (отлучение от церкви) над Флоренцией за ее верность Франции. В октябре создана Священная лига Испании, папы и Венеции против французов. Но Лиге первоначально не везет. Поход ее против Болоньи проваливается, Брешия в Ломбардии, отложившаяся от Франции, берется французами штурмом и кровавым погромом искупает свой опрометчивый пыл (19 февраля 1512 года), под Равенною (11 апреля) армия Лиги терпит сокрушающее поражение. Но французы теряют там своего гениального полководца Гастона де Фуа, убитого в сражении, а с севера с гор спускается на помощь Лиге армия швейцарцев, очень быстро очищающая от французов Италию. Летом собирается сейм в Мантуе, решающий восстановить Сфорца в Милане и Медичи во Флоренции. Папские войска без труда овладевают Пармой, Моденой, Болоньей. В Милане швейцарцы сажают герцогом Массимилиано Сфорца, сына Лодовико, испанцы берут приступом Прато и, очевидно, соревнуясь в свирепости с французами в Брешии, подвергают жителей Прато беспощадному погрому, после которого республике во Флоренции приходит конец, и город открывает ворота перед Медичи.

Резня повсюду, потоки крови, истребление людей; разгул свирепости, жадности, предательства, всего темного и дикого, что может быть выплеснуто со дна человеческой души; варварство, воскресшее в более уродливой форме, чем всегда; голод, массовые изгнания, нищета, мор, гибель огромных материальных ценностей. И самое главное, — всему этому не виделось конца. Наоборот, все обещало только дальнейшее ухудшение. Итальянский народ изнемогал. Надежды угасали у самых больших оптимистов.

Вот что доносилось непрерывно до Микельанджело, пока он сидел на своих подмостках в Систине, испачканный известкой и красками, не раздеваясь для сна, не моясь, плохо питаясь и думая, думая без конца. Двоекратное путешествие в папскую ставку в 1510 году, вероятно, придало его думам яркость и красочность личных впечатлений. Он успел пережить и перечувствовать все перечисленные события вплоть до Равеннского сражения, разгрома Прато и падения республики во Флоренции, и смысл совершающегося в Италии не мог не быть ему ясен.

Как должно было отражаться все это в душе, вскормленной трагическими пророчествами Савонаролы, которые оправдывались каждый день, и грандиозными фантазмагориями дантова ада, перенесенными в

трепетную живую действительность родной земли, распятой тысячами врагов?

Гражданские и гуманистические мотивы плафона

Мы не можем опираться во всем на подлинные политические высказывания Микельанджело по этим вопросам. Их очень мало. Вернее, их нет. Он усердно переписывается с отцом и братьями, особенно с Буонаррото, который был культурнее двух других. И мы жадно вчитываемся в каждую строчку этих писем. В них очень много говорится о всяких денежных делах. Художник щедро помогает семье, которая совсем не заслуживает такого доброго отношения. Он хочет вложить свои сбережения в землю, купить именье-другое. Он упорно молчит о своей работе и столь же упорно не желает говорить о политике. Лишь тогда, когда политика сама навалилась на его семью и на него, он заговорил. И каким жалостным, каким недостойным языком!

Вот что пишет он 5 сентября 1512 года Буонаррото: «Узнав здесь, как идут у вас там дела, я решил написать вам свое мнение. Оно вот какое: так как город под угрозой, как говорят здесь, вам всем нужно удалиться куда-нибудь, где вы будете в безопасности, бросить имущество и все вообще. Ибо жизнь дороже имущества. Если у вас нет денег, сходите к казначею госпиталя Санта Мариа Нова и возьмите у него. На вашем месте я взял бы у казначея все деньги, которые я отдал ему на хранение, уехал бы в Сиену, нанял бы домик и жил бы там, пока все успокоится. В дела государственных не мешайтесь ни словом, ни делом, а действуйте, как во время чумы: будьте первыми в бегстве». Это писалось после разгрома Прато, до возвращения Медичи во Флоренцию. Через две недели, 18 сентября, Микельанджело пишет тому же Буонаррото: «Из последнего твоего письма я узнал, что город был в большой опасности. И я очень волновался. Теперь уже говорят, что члены семьи Медичи вступили во Флоренцию и что все уладилось. Я думаю поэтому, что опасность от испанцев миновала и что уезжать уже нет необходимости. Оставайтесь же с миром и не заводите ни дружбы, ни знакомства ни с кем, кроме бога. И не говорите ни о ком ни худо, ни хорошо, ибо никто не знает, чем все кончится. Сидите себе дома — и все».

Однако успокоиться окончательно не пришлось. Во Флоренции кто-то

пустил слух, что Микельанджело в Риме говорил лишнее о Медичи. Узнав об этом, он пишет отцу (вероятно, в конце сентября): «Что касается Медичи, то я ничего не говорил против них, кроме того, что говорилось всеми вообще, как, например, относительно Прато; и если бы камни обрели речь, заговорили бы и они. Кроме того многое еще болтали тут, и, слыша эти разговоры, я говорил: «Если верно, что они так поступали, то они поступали дурно». И вовсе не потому, что я верил всему, и дай бог, чтобы все было выдумкой!». По-видимому, все-таки эти слухи и сплетни доходили до ушей медичейских агентов, и семейство Буонарроти во Флоренции стали за это прижимать. Старик опять жаловался Микельанджело, и тот в письме прислал «две строчки» на имя Джулиано Медичи, правившего городом, с тем чтобы старик передал их ему: «Старайтесь жить, и, если на вашу долю не достанется почестей в городе, как другим гражданам, достаточно будет, что у вас есть хлеб. И живите с богом в бедности, как я живу здесь. А живу я плохо (*meschinamente*), не думаю ни о мирских делах, ни о почестях, в тяжком труде и в тысячах беспокойств (*sospetti*). Так я существую около пятнадцати лет, в течение которых у меня не было хотя бы одного часа радости. И все это для того, чтобы помогать вам, а вы этого никогда не признавали и не верили этому. Бог да простит нас всех. Я готов делать то же и впредь, пока я жив, лишь бы хватило сил».

«Две строчки», адресованные Джулиано, тем не менее, помогли. Следующее письмо Микельанджело начинается уже совсем в другом тоне: «Из вашего последнего письма я узнал, что вы вновь в чести, чему я несказанно рад»...

Читать все эти письма сейчас не очень приятно, зная, что они принадлежат перу великого художника.

Невозможно было растеряться больше. Невозможно было поддаться в большей мере обывательской панике и совсем забыть, что нужно ведь и в таких случаях сохранять «оттенок благородства». Да, но эти строки вышли из-под пера великого художника, рука которого на эти моменты отложила в сторону кисть. Когда он снова взялся за кисть и «божественный глагол до слуха чуткого коснулся», — все переменялось. И сразу стало видно, что никакие приступы обывательских страхов — они будут еще много раз повторяться в его жизни — не сделают гениального артиста маленьким человеком.

Среди биографов Микельанджело есть много таких, которые с особенной охотой стараются подчеркнуть его человеческие слабости и изобразить их как самую основу его душевных свойств. По этому поводу

вспоминается Пушкин, который, говоря о Байроне, такими сердитыми, но справедливыми словами отчитал любителей вылавливать слабости у великих людей: «Толпа жадно читает исповеди, записки и т. п., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости, она в восхищении. Он мал, как мы; он мерзок, как мы! Врете, подлецы: он и мал, и мерзок не так, как вы. Иначе». Так и Микельанджело. Он умеет очень скоро заставить забыть все свои слабости.

Письма, о которых шла речь, писались как раз в те дни, когда делались люнеты. И погром в Прато, и возвращение Медичи, и разгул репрессий во Флоренции — все, что рождало столько диких страхов и шкурнических чувств в письмах к родным, — здесь, когда художник мог говорить языком своего искусства, вызывали резонанс, в котором полным звуком звучит то, чего так не хватало в письмах, — благородство, достоинство, вера в конечное торжество справедливости, то есть все, что придает высшую красоту отчаянию и глубокою идейность пессимизму.

Стоит внимательно взглянуться в люнеты, и это станет ясно. Прежде всего мы должны будем твердо признать, что даже та слабая связь, которая существует между сюжетами распалубок и основным содержанием росписи, здесь исчезла. Это просто жанровые картинки, которым приданы библейские имена, но для которых до сих пор тщетно ищут в библии соответствующих текстов. Какой у них смысл?

Люнетов — четырнадцать. Было шестнадцать. Два над алтарем были сбиты позднее, чтобы очистить место ангелам «Страшного суда». Каждый люнет разделен на два поля рамкой с именами. В каждом поле — фигура, чаще всего одна. Связаны парные поля сюжетом? Очень авторитетные исследователи отвечают на этот вопрос утвердительно, но истолкования этой связи получаются натянутые. Скорее всего, ее вовсе не существует. Что же изображают, вернее, что выражают фигуры в люнетах?

Вот красивая молодая женщина расчесывает свои длинные светлые волосы, а думает в это время о чем-то таком, что нагоняет на ее лицо облако тихой грусти. Рядом мужчина, у которого тело, лицо, все застыло в оцепенении, словно он не может отделаться от кошмарного видения (Аминадаб). На соседнем люнете женщина, одетая для дороги, с ребенком на руках, усталая, нашла где-то местечко и заснула, прислонившись головой к стене. И тут же старик, с посохом в руках, сторбленный, с тяжелым мешком за плечами, с котелком у пояса, в полном изнеможении присел на камень. Ветер треплет его бороду. Куда ему итти? Итти некуда, но нужно. Не итти — гибель. Он безнадежно смотрит вперед (Боас и Обэд). На этих двух люнетах две пары фигур. Первые, очевидно, у себя дома, но

их уже хватает за горло тревога. Вторые — в пути. Это изгнанники, такие, каких много ходило в те времена по жарким и пыльным итальянским дорогам, каких много ушло из Флоренции после возвращения Медичи. Как Данте в свое время, они постигли, как горек чужой хлеб, как круты чужие лестницы.

В следующем люнете сидит беременная женщина; на лице ее написана тяжелая забота, быть может, о том, что станет с ее ребенком. Тут же мужчина в позе величайшего отчаяния. Рука легла на колено, голова упала на руку; другая рука бессильно свесилась. Он не спит, потому что нельзя спать в таком положении (Ровоам, Абий). Немного дальше старик, который сидел погруженный в невеселые думы, и вдруг обернулся. Маленький мальчик, быть может внук, осторожно тронул его за колено и показывает испуганными глазами во тьму: надвигается что-то страшное (Ахим и Элиуд). В люнете рядом — другой старик, закутанный с руками в плащ, глядит тревожным, недобрый взглядом исподлобья вбок на женщину, которая выглядывает из-за его левого плеча и судьба которой, очевидно, его волнует (Яков, Иосиф). Это все — на одной стороне капеллы. На другой — несколько женщин с детьми, и ни у одной не заметно ни беззаботной радости материнства, ни уверенности в завтрашнем дне. А мужчины подряд подобраны как бы для того, чтобы изобразить целую гамму тяжелых дум, душевных мук, растерянности, страха. Один, пожилой, черноволосый, чернобородый, скрестил руки и сжал подбородок пальцами; глаза опущены с тоскою (Азор, Задок); другой, в капюшоне, сидит, согнувшись на каком-то придорожном камне, нога закинута на другую, поверх свесилась ладонь, бессильно, с растопыренными пальцами: еще один изгнанник; тема, очевидно, особенно мучила художника (Езекия, Амон); третий, в берете, — у него находят сходство с Макиавелли,¹³ — с озабоченным видом пишет, с трудом выводя буквы, какую-то бумагу: просьбу о помиловании или о возвращении милости, вроде той, которую Микельанджело через родных посылал Джулиано Медичи (Аза, Иосафат); еще один, в тюрбане, сидит с лицом затравленного зверя, с бегающими глазами. Ему нужно что-то предпринять, но не хватает сил, воля парализована (Давид, Соломон). И все так.

Это уже не плаксивые строки в письмах к близким, торопящиеся робко формулировать оправдания. Это мужественный протест против того, что делается в Италии, протест человека, преисполненного гражданских чувств, сознающего свой гражданский долг, апеллирующего ко всем, кто будет смотреть его произведение, приглашающего всех протестовать с ним вместе против царящего в стране беззакония и насилия, против

разнуздавшихся агрессоров, попирающих прекрасную родную почву, против палачей Брешии и Прато, против белого террора во Флоренции. Это обвинительный акт против зла, в котором виноваты и Медичи, и папа, и французы, и испанцы. Это показ Италии, распятой во имя эгоистических интересов своими и чужими. Вот во что вылились впечатления Микельанджело от событий 1511 и 1512 годов.

Сюжеты распалубок тоже представляют собой жанровые группы, но в них нет тех выражений трагической неуверенности, муки, тоски, отчаяния, ужаса, как на люнетах. Это и естественно: распалубки писались раньше, когда не разразились еще настоящие бедствия войны, резня в Брешии, резня в Прато, когда события не коснулись еще близко Флоренции и родных художника. Но и на распалубках мы напрасно стали бы искать жизнерадостных сценок, или веселых лиц, или вообще какого бы то ни было проявления оптимизма: там все подернуто тихой грустью, выражает усталость и покорность судьбе.

С тех пор, как умер Лоренцо Медичи, с тех пор, как в 1494 году в первый раз пришли французы, Микельанджело, вдумываясь в смысл событий, развертывавшихся все более и более трагично для Италии не видел впереди ничего светлого и радостного. Он вообще мало был доступен оптимистическим настроениям. Иначе как было бы возможно, что в многочисленных письмах его, до нас дошедших, мы не можем уловить ни одной бодрой ноты? Все там печаль, недовольство, тоска, хотя в них почти ничего не говорится о больших политических событиях, бывших источником таких настроений. Люди, умевшие глубоко чувствовать, люди, любившие родную страну, — все разделяли переживания Микельанджело. Боярдо бросил писать своего «Влюбленного Роланда», узнав о бесчинствах французов Карла VIII; Савонарола стал окрашивать свои «пророчества» в тона все более безнадежные; Макиавелли, который все время выбивался из сил, чтобы выковать оружие против бед Италии — народную армию, после реставрации Медичи стал писать вдохновенные политические трактаты, в которых учил, как спасти Италию.

Поэтому роспись Сикстинского плафона с самого начала проникнута безрадостным настроением. Ни папа Юлий, ни Браманте с Рафаэлем, ни Вазари, ни Кондиви, ни вообще современники, толпами приходившие в капеллу папы Сикста после праздника всех святых 1512 года, когда папа открыл в нее доступ, не замечали этого. Как истые итальянцы Ренессанса, воспитанные на культе красоты, они не видели в росписи ничего, кроме ее ошеломляющих художественных достоинств. А между тем, достаточно было только внимательнее взглянуть в фигуры некоторых пророков и

сивилл, чтобы понять, что роспись исполнялась не только великим артистом, но и чутким гражданином. Старый Захария, который, нетерпеливо перелистывая книгу чудес, ищет и не находит в ней ничего утешительного. Седой красавец Иоиль, задумчиво рассматривающий свиток, на котором могли быть только слова о близости судного дня, ибо других его пророчеств известно не было. Иезекииль, тоже со свитком в руках, жестикулирует с азартом в жестоком споре с кем-то, очевидно, равнодушным к бедствиям родины, и старается побудить его к борьбе. Молодой и прекрасный Даниил читает огромную книгу — тоже книгу судеб — и делает из нее выписки, чтобы воспользоваться ими для своевременного предупреждения своих сограждан. Наконец, Иеремия, самая гениальная из фигур, взятая крупным планом. Он сидит на низкой скамье, скрестив ноги, в позе, повторенной в другом повороте на люнете Азора и Задока. Правой рукой он стиснул подбородок; голова упала на эту руку, упирающуюся локтем в колено; глаза опущены, они ничего не видят и не хотят видеть; левая рука лежит на другом колене, и кисть свесилась так бессильно, что мягкие складки одежды разъединяют пальцы. Он в думе, глубокой, поглощающей, неспособной прийти ни к какому радостному выводу. Рядом с ним девушка с перекошенным от страдания лицом смотрит на свесившийся свиток с еврейскими буквами «алеф» и «вов», обозначающими параграфы пророчеств Иеремии, а параграфы эти гласят: «Стала вдовою владычица народов; государыня областей подпала под иго. И от дочери Сиона ушло все благолепие ее». Но Иеремия Микельанджело думает свою трагическую думу не о Сионе, а об Италии. Оттого он так удался художнику: художник вылил в его образе собственные трагические думы.

А сивиллы? Языческие пророчицы не могут внести ничего утешительного в перспективы пророков Израиля. Две старухи — Кумская, дальноручая, и Персидская, близорукая, одинаково безуспешно роются в своих книгах, чтобы найти что-нибудь радостное. Но в них нет ничего радостного, и мы видим это по выражению морщинистых лиц. Эритрейская, молодая и красивая, еще не потеряла надежду найти в своей книге что-нибудь хорошее, но на лице ее уже написано: «Когда же? И будет ли?» Еще более красивая — Ливийская — в нетерпеливом жесте, полном темперамента, одновременно захлопывает свою книгу и вскакивает со стула, судорожно напрягая мышцы обеих ног, почти вывернув пальцы на левой. И одна только Дельфийская, одетая по-античному и по-античному прекрасная, вещает. Ей уже не нужно читать ничего. Все занесено на свиток, но содержание этого свитка, которое она передает человечеству,

ужасно. Недаром полны страдания широко раскрытые ее глаза. Люди услышат, наконец, свою судьбу, и пророчество Дельфийской девы на этот раз будет совершенно лишено былой двусмысленности. В нем один смысл: нужно готовиться к худшим бедствиям. Это именно то, что почувствовали люди на люнетах.

Глубокие думы великого художника о судьбах поруганной родины вылились здесь в трагическую симфонию гениальной силы и звучания. В этом политический смысл Сикстинского плафона.

Но в Сикстинском плафоне есть нечто, что сейчас, быть может, представляется не менее важным, чем великие художественные достоинства фресок и пафос гражданского протеста, пропитывающий их. Это гуманистические идеи, которые Микельанджело вложил в свое создание, это гимн творчеству мысли, это неповторимое грандиозное воплощение идеалов Ренессанса.

Гуманизм, который проповедовали Петрарка и Боккаччо, гуманизм, который стал предметом пропаганды у их последователей XV века, содержал в себе огромные идейные ценности, но получал малое распространение и не оказывал поэтому всего того влияния, какое способен был оказать, ибо сочинения гуманистов были написаны по-латыни: *для немногих*. Идейный мир гуманизма лишь частично стал раскрываться для неученых кругов в итальянских сочинениях Петрарки и Боккаччо, а затем полнее в итальянских трактатах Леона Баттисты Альберти. Только Альберти стал постепенно разрушать аристократическую предубежденность гуманистов против широкой массы, и только после него гуманистические идеи стали медленно вливаться в идейный мир Ренессанса. Но настоящим образом они стали содержанием ренессансной идеологии, когда их пропаганду взяли на себя итальянская литература, главным образом художественная, и итальянское искусство. Макиавелли, Кастильоне, Бембо, с одной стороны, Пульчи, Боярдо, Ариосто, Берни, Тассо — с другой, пропагандировали гуманистические идеи кто трактатами, кто поэмами, капитолами и сонетами. А рядом с ними работали художники. Фрески Гирландайо и Рафаэля, особенно Парнас и Афинская школа, восстанавливали родословную гуманистической идеологии и давали изображения главных ее представителей. Многочисленные картины на мифологические и исторические сюжеты напоминали о том, что мирская точка зрения и человеческие чувства, которым древние искали воплощения в образах своей лучезарной легенды, представляют ценности самые большие, какие только существуют на свете.

Микельанджело не мог удовлетвориться рабским подражанием своим

предшественникам. Его идейный размах был шире, чем у других, и уступал разве только Леонардо да Винчи. Расписывая плафон, он сразу нашел те мотивы, которые считал достойными своей кисти: история мироздания, сотворение человека и грехопадение — в этом центр тяжести сюжетных фресок для Микельанджело. В них у него два мотива. Оба принадлежат к основному содержанию гуманистической доктрины. Первый из них — гимн великой творческой силе, Демиургу-созидателю, ибо в сотворении мира Микельанджело видит и изображает только великий творческий размах. Его Демиург воплощает напряженную энергию. Из него исходит буйная, титаническая сила, и зритель этому верит, ибо художник сумел ее передать. Бог-отец Микельанджело не спокойный, кропотливо выполняющий свою работу, творец христианской мифологии, а — весь порыв, весь полет, весь бурное стремление. Лицо, жесты, тело — все у него в кипучем движении и в борьбе с миром мертвой материи, в которую нужно вдохнуть жизнь. Из хаоса он создает порядок, ибо человеку, который грядет, нужен порядок.

И человек пришел. Второй мотив этих фресок вызывает в памяти зрителя вдохновенную картину создания Адама, вышедшую из-под пера Пико делла Мирандола. «В конце дней творенья создал бог человека, чтобы он познал законы вселенной, научился любить ее красоту, дивиться ее величю... Посреди мира, — сказал Создатель Адаму, — поставил я тебя, чтобы тебе легче было проникнуть взором в окружающее и увидеть, что оно заключает в себе. Я создал тебя существом не небесным, но и не земным, не смертным, но и не бессмертным, чтобы ты сам себе сделался творцом и сам выковал окончательно свой образ...»

С Пико Микельанджело встречался постоянно в кружке Лоренцо Медичи и едва ли мог не знать его рассуждения «О достоинстве человека», откуда взяты эти строки. Ими он и вдохновлялся. Адам — не просто первый человек, созданный богом. Адам — человек, которому Демиург, — ибо бог Пико больше похож на платоновский образ, чем на ветхозаветный, — открыл пути и возможности бесконечного совершенствования. Таков должен быть и его образ в искусстве. Таков он стал на плафоне Систины.

Адам Микельанджело — это совершеннейший образ человека. Художник напряг все силы своего воображения, чтобы создать эту фигуру, и в его искусстве нет другой, более прекрасной, кроме разве мраморного «Умиряющего пленника», замысел которого облакался каменной плотью в те же годы. Адам, и вокруг него венец из нагих юношей, воплощающих собою ту или иную идею физического совершенства, — это такое восхваление человека, которое достойно стать рядом с великолепным

творением Пико. Но между ними та разница, что Пико, писавшего поллатыни читали десятки, самое большее сотни, в годы, непосредственно следовавшие за появлением книги «О достоинстве человека», а плафон Микельанджело смотрели с момента открытия фресок миллионы. И продолжают смотреть. И каждая единица в этих миллионах ощущала воплощенную в образах великую гуманистическую идею о способности человека к бесконечному совершенствованию и испытывала тот благотворный трепет, который выпрямляет внутренне даже самого бесчувственного. Ибо таково действие гениального искусства, отданного на службу великой идее. Эти два мотива не исчерпывают всего гуманистического звучания плафона. Но остальное уже не так характерно.

В гуманистических идеях, которые нашли выражение на Сикстинском плафоне, как бы собрано воедино все то, что вдохновляло Микельанджело до сих пор. Все самое благородное, что кристаллизовалось в его великой душе, перешло на потолок этой ватиканской капеллы: идеалы человеческого совершенства, зовы страдающей родины, горе от сознания, что счастье не стало уделом его народа, ощущение безвозвратной гибели великих культурных завоеваний последних двух веков, которые могли бы преобразовать мир. Все это требовало, чтобы об этом заговорили во весь голос. Никакой крик не мог тут быть слишком громким — дело шло об идеалах гуманизма, возвращенных эпохой Возрождения. И Микельанджело воплотил свои гуманистические думы в титанические образы, чтобы они стали всем понятны, чтобы вооружить их великой агитационной силой, чтобы сделать их демократичнее.

Сикстинский плафон показывает, какой огромный оптимистический пафос мог исходить из всего микельанджелова искусства, если бы время и обстоятельства не надломали его крылья. На время между написанием фигур Демиурга и Адама в сюжетных фресках и фигур люнетов, где явственно слышатся уже скорбные ноты пессимизма, как раз и приходятся те события, о которых говорилось выше: Аньяделло, Брешия, Прато — удары, нанесенные свободе, республике, демократии.

Оптимизм угасал. Но гуманизм продолжал звучать полным голосом.

Искусство плафона

Нам известна та восторженная оценка, которую дал Сикстинскому

плафону, как произведению искусства, Вазари. Восхищение Кондиви не меньше. Они как бы соревнуются в славословии. А Челлини ставил флорентийский картон выше ватиканских фресок. Все трое — художники, мастера своего дела, все трое видели плафон, еще сверкавший свежими красками, не потрескавшийся, не закоптелый от чада свечей и кадилен, не обесцветившийся. Но только Челлини видел своими глазами весь картон «Битвы при Кашине». Ему было двенадцать лет, когда картон разрезали на части и расхитили досужие любители. Вазари мог видеть лишь отдельные и немногие его куски. А видел ли Кондиви даже куски — это сомнительно: он говорит о картоне очень бегло.

Сопоставление оценки Вазари и Кондиви, с одной стороны, Челлини — с другой, очень любопытно. Челлини ведь не указывает никаких недостатков в плафоне; он только говорит, что картон лучше. Почему? Челлини так же, как и Микельанджело, — скульптор, и в живописи обеих вещей рука скульптора одинаково заметна. Что же отличает одну от другой?

Сопоставление Бенвенуто вызвано, конечно, главным образом трактовкой голого мужского тела, *bel corpo ignudo*, тут и там. Другие поводы для сравнения, столь же яркие и типичные для скульптора, едва ли имеются. Поэтому прежде всего хочется дать себе отчет в том, что наиболее характерно в изображении нагих мужчин на Сикстинском плафоне. Обнаженных женщин там немного: женскому телу Микельанджело вообще уделял неизмеримо меньше внимания, чем мужскому. И, конечно, мужские тела Систины представляют в этапах его мастерства много нового.

Так же, как и Синьорелли, но в большей мере, с большим знанием и более тонко, в своих голых юношах Микельанджело отдал дань классическим реминисценциям. В античном гипэтральном храме он рассадил двадцать юных античных — именно античных — атлетов в разнообразных позах, причем один из них — левый над Даниилом — является прямой «цитатой»: он списан с античной геммы, находившейся во владении Лоренцо Медичи и хорошо знакомой Микельанджело.¹⁴ Под сильным античным влиянием сделаны и обнаженные мужские фигуры в библейских композициях, прежде всего удивительный Адам. Но в представлении о наиболее совершенной форме мужского тела в сикстинских фресках Микельанджело все больше отходит от античного. Он развертывает, в противоположность тому, что мы видели в мраморном «Давиде», торс, особенно грудную клетку, и расширяет плечи, словно атлетическое сложение должно быть главным условием прекрасного. Он

придаст своим фигурам иногда положения надуманные, необычные и трудные, которых в жизни выдержать сколько-нибудь продолжительное время, как показала проверка, невозможно.

В этом отношении Микельанджело отдал дань давно намечавшемуся изменению художественных вкусов. Искусство Кватроченто после Мазаччо, Гиберти и Донателло все более и более подчеркивало отход от аскетических идеалов прежнего искусства, которые были одним из пережитков феодально-католической культуры. Мы наблюдаем непрерывную, все усиливающуюся и ускоряющуюся смену фигур аскетического облика фигурами чувственными, худых и угловатых — полными и округлыми, утонченных — сильными. На рубеже XV и XVI веков эта полоса приводит к культивированию форм грандиозных и героических. В скульптуре она сказывается очень явственно у Бертольдо, Кверча, Верроккио; в живописи — у Синьорелли. А общая тенденция заметна даже у таких художников, как Рафаэль.

Микельанджело установил для своих скульптурных работ некоторые новые принципы — стремление к грандиозному, колоссальному, патетическому. Сделавшись волею неистового папы Юлия живописцем, он не только сразу же примкнул к манере Синьорелли, но и усилил ее, перенеся в живопись те принципы, которые ему не дали осуществить в скульптуре, в частности в задуманных им статуях надгробия папы Юлия.

В фигурах плафона он проверял свои скульптурные замыслы средствами живописи и множил опыты, изучая натуру и набрасывая этюды голых мужских тел. Он отыскивал тайну прекрасного. Связь его поисков с «античным барокко» не раз подчеркивается, быть может, даже нарочито, как в «Медном змие»; ведь в эту картину втиснут чуть не весь «Лаокоон».

Это стремление продолжается и в одетых фигурах. Любую из сивилл, любого из пророков мы легко представляем себе в виде грандиозной, полной патетики мраморной фигуры. Но, конечно, на голых фигурах эта тенденция сказывается гораздо более отчетливо и ярко.

В «Битве при Кашине» Микельанджело тоже, в сущности, проверял свои скульптурные принципы средствами живописи, но там он был гораздо сдержаннее. Там он ближе к Донателло, чем к Бертольдо и к Кверча, ближе к античной классике, чем к «античному барокко», и, что еще важнее, — ближе к натуре. По-видимому, только так можно понимать слова Бенвенуто, что он никогда больше не достигал высоты, на которой стояло его мастерство в флорентийском картоне.

В Сикстинском плафоне в изображении грандиозного, патетического, напряженного, в изображении страстей, борьбы и беспокойства,

стремительных движений и судорожных усилий Микельанджело дошел до грани. Все то, что он создал здесь, — настоящее искусство, подлинное творение Ренессанса. Но грань достигнута. У Ариосто в «Неистовом Роланде» фигурирует конь Рабикан, «сын ветра и огня», про которого сказано, что он прошел бы по лезвию меча. То же можно сказать об искусстве Микельанджело. Как бы ни была тонка грань Ренессанса, он без труда удерживался на ней. Но любой из художников, пожелавший идти по его следам и испробовать его приемы, неизбежно срывался и впадал в маньеризм.

В этом различие между Микельанджело и Леонардо. Вершина творчества Леонардо — «Тайная вечеря» — открывала для каждого из его последователей секреты полноценного искусства и не тянула ни к маньеризму, ни к барокко. Вершина творчества Микельанджело — Сикстинский плафон — соблазняла малых сих и толкала их на упадочные пути.

Но как мастер в плафоне он впервые обрел полноту *своей* манеры. Настоящий Микельанджело сказался именно в ней. В ней нужно искать источников как его величия, так и грядущего упадка, им еще не воплощенного, но им уже возвещенного.

Все следующие его работы не прибавляют ничего нового, а лишь продолжают и подчеркивают то, что было им создано на плафоне капеллы папы Сикста IV.

«Трагедия надгробия»

«Так как папа Юлий ничего, по-видимому, не хотел так сильно, как удержать Микельанджело у себя, он желал пользоваться его услугами не только при жизни, но даже и после смерти. Поэтому, прежде чем умереть, приказал, чтобы художнику было предложено закончить то надгробие, которое он начал делать раньше, и поручил заботы об этом старому кардиналу Санти Кватро и кардиналу Ажанскому, своему племяннику. Но они потребовали переделки проекта, ибо прежний казался им чрезмерно громоздким. Таким образом, для Микельанджело вторично началась трагедия надгробия, которая прошла для него не более счастливо, чем первая, и даже значительно тяжелее. Она навлекла на него много затруднений, неприятностей и мук и даже хуже — бесчестие, как плод

злости некоторых людей; его с трудом мог он смыть с себя через много лет».

«Трагедия надгробия»... Это крылатое слово Кондиви из XXXIX главы биографии Микельанджело — нисколько не преувеличение. Именно *трагедия*, ибо дальнейшая история надгробия стоила Микельанджело стольких волнений, стольких страданий, как, быть может, ничто другое.

Последовательные этапы этой трагедии очень трудно установить в точности. Папа Юлий II умер 21 февраля 1513 года, утешая себя в последние свои часы тем, что в великой тяжбе с Венецией церковь вернула города, захваченные республикой, а потом с помощью союзников изгнала из Италии французов. Быть может, эти победоносные настроения омрачались у папы тем, что лозунг «*Fuori i barbari!*» — «Вон варваров!» был выполнен меньше чем наполовину, ибо в Милане уверенно, хотя и попростецки, распоряжались швейцарские мужики, а в Неаполе крепко сидели и не собирались уходить испанцы, высокомерные, чопорные, молчаливые. Но начинать новую кампанию на севере и на юге было не время, да и казна папская была не так уж полна. Видимое торжество церкви для всех казалось несомненным, и даже такие светлые головы, как Макиавелли, считали, что папа Юлий в своей политике руководился исключительно интересами церкви, а не своей родни. Они ошибались, ибо nepотизм Юлия, не будучи таким открытым и циничным, как nepотизм Сикста IV или Александра VI, тем не менее играл очень большую роль в его политике. Но общее впечатление было именно таково, и неистовый папа сошел со сцены в ореоле героя церкви и итальянского патриота.

Это обстоятельство создавало популярность вокруг его надгробия и слегка скрашивало для Микельанджело не очень приятную задачу — вернуться к работе над мавзолеем, к которой он давно остыл и от которой у него осталась неприятная оскомина.¹⁵

Но его сумел убедить кардинал Ажанский, Леонардо делла Ровере, как видно из позднейшего письма художника к священнику Фаттуччи, соблазнив его грандиозностью задачи, ему поручаемой. «В начале понтификата Льва X, — писал Микельанджело, — Ажанский пожелал увеличить надгробие папы, то есть сделать его больше по сравнению с моим прежним проектом, и был заключен соответствующий договор». Но либо Микельанджело запамятовал — письмо написано в 1524 году, либо первоначальный, неведомый нам договор был заменен другим, текст которого нам известен, от 6 мая 1513 года. Согласно этому договору, в надгробии должно было быть тридцать восемь статуй больше человеческого роста и соответствующее количество других украшений. Но

основное отличие от первого проекта заключалось в том, что надгробие уже не должно было стоять свободно, обозримое со всех четырех сторон: оно должно было опираться одной стороной о стену. До нас дошло два наброска этого проекта, один из которых находится сейчас во Флоренции, другой в Берлине. Имеются более или менее удачные попытки объединить их, показывающие масштаб и общий вид памятника. Среди фигур числятся перешедшие в окончательным вариант «Моисей», «Лия», «Рахиль», мадонна и две сидячие статуи. Кроме того, в этом проекте были неиспользованные в окончательном варианте так называемая «Победа», два парижских «Пленника» и четыре неоконченные мужские фигуры, тоже изображающие пленников или рабов, находящиеся во Флоренции.

Микельанджело начал работать над этим, вторым вариантом. Уже в той или иной мере были готовы «Моисей» и два парижских «Пленника» и начинали делаться другие статуи. Но в 1616 году, 8 июля, договор был вновь пересмотрен, и размеры надгробия сведены к масштабу, значительно уменьшенному, причем пропорции обеих сторон и высоты сохранены. Было уменьшено вдвое и количество статуй. Оба уже готовые «Пленника» становились ненужными. Этот договор был подписан со стороны наследников папы Юлия все теми же двумя кардиналами — Пуччи и Ровере.

Микельанджело продолжал работать. Он работал, непрерывно отвлекаемый, еще шестнадцать лет. Умер кардинал Пуччи, умер кардинал Ровере. Правопреемником Юлия II стал его племянник, Франческо Мариа делла Ровере, герцог Урбинский. Папой давно был Климент VII. В 1532 году Франческо Мариа предъявил Микельанджело обвинение в том, что он не выполнил обязательств, обусловленных договором 1516 года, и потребовал от него возвращения денег, ему уплаченных. Суд, разобравший дело, нашел, что формально герцог прав и что иск вполне обоснован. Но в том, что исполнение надгробия подвигалось вперед слабо, был виноват не Микельанджело, а оба папы Медичи, которые то и дело отрывали его от работы другими поручениями. Микельанджело воззвал к Клименту VII, и тот, сознавая вину своего кузена и свою собственную, убедил герцога кончить дело миром. Франческо Мариа вынужден был согласиться. 29 апреля 1532 года был подписан новый, третий по счету договор, отменяющий предыдущие. Присутствие папы при подписании договора придавало ему особую торжественность. Однако надгробие теперь было уменьшено в размерах еще больше. В договоре речь шла о шести статуях, начатых, но не оконченных, которые имелись в распоряжении художника в Риме и Флоренции и которые должны были теперь быть включенными в

надгробие. О каких статуях тут говорилось, мы в точности судить не можем. Несомненно, подразумевался Моисей, вероятно, Рахиль и Лия. Возможно, что остальные три были мадонна и две сидячие фигуры второго яруса окончательного варианта. Другим существенным изменением было то, что теперь уже предполагалось сооружать памятник не в соборе св. Петра, а в Сан Пьетро ин Винколи.

Но и этот договор остался мертвой буквой. Умер папа Климент, умер Франческо Мариа. Папой был Павел III, герцогом Урбинским — Гвидубальдо II, женатый на внучке папы. Микельанджело работал. «Трагедия» продолжала развиваться. Папа Павел через свою внучку добился согласия герцога на новый, последний, четвертый по счету пересмотр договора. Теперь центральной фигурой надгробия должен был стать Моисей, вполне законченный самим Микельанджело; другие статуи были следующие: мадонна, Рахиль и Лия и сидячие пророк и сивилла. О статуе папы Юлия в договоре не упоминается. Подписание состоялось 20 августа 1542 года, а в 1545 году памятник-кенотаф (ибо прах папы Юлия покоился в соборе св. Петра) был сооружен в Сан Пьетро ин Винколи. С тех пор грозный Моисей, со своими скрижалями, не перестает потрясать всех проходящих взглянуть на это дивное творение Микельанджело. «Трагедия надгробия» пришла к концу.

О статуях, вошедших и не вошедших в этот окончательный вариант, будет речь особо.

Художник и папа

Заканчивая «Комедию», Данте говорил о том, что «священная поэма, к которой приложили руку небо и земля», «иссушила его тело», и грустно задавал себе вопрос, сумеет ли она победить вражду к нему сограждан его родного города и откроет ли ему доступ «в прекрасную овчарню, где он спал ягненком».

Заканчивая папский памятник, которому уже не суждено было стать надгробием, Микельанджело даже не задавал себе этого вопроса. Мы увидим, что путь и родной город он закрыл себе сам, своей волей, и не мечтал уже о такой награде за свои труды.

Работа над памятником с момента открытия для публики Сикстинского плафона растянулась на три с лишним десятка лет. Микельанджело еще

дважды в своей жизни должен был взять в руки кисть: для росписи алтарной стены Сикстинской капеллы и для росписи стен Паолинской капеллы в том же Ватикане. Кроме того, Микельанджело должен был создать целый ряд архитектурных сооружений.

Но он продолжал считать себя не живописцем, а скульптором. Нет ничего более для него типичного, чем то, что за все время работы над Сикстинским плафоном, то есть в период, когда из-под его волшебной кисти рождалось произведение, открывавшее новую эпоху в живописи, он упрямо подписывал все свои письма «Michelagnolo scultore in Roma» — «Микельанджело скульптор. Рим». И впереди он видел себя только скульптором и, может быть, именно потому его удалось уговорить сделать по новому проекту памятник папе Юлию. Он был скульптор и хотел работать резцом, а не кистью.

Микельанджело не сумел предвидеть, что и после смерти Юлия он останется по-прежнему игрушкой папских капризов, к тому же далеко не столь грандиозных по размаху и не пропитанных хотя бы малой долей художественного чутья и понимания, которые отличали грозные и неистовые капризы папы Юлия.

ПОД ИГОМ МЕДИЧЕЙСКИХ ПАП

Лев X и его заказы. Фасад Сан Лоренцо

Место Юлия занял под именем Льва X кардинал Джованни Медичи, второй сын Лоренцо, человек сырой, тучный, но жизнерадостный и любивший повеселиться. Он не обладал ни энергией, ни стремительностью своего предшественника, но как истый отпрыск Великолепного, был даровит, и ум имел государственный. Поэты приветствовали его вступление ликующими латинскими гекзаметрами и итальянскими виршами, в которых говорилось, что при Александре царила Венера, при Юлии — Марс, а при Льве настанет царство Паллады. Если Юлий не был чужд nepотических настроений, то это искупалось у него тем, что интересы церкви для него стояли на первом плане. У Медичи было наоборот. Когда он узнал, что конклав провозгласил его папой, он, говорят, сказал близким: «Будем же наслаждаться папством, раз господь даровал его нам». Церковь занимала малую долю его внимания, и он отмахивался от церковных дел с несвойственным ему в других случаях упорством. Когда реформационное движение в Германии становилось явно тревожным для папства, он небрежно говорил: «Там ничего серьезного: просто повздорили между собою монахи». Монахов он терпеть не мог и готов был повторять на их счет отцовское словечко: «Бойся быка спереди, мула сзади, а монаха и спереди и сзади». За провинности он наказывал их, вопреки природному добродушию, сурово. Окружение его было пестрое. Он не любил присматриваться и ломать себе голову, распознавая и стараясь оценить настоящие таланты, подобно Юлию. Он предпочитал окружать себя талантами помельче; певцами, музыкантами, умелыми рассказчиками, импровизаторами, шутами. Эти пользовались у него наибольшим успехом, и им доставались самые жирные милости жовиального папы.

Несмотря на то, что около папы Льва X находились люди, понимавшие и в науке и в искусстве, как, например, меньшей его брат Джулиано, пробывший долгое время в высококультурной обстановке урбинского двора, и особенно Бернардо Библиена и Пьетро Бембо, настоящие ученые и талантливые писатели, будущие кардиналы, — Лев не умел занять достойным образом гениальнейших людей своего времени. Леонардо да

Винчи стараниями Джулиано был окружен в Риме почетом, но работал по случайным заказам. Рафаэлю была поручена такая работа, которая после росписи Ватиканских станц была едва ли не деградацией. Макиавелли после тюрьмы, где его пытали, прозябал в ссылке. Ариосто, с надеждой стремившийся в Рим, вернулся к себе в Феррару ни с чем. С Микельанджело папа поступил с жестокой бесцеремонностью, что причинило суровому художнику большое страдание.

Вероятно, вскоре после смерти папы Юлия Микельанджело возобновил работу над его памятником. Мы знаем, что первый контракт с душеприказчиками был подписан в мае 1513 года. Немедленно после этого он занялся перевозкой к себе в мастерскую сохранившихся мраморных глыб, доставленных еще в 1505 году из Каррары и загромождавших площадь св. Петра. Из Флоренции были выписаны опытные помощники. Микельанджело сделал маленькую модель, начал готовить другую, большую, и усиленно работал над двумя связанными «Пленниками». Хотя художник видел и даже зарисовал напугавший его метеор, лучи которого довольно зловеще, по его мнению, были устремлены на Рим и на Флоренцию, — первый год понтификата Льва X прошел для него благополучно. Он получил много денег, около 1200 дукатов, а быть может и больше, и был в отличном рабочем настроении. Дело шло. В марте следующего 1514 года умер Браманте, которого он едва ли оплакивал, а в июне он подрядился сделать мраморную статую Христа для церкви Санта Мариа сопра Минерва. Второй год тоже закончился благополучно. Микельанджело получил 800 дукатов, самое меньшее, побывал во Флоренции, где, по-видимому, нашел новых подмастерьев, завязал сношения с образованными людьми, из дружбы к которым повторил свою поездку в апреле следующего, 1515 года.

Он работает усиленно, принимается за Моисея. А в письмах к родным, среди бесконечных разговоров о денежных делах, — ибо отец и братья продолжали тянуть из него деньги с развязностью, неизменно возрастающей, — он сообщает о факте, который ему, по-видимому, очень неприятен: папа Лев как будто собирается поручить ему какую-то работу. Микельанджело удваивает энергию, чтобы вместе с помощниками довести до конца хотя бы какую-нибудь определенную стадию надгробия. Но по-настоящему оно еще не начато даже между маем и августом 1515 года. Статуи работают, но к памятнику, как к целому, не приступлено. В этом году ему было выплачено самое меньшее 2600 дукатов, и он пишет родным, что забрал авансом столько, что не отработает и в два года (3 ноября 1515 года).

Между тем, уже в июле над Италией снова стали собираться тучи. Умер французский король Людовик XII, и на престол вступил Франциск I, его родственник, молодой, смелый, энергичный, давно подговаривавший старого короля идти вновь завоевывать Милан. Получив власть, он немедленно стал готовиться к походу, и в июле папа послал своего брата Джулиано с армией к Пьяченце, чтобы заслонить Церковную область на случай опасности. Быстрый разгром швейцарцев при Мариньяно вернул Милан Франции. Папа, перепуганный, запросил мира. Свидание его с Франциском для переговоров было назначено в Болонье, где и был заключен знаменитый Болонский конкордат (декабрь 1515 года).

По пути из Рима в Болонью и обратном путешествии папе пришлось дважды побывать во Флоренции. Столица его вотчины встретила его и проводила торжественно и пышно. Он был очень доволен и не скупился на награды. Между другими был награжден и Буонаррото, брат Микельанджело, бывший как раз в эти месяцы одним из приоров: он получил звонкий, но пустой титул палатинского графа, о чем важно сообщил брату в Рим, не забыв еще раз намекнуть о деньгах.

Во Флоренции Лев посетил свою родовую церковь Сан Лоренцо, где были погребены его отец, дед, прадед и много членов семьи. Он поплакал над гробом отца — как у всех рыхлых людей, у него глаза были на мокром месте — и заметил, что церковь стояла с незаконченным фасадом. Он обратился сразу к нескольким художникам с предложением дать свои проекты для фасада. Это были: Рафаэль, Баччо д'Аньоло, Антонио да Сан Галло, Андреа и Якопо Сансовино. Были переговоры и с Леонардо. Но папе хотелось, чтобы руководство взял на себя Микельанджело. У того была в разгаре работа над гробницей. Если бы ему дали спокойно поработать над нею год-другой, он бы ее закончил. Теперь его отрывали для дела, к которому он не чувствовал никакого расположения. Когда Лев X приехал в Рим и, позвав его к себе, приказал заняться фасадом Сан Лоренцо, Микельанджело отказывался, как мог, но все было напрасно. Он должен был согласиться. Со слезами расстался он со своей римской мастерской, где стояли более или менее готовые части гробницы, и поехал во Флоренцию. В отместку он поставил условием, что будет работать один, без сотрудников и помощников. Услуги художников, представивших проекты, были поэтому отклонены.

Чтобы набрать мрамора, Микельанджело отправился снова в Каррару, где с перерывами провел значительную часть 1516 и 1517 годов. Ему, естественно, приходилось приезжать по делам во Флоренцию и в Рим. В эти промежутки он успел подписать второй договор на гробницу с

кардиналами-душеприказчиками папы Юлия (июль 1516), сделать рисунок фасада Сан Лоренцо (архитектурное обрамление и три ряда статуй, числом десять) и заказать Баччо д'Аньоло деревянную модель его (декабрь 1516). Урывками он успевал работать и над памятником Юлию, за который в 1516 году ему было выплачено 1500 дукатов. В 1517 году он как будто даже начал увлекаться работой по фасаду. 2 мая этого года он писал Доменико Буонинсеньи, приближенному папы, который вел дела по украшению Сан Лоренцо: «Мне нужно сказать вам многое. Читайте, пожалуйста, с некоторым терпением, ибо это важно. Вот что! Я чувствую в себе достаточно сил сделать фасад Сан Лоренцо так, чтобы и по архитектуре и по скульптуре он стал зеркалом всей Италии (lo specchio di tutta Italia). Но для этого необходимо, чтобы папа и кардинал поскорее решили, хотят они, чтобы я работал или нет. И если хотят, нужно, чтобы они остановились на чем-нибудь одном, то есть или чтобы поручили дело целиком мне и доверились мне во всем, или нашли бы другой выход, более им приятный, уж я не знаю какой...» Даже не имея еще настоящего контракта, Микельанджело уже по обыкновению вкладывал в дело весь свой темперамент, — он забраковал модель, сделанную Баччо, заказал новую другому мастеру, сам сделал третью, ломал усиленно мрамор, распоряжался о подготовке нового фундамента для фасада.

И все впустую.

Фасад Сан Лоренцо до сих пор стоит такой же ободранный, как и в ноябре 1515 года, когда папа Лев, вытирая платком слезы о покойном родителе, увидел его и решил украсить. Началось с того, что в 1518 году папа приказал Микельанджело ломать мрамор не в Карраре, а в находившейся на флорентийской территории Пьетрасанте, где в горах были открыты залежи. Микельанджело это было чрезвычайно неприятно, ибо он знал, что там и мрамор хуже — он был тверже — и не существовало дорог от ломок до морского берега. Кроме того, у него были дружеские отношения с владельцем Каррары маркизом Альбериго Маласпина, и он не хотел обижать ни его, ни крестьян и ремесленников в Карраре, которые хорошо у него зарабатывали и к которым он прекрасно относился. Но в эксплуатации пьетрасантского мрамора были заинтересованы влиятельные лица во Флоренции: они нажимали на папу. И Лев X категорически приказал Микельанджело брать мрамор в Пьетрасанте, а для лучшей его доставки к морю построить дорогу. Художник подчинился и поехал работать в Пьетрасанту, смертельно обидев этим маркиза Альбериго. Построить дорогу оказалось, однако, не так просто. Местность была трудная, гористая и болотистая. Он провозился в Пьетрасанте года два.

Деньги ему платили плохо, с задержками. Ему приходилось тратить свои, чего он очень не любил. Жизнь в Пьетрасанте, на бивуаке, без малейших удобств, тяжелая работа, отнюдь не вполне безопасная, необходимость постоянно бывать то во Флоренции, то в Риме, физическое напряжение, усталость, невозможность отделиться творчеству — все это раздражало его до последней степени, и он ни малейшим образом не скрывал своих настроений от высоких патронов, а, напротив, высказывал их. Папа Юлий спускал ему его выходки, ибо сам был такой. А папа Лев, охотно прощавший многое своим шутам, благородного негодования не понимал и становился поэтому все холоднее и к художнику и к фасаду родительского мавзолея. Затруднения стали появляться и во Флоренции вследствие интриг поставщиков и художников-конкурентов. Словом, дело явно тормозилось. Правда, папа подписал в начале 1518 года контракт с Микельанджело, но так как за два года после этого в сущности ничего не было сделано, отнюдь не по вине художника, кардинал Джулио решил контракт расторгнуть. Это произошло в марте 1520 года.

Хотя аннулирование контракта и возвращало Микельанджело свободу — он был в ярости. И, конечно, имел на это полное право. Затея папы оказалась плодом скоропреходящего сентиментального каприза, на котором решили нажить капитал разные предприимчивые люди. А великий художник оказался игрушкой всяких нечистых махинаций и потерял совершенно даром три с лишним года, в течение которых мог бы довести до конца надгробие папы Юлия.

О его настроении можно судить по сохранившемуся черновику письма, адресованному неизвестно кому. Кардинал, очевидно, требовал от художника отчета в израсходованных суммах. Микельанджело приводит цифры и продолжает: «А я еще не ставлю ему в счет деревянную модель фасада, посланную в Рим; не ставлю ему в счет трех долгих лет, которые я потерял на этом деле; не ставлю ему в счет, что я вконец расстроил себе здоровье на работе по Сан Лоренцо; не ставлю ему в счет величайшего моего унижения: что вызвали меня сюда для этой работы, а потом отняли ее у меня, не знаю по какой причине; не ставлю ему в счет моего римского дома, который я бросил и где все пошло прахом: мраморы, имущество и законченные работы»...

Значительно позднее, когда уже не было на свете ни Льва, ни Климента, в 1542 году, Микельанджело в одном письме прямо утверждает, что папа Лев никогда не думал о фасаде сколько-нибудь серьезно и что вся громоздкая машина была пущена в ход с одной лишь целью: чтобы помешать ему работать над памятником Юлию II.

Единственно, что осталось от замыслов о фасаде Сан Лоренцо, — это текст договора, где изложено все. Читая его, мы верим, что если бы он был сооружен, то действительно стал бы и в архитектуре и в скульптуре «зерцалом всей Италии».

Но таким же зеркалом должно было стать ведь также и надгробие папы Юлия.

Работы во Флоренции

Пока тянулась нудная эпопея с фасадом Сан Лоренцо, Микельанджело появлялся в Риме очень редко. Он жил либо в Карраре, либо в Пьетрасанте, либо во Флоренции. Сведения о римских делах сообщали ему тамошние его друзья, среди которых в последние годы появился художник Себастьяно дель Пьомбо, венецианец, даровитый мастер, по-венециански яркий колорист и по-венециански ловкий интриган. Он сумел очень искусно сыграть на некоторых слабостях Микельанджело и завоевать его доверие. Он разжигал его неприязнь к Рафаэлю, которого считал своим счастливым соперником, и добился после того, как Рафаэль умер, что Микельанджело дал ему рекомендательное письмо к кардиналу Биббиене, ставшему одним из самых близких людей к папе. Но он добился и большего. Микельанджело дал ему рисунки для целого ряда его картин, создавших ему репутацию крупного мастера. Рима Микельанджело избегал, кроме всего прочего, потому, что там были его контрагенты по сооружению надгробия папе Юлию. Кардинал Ажанский, несмотря на большие симпатии к Микельанджело, постоянно напоминал ему об его обязательствах, хотя и в очень деликатной форме. Для Микельанджело это было весьма тягостно: работы по надгробию у него не двигались, конечно, потому, что времени не оставалось. Правда, когда он писал в Рим друзьям или деловым корреспондентам из Каррары или Пьетрасанты, он постоянно упоминал о том, что, ломает мрамор и для надгробия папы. Но наследники Юлия не очень этому верили, судя по суммам, выплачиваемым художнику. В 1516 году он получил в счет памятника 1500 дукатов, в 1517-м и 1518-м — по 400, а в 1519-м уже не получил ничего. И он не бунтовал по этому поводу, даже не жаловался в частных письмах. Он понимал, что платить ему было не за что.

Вообще, Рим и римские отношения отошли для Микельанджело на

задний план. Напротив, флорентийские дела стали ближе. Когда в 1519 году зашли разговоры о перенесении праха Данте из Равенны во Флоренцию и папа дал на это свое согласие, что решало дело, ибо Равенна находилась с 1509 года на папской территории, — Микельанджело вызвался построить для праха почитаемого им превыше всего великого поэта мавзолей. Правда, из этих проектов ничего не вышло, потому что францисканские монахи, монастырю которых принадлежал равеннский мавзолей Данте, оказались хитрее, чем о них думали: они выкрали и спрятали кости поэта. А между тем у Микельанджело нашлись бы яркие мотивы для мавзолея. Недаром он испещрил поля одного экземпляра поэмы Данте своими рисунками. Эта рукопись погибла при кораблекрушении, и мы не можем о ней судить. Но разве другие его произведения, и прежде всего «Страшный суд», не насыщены доказательствами его конгениальности с творцом «Божественной комедии»?

Свои флорентийские связи Микельанджело воспринимал в эти годы даже с несколько повышенной остротой. Именно к этому времени относится переписка его с графом Алессандро Каносса, который любезно подтвердил, что в фамильных бумагах он нашел указание о Симоне да Каносса, который был подестою во Флоренции и, подразумевалось, мог быть родоначальником рода Буонарроти Симони. Микельанджело обрадовался этому признанию, как ребенок, и немедленно стал мечтать о приобретении Каноссы, «родового замка», славного покаянным визитом Генриха IV к папе Григорию VI, гостю тогдашней владелицы замка маркграфини Матильды Тосканской. Каноссе не суждено было сделаться собственностью Микельанджело. Но он твердо решил, что ему необходимо, очевидно, чтобы не посрамить «предков», сделаться помещиком. Он начал скупать участки. В 1520 году он приобрел имение Фаттойо в Ровеццано, положившее основание его земельному богатству.

Но Микельанджело не забывал и своего искусства. Всю вторую половину 1519 года он работал над мраморной статуей Христа, заказанной ему Метелло Вари для римской церкви Санта Мариа сопра Минерва. В апреле 1520 года статуя была закончена, но не поставлена на пьедестал и не вполне отделана. Заказчики тогда же стали торопить его с высылкой статуи в Рим, но Микельанджело медлил — потому ли, что хотел еще поработать над нею, или потому, что не получал полностью обусловленной платы. Лишь в январе 1521 года, когда деньги были получены, он отправил статую в сопровождении своего ученика Пьетро Урбано, талантливого скульптора, но беспутного малого, с которым он очень носился в годы печальной эпопеи фасада Сан Лоренцо. Урбано было поручено поставить статую на

пьедестал и дать ей окончательную отделку. Но, проработав с июня до середины сентября, Пьетро так испортил статую, что, отчаявшись в возможности исправить ее, бросил все и сбежал из Рима. Микельанджело тогда предложил эту работу скульптору Федерико Фицци, который, как мог, загладил художества Урбано. В декабре ее торжественно освятили в церкви.¹⁶ Она находится там и сейчас.

Христу из церкви Минервы не посчастливилось. Над ним поработали две пары чужих рук. И хотя за последнее время критики склонны признавать в статуе гораздо большую долю работы самого Микельанджело, чем признавали прежде, и расценивать вещь менее строго, чем расценивали прежде, — приходится признать, что, несмотря на полную законченность фигуры, она не принадлежит к лучшим вещам великого мастера. В ней порочен самый замысел — представить Христа физически сильным, идеально сложенным, прекрасным мужем и в то же время дать ему скорбное выражение, отпечаток недавней трагедии страданий за человечество. Победила первая тенденция. Христос в Минерве — это то же *bel corpo ignudo*, на котором совершенно незаметен отпечаток мистического стратотерпства. Единственная уступка, какую Микельанджело счел возможным сделать христианской идее, заключается в том, что тело Христа и его голова моделированы с необычайной для художника Систины мягкостью, почти женственностью. Никаких атлетических форм, никакой раздутой грудной клетки, никаких утрированно-широких плеч. Словно изваяла статую не та рука, которая писала голых юношей Сикстинского плафона. Фигура безусловно красива, и на нее очень приятно смотреть, хотя линии средней части тела скрыты теперь под стыдливым бронзовым опояском, которым, чтобы не было соблазна, доминиканские монахи, хозяева церкви, покрыли чресла христовы. Резец великого художника чувствуется во многих деталях. Но от статуи уходишь совсем с другим чувством, чем, например, от Моисея. Она, конечно, нравится. Но она оставляет спокойным, не потрясает, ибо совершенно лишена микельанджеловой *terribilità*.

Христос — единственная крупная вещь за те четыре года вынужденного бездействия, в течение которых, если бы ему не мешали, художник мог бы довести до конца гробницу папы Юлия. Работа над фигурами для этой гробницы, однако, не была заброшена окончательно. Мы знаем, что когда Микельанджело ломал мрамор в Карраре и Пьетрасанте, он имел в виду и фигуры юлиева надгробия. И те четыре статуи, которые долгое время находились в гротах садов Боболи во Флоренции, а теперь перенесены в Академию, доказывают, что он не

забывал о своих обязательствах перед наследниками грозного папы. Ни одна из этих фигур не закончена. Они доведены примерно до состояния евангелиста Матфея, сделанного в 1505 году. И именно потому, что они брошены в этой стадии, они дают драгоценнейшие указания на технику работы Микельанджело и служат совершенно незаменимым пособием для скульпторов.

К этим пяти, считая и Матфея, неоконченным статуям относятся указания Вазари, очевидно, опиравшегося на собственные высказывания Микельанджело: «Четыре незаконченные фигуры «Пленников» могут научить, как извлекать из мрамора фигуры с уверенностью, что камни не будут испорчены. Способ этот таков. Если взять фигуру из воска или какого-нибудь вообще твердого материала и положить ее в сосуд с водою, то по причине гладкой и ровной поверхности воды названная фигура будет постепенно подниматься над ее уровнем¹⁷ таким образом, что сначала будут показываться верхние части, а более глубокие, то есть нижние, будут скрыты под водою; под конец же она окажется открытой целиком. Таким же образом следует резцом высекать фигуры из мрамора, открывая сначала части более возвышенные, а затем постепенно более низкие». Этого способа придерживался Микельанджело при работе над «Пленниками».

Это же подтверждает уже в более общей форме, не только в применении к отдельным статуям, и Бенвенуто Челлини. Говоря в своем трактате о скульптуре (глава VI) о том, что мастер должен иметь две модели для статуи, сначала маленькую, потом в размере самой статуи, он пишет: «Микельанджело Буонарроти работал обоими способами,¹⁸ но, убедившись после долгого опыта, что маленькие модели недостаточны, стал необыкновенно тщательно готовить большие модели по точному размеру мраморной фигуры. Это я видел собственными глазами в сакристии Сан Лоренцо. И всякий, кто берется работать с большой моделью, должен взять уголь и нарисовать главный фас (la veduta principale) своей статуи так, чтобы рисунок был точен. Ибо, если кто не обращает должного внимания на рисунок, того часто обманут железные инструменты. И лучший способ, который вообще существует, это тот, которым пользуется великий Микельанджело. Он заключается в следующем. После того как нарисован главный фас,¹⁹ нужно начинать с этой стороны и снимать резцом мрамор, как если бы хотели сделать фигуру полурельефом, и таким образом постепенно открывать всю фигуру».

Из единогласного показания обоих художников становится очевидным, что способ работы Микельанджело над мрамором представлял новшество по сравнению с прежними способами, когда «открывали» статую

одновременно со всех сторон. И новшество Микельанджело очень типично, если мы припомним, что он начинал свой славный путь скульптора рельефами и что рельефы его дебютов выдавали в скульпторе не отрешившегося еще от своего первоначального искусства живописца.

Все эти сведения о технике Микельанджело, сообщаемые его учениками и почитателями, отражают, конечно, его собственные высказывания. В эти годы он и сам, быть может, поверял бумаге свои мысли. Но большую часть своих записей и рисунков он уничтожил перед смертью, так же как и стихи своих молодых годов. Однако и в позднейших лирических излияниях, до нас дошедших, он неоднократно возвращался к этим мыслям, пользуясь размышлениями об искусстве, как поэтическими параллелями к собственным переживаниям.

Вот прежде всего его заветное убеждение, много раз повторявшееся, в его наиболее общем выражении:

Нет замысла у лучшего артиста,
Которого бы мрамор под своею
Не прятал оболочкой. А вскрывает
Его рука, послушная творящей мысли.

Вероятно, впервые такая именно формула пришла ему в голову тогда, когда он в изуродованной чужими руками мраморной глыбе увидел — да, увидел — своего Давида, которого и «вскрыл» потом своим гениальным резцом. Но он высказывал в стихах не только общие соображения. Его чувства, чем бы они ни были вызваны, очень часто находили выражение, подсказанное привычными впечатлениями артиста. Один из мадригалов начинается так:

Чтобы из твердой горной глыбы
Извлечь живое изваянье, Донна,
Рука резцом бьет мрамор:
Чем меньше мрамора, тем образ четче.

А в одном из очень поздних стихотворений он словно хочет пояснить слова Челлини, только что приведенные выше:

Когда искусство в осененьи свыше

Задумает живой дать некий образ,
То замысел родит первоначально
Модель простую в материале скромном.
Но есть еще рождение второе.
Оно свершится молотка работой
Над горным камнем, и тогда тот образ
Затмит красою идеал предвечный.

Это значит, что никакая модель для художника с таким, как у Микельанджело, огненным темпераментом, не устраняет интимного общения с «живым» — Микельанджело любит этот эпитет — камнем. Резец и молоток должны ходить в руках настоящего артиста свободно, не скованные необходимостью воспроизводить во что бы то ни стало модель. Копирование модели хорошо для посредственного мастера, ибо может дать лишь холодное, лишённое искры произведение.

Пока Микельанджело работал над фигурами для гробницы папы Юлия и «вскрывал» в мраморных глыбах, вывезенных из Каррары и Пьетрасанты, одного за другим четырех «Пленников», он должен был на досуге, в одиноком напряжении творчества, с молотком и резцом в руках, много раз перебирать эти мысли и искать для них проникновенных поэтических формул.

Позднее он их вспомнит и занесет на бумагу.

Адриан VI и вступление на престол Климента VII. Капелла Медичи в Сан Лоренцо и Лауренциана

В Риме, между тем, догорали дни папы Льва. Излишества в еде расшатали окончательно и без того не крепкий его организм. Быть может, конец был ускорен и ядом, как предполагали современники. Умер папа Лев X 1 декабря 1521 года. Место его на троне св. Петра занял Адриан VI, голландец родом, первый не-итальянец после окончания великого раскола и избрания Мартина V, последний не-итальянец, увенчанный тиарою с тех пор и до наших дней. Адриан был очень религиозным человеком и, сделавшись главою христианства, совершенно серьезно замыслил посвятить все свои силы делу укрепления падающей веры и возвеличения

церкви. Никакие другие задачи не привлекали его внимания. Он был совершенно равнодушен к искусству и презрительно называл античные статуи языческими идолами. Он приказал запереть Бельведер, где были собраны самые драгоценные античные коллекции Юлия II и Льва X, и, как помелом, вымел всю свору шутов, певцов и музыкантов, которые развлекали его предшественника. В городе смолкли веселые песни, с улиц исчезли пышные процессии, никто не смел заикнуться хотя бы о самом скромном театральном представлении. Адриан копил казну во славу церкви и наводил в курии порядок, расстроившийся при пышном Льве. Риму стало скучно. Римляне возненавидели сурового монаха, ставшего их государем, и, когда он умер спустя всего полтора года после своего избрания, они украсили дом врача, его лечившего, гирляндами цветов с надписью: «Спасителю отечества». Кардиналы, которым тоже было невесело под аскетическим игом Адриана, собравшись на конклав, решили, что веселое житье важнее, чем борьба с протестантизмом, и вручили бразды кузену Льва, Джулио Медичи, в уверенности, что он вернется к режиму меценатства, либеральных взглядов на интересы католической церкви и снисходительного отношения к прегрешениям прелатов как мелким, так и крупным. Новый папа принял имя Климента VII.

Во всем ли оправдались надежды кардиналов, об этом сейчас говорить не стоит. Важно, что по первоначально оправдались вполне надежды на то, что при папском дворе воскреснет меценатство. Художники, сильно приунывшие при Адриане, стали глядеть веселее в уповании на хорошие дела. Для Микельанджело этот новый пароксизм папского меценатства был горьким сюрпризом.

Когда кардинал Джулио аннулировал договор на фасад Сан Лоренцо, Микельанджело, начинавший свыкаться с этой работой, был очень огорчен. Пропадало даром столько трудов! Но мало-помалу остыла горечь обиды, и он вернулся к работе над гробницей папы Юлия. В последний год Льва X и в течение всего понтификата Адриана VI он был занят ею: ваял четырех «Пленников» и делал наброски для других частей. От этой работы его оторвал новый заказ папы Климента VII. Художнику было поручено соорудить капеллу-мавзолей для умерших членов семьи Медичи.

Разговоры об этом велись уже давно, когда Климент был еще кардиналом. В начале 1520 года, когда он объявил, что берет мрамор, привезенный Микельанджело во Флоренцию, для своих нужд, он, по видимому, намекал художнику на то, что найдет другое применение его таланту. В первых числах марта года он сообщил Микельанджело свои планы. Осенью того же года планы эти стали приобретать конкретный

характер. 23 ноября Микельанджело послал кардиналу, находившемуся в Риме, проект новой капеллы при той же церкви Сан Лоренцо, с четырьмя свободно стоящими памятниками членам семьи Медичи: Лоренцо Великолепному, брату его Джулиано, сыну Джулиано и внуку Лоренцо. После более детальных переговоров Микельанджело уже в конце марта 1521 года начал работать над капеллой Медичи и весь апрель провел в Карраре, ломая мрамор и приготавливая чертежи. Во Флоренции в это время его подручными мастерами уже возводилось здание капеллы. Летом Микельанджело представил чертежи гробниц, а кардинал, уезжая в конце сентября в Германию, еще раз просил художника не прекращать работы.

Смерть папы Льва затормозила работу, потому что кардинал лишился финансовой поддержки со стороны курии на все время понтификата Адриана VI. Но как только после смерти Адриана папский трон достался ему, он немедленно двинул дело со всей энергией. В декабре 1523 года Микельанджело съездил в Рим, где папа постарался успокоить его по поводу претензий со стороны наследников Юлия II, подтвердил свою просьбу об ускорении работ в капелле, которая уже была покрыта куполом, и предложил еще построить здание для библиотеки Медичи. Он уговаривал Микельанджело постричься в монахи, обещая обеспечить его обильными бенефициями. Но так как Микельанджело отказался наотрез, то папа назначил ему постоянную пенсию в пятьдесят дукатов ежемесячно — сумма по тем временам громадная. И прельщение бенефициями, и богатая пенсия имели один и тот же смысл: прикрепить художника и его гений исключительно к папскому престолу. Хотя последний вариант пенсию Микельанджело принял, тем не менее вся ситуация — не ликвидированное дело с гробницей, не вполне оконченная постройка новой капеллы, не фиксированный окончательно план распределения в ней гробниц, не вышедший из стадии разговоров проект библиотеки долго держали Микельанджело в состоянии смятения и нервозности. Но папа Климент торопил. Снова приходилось бедному, задерганному новыми папскими капризами художнику убеждать Климента в том, что «архитектура не его специальность», подобно тому, как в годы первых проектов Сикстинского плафона он убеждал Юлия, что «живопись не его специальность». Он хотел быть скульптором, работать над памятником Юлию или над гробницами Медичи, а его заставляли строить здания — сначала новую капеллу Сан Лоренцо, потом библиотеку. И он вынужден был делать все, что от него требовали.

У него был помощник, Стефано-миниатюрист, хороший, по-видимому, мастер, но несносный человек. Он много помогал ему и в добыче и

доставке мрамора, и в постройке здания капеллы, но не упускал случая мелко гадить ему всякий раз, когда случай представлялся. Об этом подробно рассказывает сам Микельанджело в письме к своему другу Пьетро Гонди от 26 января 1524 года: «Эта неблагодарная дрянь тем и отличается, что если вы оказываете ему поддержку в его нуждах, он говорит, что вы даете ему из своих излишков. Если вы поручаете ему какое-нибудь дело для его же пользы, он всегда утверждает, что вы были вынуждены и что поручили ему потому, что не сумели сделать сами. И все благодеяния, им полученные, объясняет необходимостью для благодетельствующего. А если благодеяния, выпавшие на его долю, настолько очевидны, что их невозможно отрицать, неблагодарный поджидает, чтобы его благодетель впал в какую-нибудь общественную ошибку, дал бы ему этим самым повод очернить его более или менее убедительно и таким образом избавиться от обязательств перед ним. Так всегда бывало по отношению ко мне. Еще никто не вступал в сношения со мною, — я говорю о ремесленниках, — чтобы я не сделал ему добра от всего сердца. А они из-за какого-нибудь моего чудачества или безумства (*bizzarregia* o *pazzia*) — они уверяют, что со мною такое случается, — которые вредят только мне, принимаются злословить на мой счет и ругать меня. Так оплачивают всем порядочным людям... Если же я откажу ему (Стефано) без оправдания и возьму на его место другого, то, хотя бы я тысячу раз был прав, — про меня раззвонят среди пьяньонов,²⁰ что я самый большой изменник, какого видел когда-либо наш город».

Данная тут характеристика Стефано могла быть только мотивировкой и предвестницей отставки. Но, по-видимому, отказано ему было не раньше, чем был доведен до конца купол капеллы с увенчивающим его фонарем. Эту работу Стефано закончил до конца апреля, а вскоре после этого Микельанджело принял на его место главным помощником Антонио Мини.

Самое здание капеллы, — его называют иначе Новой Сакристией Сан Лоренцо, — его купол, его фонарь вызывали всеобщие восторги. В разговорах по этому поводу кто-то сказал, что у Микельанджело это вышло даже лучше, чем у Брунеллеско. Имелись в виду, конечно, купол и фонарь флорентийского собора, построенные Брунеллеско.²¹ Но Микельанджело строго оборвал это замечание: «Это сделано, быть может, по-другому, — возразил он, — но не лучше». Брунеллеско он восторженно почитал, как почитал и другого гениального архитектора, хотя тот сделал ему много зла, — Браманте. Ибо искусство было для него всегда критерием, наиболее важным и безусловным.

Успехи не смягчали душевного смятения художника, вызывавшегося

трудными и сложными условиями работы и тяжелыми личными переживаниями из-за надгробия папы Юлия. Представительство интересов Юлия попало в руки Франческо Мариа делла Ровере, герцога Урбинского, который отнюдь не был другом Медичи, ибо папа Лев отнял у него его владения, чтобы передать их своему племяннику Лоренцо, сыну Пьеро. Хотя лично Климент не обнаруживал никакой враждебности к нему, Франческо Мариа смотрел волком и предъявил к Микельанджело иск, так как художник работал для Медичи. Мало того, в Риме и во Флоренции недоброжелатели Микельанджело распространяли слухи, — и он о них знал, — что деньги, полученные за невыполненные заказы по памятнику папе Юлию, он пускает в рост. Все это очень мучило Микельанджело. Эти треволения привели в конце концов к тому, что он совсем потерял самообладание, бросил работу, отказался принимать свою пенсию, выселился из отведенного ему папой дома у церкви Сан Лоренцо. Много усилий стоило его друзьям и самому папе уговорить его приняться за дело снова. Для этого Клименту пришлось лично заняться улаживанием спора между Микельанджело и наследниками Юлия II. Кончилось дело, как мы знаем, компромиссом, согласно которому Микельанджело обязался сделать памятник не свободно стоящим в церкви, а прислоненным к стене. Микельанджело стал опять брать пенсию и вернулся в свой дом.

В своих работах он установил такой порядок. Так как пока шли споры и переговоры с делла Ровере, здание капеллы было закончено и новые масштабы гробницы Юлия, казалось ему, потребуют меньше времени, он вплотную занялся вопросом о статуях в капелле. Проекты его прошли несколько стадий, чрезвычайно интересных. Мы на них не станем останавливаться. Окончательный, осуществленный проект свелся к следующему. У стены против алтаря — статуи мадонны с младенцем и двух медичейских святых, Козьмы и Дамиана. Гробниц не четыре, а только две, одна против другой, — Лоренцо Урбинскому и Джулиано Немурскому; старшие Лоренцо и Джулиано самостоятельных гробниц не получили. Оформление каждой гробницы проще, чем предполагалось; художник отказался от первоначального замысла дать фигуры четырех рек и сохранил только четыре лежащие статуи — Утра, Дня, Сумерек и Ночи, две мужские и две женские. Между октябрём 1525-го и апрелем 1526 года из девяти фигур семь были уже в работе, и работа велась очень интенсивно. Медичейские святые им лично так и не были начаты и впоследствии были сделаны двумя подручными мастерами — Рафаэле да Монтелупо и фра Анджело Монторсоли.

Однако Микельанджело не суждено было спокойно отдаться

творчеству, которое и тут начало его захватывать. Папа Климент запутался в политических комбинациях до такой степени, что все средства папской казны оказались поглощенными без остатка. Микельанджело перестал получать свою пенсию. Агенты папы требовали, чтобы он работал, но денег ему никто не платил. Так как Климент перестал заниматься спором наследников Юлия с его художником, герцог Урбинский снова начал наседать. И Микельанджело опять не находил себе покоя и терял способность работать. 1 ноября 1526 года он написал очень взволнованное письмо священнику Франческо Фаттуччи, папскому доверенному, где речь идет и о памятнике Юлию и о работах в Сан Лоренцо. В письме опять звучат те же ноты неуверенности в будущем, растерянности, почти отчаяния. «Я знаю, — пишет он, — что Спина²² писал в Рим на этих днях и очень горячо говорил о том, как обстоят дела с памятником Юлию. Если он в чем поступил не так, принимая во внимание, какие мы переживаем сейчас времена, то виноват в этом я, потому что я настоятельно просил его написать об этом. Возможно, что в моем теперешнем душевном состоянии (la passione) я сказал лишнее. Я недавно получил известие, которое нагнало на меня великий страх: что родственники Юлия настроены по отношению ко мне чрезвычайно враждебно... Если я не сумел изложить, как следует, то, что вы поймете, не удивляйтесь, ибо я совершенно потерял голову. Вы знаете, в каком я состоянии».

После этого письма вплоть до 1531 года Микельанджело больше не упоминает ни об одном из терзавших его душу вопросов творчества. Ибо политические события разворачивались бурно и трагично и втягивали в свой водоворот его самого, уже не как художника, а как гражданина.

О них необходимо поговорить обстоятельно.

Смута в Италии. Изгнание Медичи

Болонский конкордат не положил конца развитию иноземной интервенции в Италии. Испания не мирилась с захватом Францией Милана. Королю Франциску через десять лет после Мариньяно пришлось снова переваливать через Альпы, чтобы нанести Испании решительный удар. Удар был нанесен, но не Испании.

В феврале 1525 года под Павией французы были разбиты войсками Карла V, испанского, и король Франциск попал в плен. Перед Италией

встала грозная перспектива, что и север и юг ее окажутся в руках Испании. Стало ясно, что если такое положение удержится и будет санкционировано мирным договором, то все итальянские государства сделаются вассалами Карла. Было бы уж легче, если бы в Миланском герцогстве утвердились французы: оставалась бы надежда, что северные и южные «варвары» перегрызут друг другу глотку. Но сейчас, после Павии, нужно было много усилий, чтобы побудить французов к действиям. Венеция, Флоренция и в особенности папа были охвачены жгучей тревогой. Все понимали, что нужно сделать все, лишь бы не дать сомкнуться на горле Италии железным клещам. Но именно теперь, когда спасение было в величайшей решительности, Климент не находил ее в себе и, слушая советников, склонялся то к одному, то к другому мнению. Даже венецианские политики, всегда мудрые, как змий, мудрили чересчур, но не действовали.

Папской иностранной политикой в эти годы фактически руководил Франческо Гвиччардини, знаменитый историк, который самым энергичным образом действовал на папу, добиваясь разрыва с Испанией. Он считал вполне осуществимым разгром Испании, конечно, при поддержке других держав. Все складывалось счастливо для проектируемого им союза между Римом, Венецией, Флоренцией, швейцарцами, Францией и Англией. Папа постепенно давал себя убедить. С самого начала 1526 года Гвиччардини перебрался из Болоньи в Рим и фактически сосредоточил в своих руках все сложные переговоры о новой лиге. Когда 26 мая договор о лиге был подписан в Коньяке, во Франции, Климент назначил его своим наместником во всей Церковной области и при войске (*luogotenente*). А 18 мая во Флоренции были назначены пять прокураторов по укреплениям, которые избрали канцлером и проведитором своей коллегии Макиавелли.

Но Климент испортил все дело своими колебаниями, нежеланием жертвовать общеитальянскому делу династическими медичейскими интересами, скаредностью, тупостью, боязнью доверить войска лиги хорошим полководцам: во главе союзной армии, действовавшей в Италии против испанцев, были поставлены два бездарнейших генерала: Франческо Марна делла Ровере, герцог Урбинский, испортивший так много крови Микельанджело, и граф Рангоне. Главнокомандующий войсками Карла V, герцог Бурбонский, искусными маневрами опередил противников и быстро двинулся на Рим.

Войска лиги, не торопясь, шли сзади армии Бурбона, а папа, беззащитный, дрожал от страха, сидя в Ватикане. 7 мая 1527 года Рим был взят одним ударом, и начался многодневный, неторопливый его разгром. Полководцам лиги оставалось любоваться красивым заревом пожара

Вечного города. Климент заперся в Замке св. Ангела, а Бенвенуто Челлини, ставший Главным папским пушкарем, ядрами отгонял от стен крепости осмелевших пьяных ландскнехтов. Гвиччардини истощил все силы убеждения, доказывая всем, что атака на занятых грабежом ландскнехтов обещает верный успех, — красноречие его пропало даром. Генералы не двинулись. Флоренция при вести о римской катастрофе восстала и прогнала Медичи еще раз. Еще раз воскресла республика.

Революция во Флоренции заставила Климента очень быстро сменить вехи своей политики.

Папа спешно помирился с Испанией. Рим для него был владением временным, не передаваемым по наследству, Флоренция — родовой вотчиной. Ему нужно было, пока он был жив, сокрушить республику и передать Флоренцию в руки своей родни, прочно утвердить в ней медичейскую династию. Это была основная цель. Чтобы добиться ее, Климент готов был пойти на все. И так как для покорения Флоренции необходима была военная помощь Испании, папа согласился на все условия испанского короля Карла Габсбурга, который был одновременно и королем германским. Союз Испании, Германии и Папы против Флоренции при нейтралитете Франции и Венеции решал дело. У Флоренции не могло хватить ни людей, ни денег, чтобы успешно сопротивляться при таком огромном неравенстве сил.

Однако, когда военные действия начались и в течение семи месяцев город сопротивлялся, не слабея и не падая духом, по Италии стало распространяться чувство тревожного удивления. Франческо Гвиччардини писал в своих «Заметках»: «Флорентийцы держатся против неприятеля уже семь месяцев, в то время как никто не думал, что они способны продержаться семь дней».

Когда во Флоренции стало известно, что папа не только помирился с императором, но и заключил с ним союз, — это был договор в Барселоне 29 июня 1529 года, — флорентийские граждане поняли, что предстоит борьба не на жизнь, а на смерть. И сейчас же начали готовиться. Защита Флоренции стала одной из прекраснейших страниц истории Италии.

Самое замечательное в этой эпопее то, что во время осады в городе царил неугасимый энтузиазм. Люди были заражены каким-то особенным настроением. Сознание необходимости защищать республику, драться с контрреволюцией до конца, жертвуя всем, объединяло все население Флоренции за исключением богачей-паллесков и папско-медичейских шпионов, которых было сколько угодно по церквам и монастырям. Старое купеческое гнездо, жившее по законам двойной бухгалтерии,

поклонявшееся золотому тельцу усерднее, чем Мадонне Импрунетта, вдруг забыло о правилах сбережения. Теперь никому ничего не было жалко. Роскошные виллы под стенами города, которые могли служить прикрытием врагу, были без сожаления снесены, и сами хозяева работали над их разрушением с особенным усердием. Тенистые рощи, пышные сады, холеные виноградники падали под ударами кирки и топора. Никого не страшили голод и лишения. В апреле 1530 года вышел приказ, обязывавший граждан сдать по твердой цене продовольственным органам все имеющиеся запасы зерна свыше одного мешка (3 стайа) у каждого. Никто не роптал, все несли. Конина и ослятина к этому времени сделались роскошью. Ловили кошек и крыс. К концу осады все население питалось ржаным хлебом и водой, причем чистый хлеб получали одни солдаты. Остальные пекли хлеб из отрубей.

Баттиста делла Палла, друг Микельанджело, бывшего в это время в отлучке, писал ему из Флоренции: «Говорю вам я, что не только не чувствую никакого страха, но питаю твердую надежду на славную победу, а в последнее время душа моя полна великой радости. Граждане преисполнены пренебрежения к денежным утратам и ко всякого рода жизненным удобствам, которые окружали их на виллах. Царит единение и удивительный пыл, пламенный порыв спасти свободу». Десятки других свидетелей подтверждают эти слова. Город отнюдь не производил впечатления подавленности. Единственно, что отличало жизнь в нем от обычной, это отсутствие колокольного звона по ночам. Все остальное было, как всегда, пока блокада не прервала сообщения с внешним миром. Дети ходили в школу; лавки были открыты, хотя хозяева и приказчики торговали опоясанные мечом, в шлемах и панцырях; городские площади были полны оживления; по улицам звенели песни. То и дело раздавались звуки музыки.

Суровая решимость добиться победы руководила всеми. И недаром Баттиста делла Палла писал, что его душа полна какой-то радости. То была радость сознания, что все низменное выплеснуто, что появилась некая высокая цель, чистая и бескорыстная, что хотелось этой цели служить, забыв обо всем. Родина и свобода, завоеванные революцией, были в опасности. Нужно было защищать плоды революции, как говорил не так давно Макиавелли, «по-сумасшедшему» (*all'impazzata*). Даже когда дела пошли хуже, дух граждан не был сломлен. Вот что коллегия Десяти писала в марте флорентийскому послу в Париже: «Мы готовы заложить все наше имущество скорее, чем вернуться под иго тирании... Мы готовы взвалить на себя какое угодно бремя ради спасения свободы, сладость которой мы ощущаем тем больше, чем свирепее кипит война против нее... Мы не

боимся никакой силы»... А несколько позднее поэт Луиджи Аламани, узнав о взятии Эмполи, что было самой настоящей катастрофой для Флоренции, писал: «Если до сих пор я нес свои обязанности просто горячо, то теперь буду нести их пламенно и буду делать все, что в моих силах». Это превращение купцов и ремесленников, которые прежде были целиком поглощены своими личными делами и равнодушны к делам общественным, в патриотов и борцов за революцию — факт первостепенной важности. Такие превращения бывали изредка и прежде в истории Флоренции: в 1313 году — в борьбе с интервенционной попыткой Генриха VII, в 1494 году — при нашествии Карла VIII. Но никогда они не были так решительны и так величественны. О чем говорит это последнее преобразование флорентийцев?

Оно говорит о том, что популярный тезис о моральном упадке Италии во времена Ренессанса нужно принимать с очень большими ограничениями. «Снижение» морали, конечно, было. Было и разложение бытовой семьи, была и распущенность, был разгул эгоизма, был праздник беспринципности. Все было. Но где? В каких группах общества?

Пока пополанский дух, дух свободного гражданства, гордый и независимый, господствовал в коммунах и не пришла еще тирания, чтобы наложить ярмо на республиканские свободы, факты вроде только что описанных отнюдь не были редкостью. Редкостью стали они тогда, когда тирания воцарилась всюду. Тирания сняла с пополанских плеч политические заботы, ибо она забрала себе всю сферу политики. Гражданам осталась область частных интересов: хозяйственных, социальных, культурных, бытовых. В них постепенно атрофировалось непосредственное ощущение свободы, вольный размах политической мысли. Если в них зарождались политические замыслы, не совпадавшие с видами тирании, они вырождались в заговоры, т. е. во что-то такое, что бежит света, бежит простора городской площади, злобно и трусливо прячется в темноту.

Тирания не мешала культурным, взлетам — в литературе, искусстве, в философии. Культура украшала столицу тирана и давала повод иным гуманистам и поэтам петь панегирики носителям власти.

Под властью тирании итальянская буржуазия дала миру величайшие достижения Ренессанса. Но под властью тирании она показала миру и то, что зовется моральным упадком Италии. Это была оборотная сторона медали. Культуру Ренессанса создала итальянская буржуазия, точнее ее наиболее богатая часть. Она оплачивала, наряду с дворами, гуманистов, поэтов, художников, — словом, интеллигенцию. Моральное разложение

полностью охватило пышные княжеские дворцы и дома крупной буржуазии. В эту вакханалию вносила свою долю интеллигенция того времени. Но моральное разложение не затронуло ни низов буржуазии, ни ремесленников, ни трудящихся классов. Они остались здоровы духом, в них не угасли порывы к свободе и сохранилась любовь к родине. В этом отношении сказалось их огромное влияние на культуру Ренессанса. Холодный скептицизм не касался их и не защищал от таких идейных эпидемий, как нездоровая вера в пророчества Савонаролы и чуть не поголовное религиозное помешательство в дни осады. Но это не мешало им ни в савонароловское время, ни в осадную страду делать дело, которое политически было в эти моменты самым нужным. В частности, религиозный туман в 1530 году нисколько не препятствовал потрошить церковные и монастырские казнохранилища и забирать у духовенства все, что могло служить делу обороны. Религиозные лозунги в ту пору часто были облачением политических и социальных стремлений. Почти одновременно с осадой Флоренции, при защите Мюнстера анабаптистами, в религиозной оболочке выступают уже первые смутные коммунистические утопии.

Осада Флоренции. Политические настроения Микельанджело

Чтобы понять роль Микельанджело в защите Флоренции, нужно представить себе отчетливо расстановку классовых сил в городе во время осады.

Какие группы населения играли руководящую роль в оборонных работах и оборонных подвигах? Где гнезился патриотический энтузиазм? Ответ прост: в народе, точнее, в низах буржуазии, в ремесленниках, в нецеховых трудящихся, прежде всего в рабочих.

В них, в этих классовых группах, которые политически сложились в партию аррабиатов, «бешеных» (*arrabati*), именно и происходили непрерывные разряды энергии, поддерживавшие на нужной высоте обороноспособность города и готовность на жертвы. Название партии было не ново. Во времена Савонаролы аррабитами называлась партия заклятых врагов пророка-народолюбца, партия богатой буржуазной молодежи, которая упорно сопротивлялась его диктатуре, а в конце концов сумела воспользоваться благоприятными обстоятельствами и свалила его. После

падения Медичи в 1527 году аррабиатами стали называть себя радикалы, самые непримиримые противники Медичи, а потом самые пламенные борцы за свободу. Ядро их было немногочисленно, всего 800-900 человек. Но в дни кризисов, когда большинство инстинктивно жалось к тем, кто был смелее и энергичнее, к ним примыкали большие группы пополанов-пьяньонов, «плакс» (riagnoni). Эти составляли подавляющее большинство в городе, не имели сами крепкой организации и приняли свое имя в память Савонаролы: пьяньонами их звали сначала противники, а потом они и сами стали называть себя так.

Аррабиаты вербовались главным образом из среды младших цехов. Другими словами, это были ремесленники победнее, которые вели за собой нецеховых трудящихся. Но были в их среде и единичные представители крупной буржуазии. Во главе стояли люди образованные: сначала Бальдессаре Кардуччи, потом Данте да Кастильоне. Влияние их укреплялось тем больше, чем хуже шли дела, — новое доказательство, что дух всего города был на высоте. С приближением опасности брали верх смелые и решительные, и большинство шло за ними. Это свидетельствовало о том, что мужество и энергия не только не исчерпаны, но непрерывно растут.

Пораженческие настроения были только среди представителей крупного капитала, паллесков, которые постепенно эмигрировали почти полностью и перестали заражать своими колебаниями пополанскую массу. С их исчезновением открытых раздоров и несогласий стало значительно меньше. Это, конечно, не значило, что сторонники Медичи перевелись совсем. Те, которые остались, сделались трусливее, ушли в подполье и вредили исподтишка.

То, как держались флорентийские пополаны во время осады, доказывает с полной убедительностью не только, что ядро городского населения было морально здорово, способно на подвиг и жертву, а гораздо больше: что оно было таким все то время, в течение которого Флоренция дивила мир своей культурой и склоняла шею под деспотическим игом Медичи. И даже еще больше: что в низах флорентийского пополанства и в трудящихся классах было достаточно нравственной силы, чтобы заражать своим энтузиазмом многих представителей буржуазных верхов и пробуждать в них лучшие чувства.

Сколько чудесных героических фигур показала Флоренция в эти тяжелые годы! Оба Кардуччи, Бальдессаре и Франческо, Данте да Кастильоне, целая плеяда скромных вождей аррабиатов и образ, прекраснейший и обаятельнейший из всех, самый мужественный, самый

смелый, самый чистый — мученический образ Франческо Ферруччи.

Ферруччи пришел словно для того, чтобы доказать, что не оскудела бескорыстным порывом итальянская земля, что демократический пафос Савонаролы, действенный патриотизм Макиавелли, пессимистический надрыв Микельанджело не были явлениями случайными, что великие подвижники духа находили отклик в великих подвижниках дела. Ферруччи был олицетворением итальянского народа, таящего в недрах своих богатые ресурсы здорового подъема. Как Савонарола, Ферруччи трепетно любил народ и принес себя в жертву народу. Жизнь и смерть Ферруччи на величественно-трагическом фоне последней борьбы Флоренции — достойный заключительный аккорд Возрождения, венец его великих дерзаний, его катарсис: красноречивое доказательство, что существенным в нем были именно эти его дерзания, а не растлевающая проповедь эгоизма и наслаждения.

Как должен был отнестись к этим трагическим событиям Микельанджело?

Тут в его биографии наступает момент, когда можно попытаться раскрыть, поскольку позволяют документальные данные, его социальную и политическую настроенность.

Кое-какие факты нам уже известны. Мы знаем, что он переписывался с графом Каносса, который набивался в родственники к художнику, уже прославленному, и что для утверждения нового родства Микельанджело не прочь был купить Каноссу, замок маркграфини Матильды. Мы знаем, что при чрезвычайно скромном образе жизни он любил, чтобы и сам он, и его семья, и старик-отец пользовались репутацией почтенных граждан своего города. Вот несколько выдержек из его более поздних писем, написанных уже после того, как прокалились на огне его страстной природы трагические впечатления осады. 2 мая 1548 года он писал племяннику Лионардо, сыну Буонаррото, из Рима, где проживал уже безвыездно: «Священнику скажи, чтобы он не адресовал мне больше Микельанджело, скульптору, потому что здесь я известен только как Микельанджело Буонарроти. Если некий флорентийский гражданин хочет, чтобы для него написали алтарный образ, пусть он подыщет какого-нибудь живописца. Я никогда не был ни живописцем, ни скульптором, ибо не имел боттеги. Я всегда избегал этого, чтобы не умалить честь отца и братьев, хотя и служил трем папам».

Седьмого февраля 1549 года он писал тому же Лионардо, обсуждая вопрос о предполагавшейся его женитьбе: «Тебе нужна жена, которая жила бы с тобой и была бы тебе покорна, а не стремилась к пышности и не бегала каждый день на вечеринки и на пирушки. Ибо там, где рассеянная

жизнь (corte), женщине легко свихнуться, особенно если у нее нет родных. И было бы неуважением к себе, если бы ты дал повод для разговоров, что ты хочешь пробраться в знать. Ведь известно, что мы старинные флорентийские граждане, благородные не меньше, чем любая другая семья». Словом, в старости он определенно хотел, чтобы род Буонарроти слыл знатным. И совершенно в духе времени хотел подтвердить знатность своего рода большим земельным богатством. В эпоху феодальной реакции земля снова становилась основным видом капитала, и Микельанджело скупал земли всякий раз, когда представлялся случай. Когда в 1534 году он подал декларацию о своей недвижимости, у него уже было шесть домов и семь имений. Позднее количество имений стало значительно больше. Можно сказать без преувеличения, что умер он миллионером. После его смерти в его доме нашли около 9 тысяч дукатов золотом, что само по себе представляло сумму очень почтенную. Но главным его богатством были земли. Недаром он писал тому же племяннику, что во Флоренции удержались только те семьи, которые владели недвижимостью (cose stabile). Ему нравилось чувствовать себя крупным помещиком. С инвентарем своих поместий перед глазами он легче верил, что он действительно происходит чуть не от императрицы Беатриче, супруги Генриха II, или, во всяком случае, от маркграфини Матильды. И временами ему нравилось напускать на себя сугубо аристократический тон, так мало свойственный и его подлинному существу, и его простоте, и его образу жизни.

Одну такую бутаду сохранил нам Кондиви: «И нужно еще знать, — говорит он, — что он (Микельанджело) всегда старался передать свое мастерство лицам знатного происхождения, как это было у древних, а не плебейм». Самое интересное то, что среди тех, кого можно назвать его учениками, знатным был едва ли не один только Томмазо Кавальери. Остальные были все больше «плебеи». И потому ссылка на древних в условиях итальянского богемного художнического быта звучала почти иронически: много ли было знатных в блистательной плеяде итальянских артистов XV и первой половины XVI века? Нужно думать, однако, что словечки вроде того, которое увековечил Кондиви, срывались у Микельанджело частенько. Ибо только этим можно объяснить фразу о пьяньонах в письме к Пьетро Гонди. При медичейском режиме старые сторонники Савонаролы, как английские пуритане при Елизавете и первых Стюартах, были ворчливой оппозицией, в достаточной мере влиятельной в мелкобуржуазных кругах. Они смотрели на художника, работавшего для Медичи вообще исподлобья, а стоило ему сказать что-нибудь

неосторожное, — поднимали сердитый ропот. Объясняться же по какому бы то ни было поводу Микельанджело считал ниже своего достоинства, ибо был горд бесконечно. Аристократизм в политике и философии, в эстетике и художественной практике — порок всей культуры Возрождения. Но согласно взглядам лучших представителей гуманизма аристократизм определялся личными качествами и культурой человека. Это была форма проявления индивидуализма и столь распространенной идеализации реальной жизни.

К этому в сущности сводился и весь аристократизм Микельанджело: он любил землю, как его крестьянские предки, не хотел быть хуже кого-либо во Флоренции, ибо знал себе цену как художник, и говорил иногда вещи, задевающие других, которые противоречили подлинным основам его натуры.

Его поведение во время осады Флоренции является красноречивейшим доказательством, что это действительно было так.

Роль Микельанджело в защите Флоренции

Весь 1527 год после переворота и весь 1528 год Микельанджело был во Флоренции и понемногу работал в капелле Медичи. Когда должна была начаться осада города, Климент послал сказать художникам, работавшим на него, чтобы они ехали в Рим. Большинство беспрекословно повиновалось. Бенвенуто Челлини некоторое время упорствовал, потом выругался и поехал. Микельанджело остался. Остался защищать родной город против папы, для которого он украшал капеллу в Сан Лоренцо.

Шестого апреля 1529 года коллегия Десяти (*Dieci della guerra*), военное министерство республики, назначила Микельанджело верховным заведующим (*governatore et procuratore*) укреплениями города. В декрете об этом назначении есть фраза, которая показывает, что в это время Микельанджело уже работал над укреплениями как доброволец и совершенно безвозмездно. Там говорится: «...Принимая во внимание, что любовью и преданностью родине он не уступает ни одному доброму и любящему гражданину, а также памятуя о трудах, им понесенных, и об усердии, им обнаруженном в вышеупомянутом деле, вплоть до сегодняшнего дня, безвозмездно и горячо»... он назначается на эту должность. В одной анонимной хронике осады приводится и политический

мотив его назначения. Рассказывая о том, что Микельанджело, кроме заведывания укреплениями, был избран в состав коллегии Девяти (*Nove della milizia*), ведавшей комплектованием воинских сил, автор прибавляет: «...чтобы привлечь его и сделать угодным народной партии, знавшей его, как человека Медичи» (*creato dei Medici*). Это был способ заставить пьяньонов и, что было еще труднее, арабиатов признать Микельанджело своим.

Микельанджело принялся за работу немедленно и очень горячо. Его план, когда он осмотрел укрепления Флоренции, был создан сразу же. Он увидел, что основным ядром укреплений должен быть холм, где стоит церковь Сан Миниато и где теперь на месте главного бастиона Микельанджело разбита площадка, носящая его имя и украшенная бронзовой копией его грозного Давида. Но ему сразу же пришлось встретиться с противодействием. Гонфалоньер Никколо Каппони, тайный сторонник Медичи, либо близоруко, либо со злым умыслом не хотел согласиться на укрепление Сан Миниато и выдумывал для Микельанджело поручения, связанные с отлучкой из Флоренции: в июне 1529 года он посылал его в Пизу инспектировать ее бастионы, в августе — в Феррару, чтобы ознакомиться с классическими крепостными сооружениями столицы работы Альфонсо д'Эсте, лучшего специалиста по этому делу в Италии. Без Микельанджело работа над укреплениями подвигалась плохо, а осада становилась все теснее, постепенно превращаясь в настоящую блокаду. Когда перед 15 августа Микельанджело вернулся во Флоренцию, противник, успев понять значение Сан Миниатского холма, направил на колокольню монастыря, где стояли флорентийские пушки, огонь самых сильных своих орудий. Микельанджело парализовал действие бомбардировки, спустив с выступающего вперед карниза колокольни свободно висевшие туго набитые шерстью матрацы: они обезвреживали ядра. Он лихорадочно работал над усилением фортификаций под огнем неприятеля, одетый в панцырь и шишак, и вместе со своими пушкарями мужественно выдерживал нападения противника.

Но тут произошло событие, которое до сих пор ставит в тупик его биографов. Микельанджело вдруг бежал из города, охваченный обычной для него странной паникой, но более сильной, чем когда-либо, очень похожей на внезапный пароксизм мании преследования. Его сопровождали Антонио Мини и двое друзей. С ним было много денег. Кондиви рассказывает: «Построив эти укрепления, Микельанджело, несмотря на угрожавшую опасность, не покидал горы Сан Миниато. После шестимесячной борьбы солдаты, защищавшие город, стали роптать и

поговаривать о какой-то измене. Микельанджело, узнав об этом отчасти сам, отчасти от офицеров, своих друзей, явился к Синьории, передал все, что видел и слышал, объяснил, в какой опасности находится город, и добавил, что еще есть время и возможность помочь беде. Но вместо благодарности он услышал брань и упреки за малодушие и подозрительность. Микельанджело, видя, как мало цены придают его словам, и убедившись в том, что город будет взят, воспользовался данной ему властью, велел себе открыть одни из городских ворот и бежал с двумя преданными ему людьми по направлению к Венеции. Однако толки об измене не были басней, но тот, кто ее злоумышлял, тщательно скрывал свои намерения, желая по возможности избегнуть позорной славы и надеясь со временем достичь цели одним неисполнением своего долга и этим отняв возможность у других его исполнить. Отъезд Микельанджело вызвал сильный ропот, а правительство провозгласило его государственным преступником. Несмотря на это, флорентийцы звали его вернуться, умоляли его спасти отечество и не покидать должности, которая ему была поручена, говорили, что город совсем не находится на краю гибели, как он думает, и еще много другого. Микельанджело, склоненный уговорами влиятельных лиц, писавших ему, и любовью к отечеству, получил охранную грамоту для проезда во Флоренцию на десять дней и вернулся на родину, хотя и не без опасности, грозившей его жизни».

Факты у Кондиви рассказаны, очевидно, правильно. Но нас мотивы странного поступка Микельанджело интересуют, пожалуй, больше, чем факты. Некоторые точки опоры имеются в объяснениях самого Микельанджело, из которых одно было им дано сейчас же после событий, другое — почти двадцать лет спустя. Добравшись до Венеции, он отправил письмо своему другу, упоминавшемуся выше, Баттисте делла Палла. Он спрашивал его, присоединится ли он к нему в задуманной им поездке во Францию. И продолжал: «Я уехал, не сказав никому ни слова и в большом смятении духа (*molto disordinatamente*). И хотя, как вы знаете, много раз просил разрешения на эту поездку — правда, я его не получал, — я, однако, ни за что не решился бы двинуться, не увидев конца войны, если бы не был охвачен страхом. Но во вторник утром 21 сентября ко мне, за ворота Сан Никколо, где я находился на бастионах, пришел некто и шепнул на ухо, что, если я хочу остаться в живых, мне нельзя больше задерживаться в городе. Он сопровождал меня ко мне домой, закусил со мною, привел мне лошадей и не покидал меня, пока не вывел меня из Флоренции, говоря все время, что в этом мое спасение. Бог ли то был или дьявол, я не знаю».

Читая эти строки, мы узнаем нашего художника. Мы припоминаем,

как он спешно покинул Болонью в 1495 году и потом рассказывал Кондиви, что некий художник, у которого он отбил заказ, грозил ему чем-то нехорошим. Мы припоминаем, как после бегства из Рима от Юлия II в 1506 году он взволнованно повествовал о том, что кто-то тоже шепнул ему, что, останься он в Риме, пришлось бы делать гробницу не папе, а ему. Такая же болезненная нервная вспышка была и здесь. А кто был этот «некто», быть может, несколько выяснится из другого письма, написанного в 1549 году не Микельанджело, а с его слов Джанбаттистою Бузини историку Бенедетто Варки, из Рима. Правда, теперь уже между эпизодом и его истолкованием лежала двадцатилетняя давность. Но память у Микельанджело была превосходная, а самый эпизод был таков, что его подробности не могли быть забыты даже через двадцать лет. Вот что пишет Бузини: «Я спросил у Микельанджело, что было причиной его отъезда. Он ответил: «Я был членом коллегии Девяти. Когда подошли наши части, а с ними Малатеста, синьор Марио Орсини и другие военачальники, представители коллегии Десяти расставили солдат по стенам и по бастионам, указали каждому начальнику его место, снабдили всех съестными и боевыми припасами. Малатесте были вверены восемь орудий, с тем чтобы он поставил к ним охранение и защищал часть бастионов холма Сан Миниато. Он их поставил не внутри бастионов, а под ними и без всякого прикрытия. Марио поступил как раз наоборот». Когда Микельанджело, как должностное лицо и архитектор, осматривал эти места у холма, он спросил у синьора Марио, почему Малатеста поставил так небрежно свою артиллерию. Тот сказал: «Ты должен знать, что он происходит из такой семьи, где все до одного — предатели. И он тоже предаст этот город». Эти слова нагнали на Микельанджело такой страх, что он решил уехать, опасаясь, что случится недоброе с городом и, следовательно, также и с ним самим».

Сопоставляя оба рассказа, мы видим, что отъезд и тут и там мотивируется страхом, но в истолкованиях, данных немедленно после эпизода, фигурирует «некто», который в более поздних отсутствует. Зато упоминание о Малатесте Бальони, о его изменническом поведении на бастионах, об открытых разговорах о том, что он собирается предать город, объясняет, быть, может, и появление таинственного советчика. Малатеста ведь действительно готовил предательство и уже в то время вел секретные переговоры с агентами Климента. Микельанджело сообщил правительству о своих подозрениях на его счет, но его тревога была приписана всем известной нервности художника: ему не поверили. Малатеста мог догадываться, что Микельанджело что-то стало известно и, зная, что его нетрудно вывести из равновесия, подослал к нему своего человека. Отъезд

Микельанджело был вдвойне ему выгоден: город лишился хорошего инженера и честного гражданина, а сам Бальони избавлялся от влиятельного недруга.

Таковы данные, которыми мы располагаем. Больше чем они нам дают, мы едва ли получим. Все остальное будет уже домыслами. Их много в литературе о Микельанджело, и научной, и беллетристической.²³ Едва ли стоит на них останавливаться. Главное ясно. Бегство Микельанджело не налагает на него никакого пятна, ни морального, ни тем более политического. То был акт чисто болезненной мании, обычной у него. Когда приступ этой мании прошел, — это случилось уже в Венеции, — он вернулся к своему посту.

Что и правительство, — гонфалоньером уже был Франческо Кардуччи, ставленник демократии, — не смотрело на него, как на предателя, показывают мероприятия по отношению к нему. Его имя, правда, было опубликовано 30 сентября в числе тринадцати, выехавших без разрешения, с угрозой тяжких кар в случае невозвращения к определенному дню. По истечении срока, 7 октября, появилось постановление о конфискации имущества многих эмигрантов. Микельанджело в нем не фигурировал. И лишь 19 ноября вышло постановление о лишении его должности и задержке ему жалованья — он получал по дукату в день, — но и оно было отменено, ибо 20 ноября он уже был во Флоренции.

В городе он немедленно вернулся к своим обязанностям и твердо стоял на посту до того самого момента, когда истощение средств, человеческих ресурсов и предательство Малатесты вынудили Флоренцию сдаться. Это было в августе 1530 года.

Когда армия папы и императора вступила в город, начался жесточайший белый террор. Папа, успокоившийся после страхов и уже не боявшийся, что Флоренция уйдет из-под власти Медичи, в каждом письме подстегивал палачей и требовал крови. Его комиссар Баччо Валори без передышки посылал на плаху лучших людей Флоренции, не успевших бежать.²⁴ Микельанджело не бежал, а скрылся в городе, в колокольне одной скромной окраинной церковки. Он боялся репрессий не только как член коллегии Девяти и начальник укреплений, героически им защищавшихся до конца, но и потому еще, что Малатеста Бальони, при своем первом появлении кричавший о том, что Флоренция — не стойло для мулов,²⁵ распустил про него слух, что он предлагал снести дворец Медичи и назвать площадь на его месте площадью Мулов. Микельанджело скрывался до тех пор, пока ярость папы не улеглась и он не насытился кровью своих сограждан. Он дождался, когда папа сам вспомнит о своем

художнике. Такое время пришло. Папа приказал найти Микельанджело и, если он согласится продолжать работу в капелле Медичи, освободить от всякой ответственности и обращаться с ним с должным уважением. Услышав об этом, Микельанджело покинул свое убежище и вернулся к статуям в капелле «больше из страха перед папою, чем из любви к Медичи», как говорит Кондиви. Ему вновь стали выплачивать его пенсию в пятьдесят дукатов.

Гений Микельанджело спас его и от плахи во Флоренции и от каменных мешков в Пизе. Микельанджело с честью исполнил долг гражданина, защищая свой родной город. В последней борьбе Флорентийской республики за свободу и независимость он оказался не в стане ее врагов, где собрались почти все оптиматы и почти вся знать. Он остался в рядах народа, в его ополчении, на бастионах, гордо возвышавшихся у подножия церкви Сан Миниато, о которые враг обломал себе зубы и которые сдала врагу только измена главнокомандующего. Он забыл и о своих землях, и о прабабушке-императрице, и о родстве с графами Каносса. Он чувствовал себя флорентийским пополаном, плотью от плоти и кровью от крови своего народа, одного из талантливейших в Европе, кузнеца лучших творений Ренессанса, борца и мученика за свободу. После того как он оплакал свою родину в трагических образах Сикстинского плафона, он возжаждал чести — стать на защиту ее свободы с оружием в руках, с тем чтобы потом, в мраморах капеллы, носящей имя тиранов Флоренции, дерзко пропеть последнюю, лебединую песнь ее свободе, еще более трагическую, чем пророки, сивиллы и фигуры в люнетах Систины.

Этими тремя моментами определяется полнее всего и лучше всего политическая настроенность Микельанджело. В них гражданин Микельанджело сказался целиком.

Работы во Флоренции. Переезд в Рим

Еще гремели пушки вокруг флорентийских стен, и Микельанджело целыми днями не покидал своего поста на бастионах у подножия церкви Сан Миниато, любясь панорамой, превратившейся в боевой лагерь Флоренции и ее чудесных окрестностей, пестревших шатрами неприятельских войск, — а рука его уже невольно тянулась то к кисти, то к

резцу. Вазари рассказывает, что среди тяжелых своих обязанностей художник успевал, потихоньку от окружающих, поработать резцом над статуями капеллы Медичи. Потихоньку, потому что открыто ваять памятники родичам свирепствующего против города папы, конечно, было нельзя. Но и противиться своим творческим порывам Микельанджело тоже не мог.

Но не только мраморы капеллы притягивали его к себе. Одновременно с «Ночью» он писал на деревянной доске живописную сестру «Ночи» «Леду». Почему именно Леду? Как могли вдохновить художника грохот артиллерийских залпов и трескотня мушкетов на создание этого чувственного образа — прекрасная женщина в истоме страсти сжимает в объятиях огромного лебедя и целует его в клюв? Едва ли и сам Микельанджело мог бы ответить на этот вопрос.

Быть может, теперь, много лет спустя после богатырского соревнования с Леонардо да Винчи, когда великого конкурента уже десять лет как не было в живых, Микельанджело нашел в себе спокойное, не смущаемое ревностью настроение, чтобы рискнуть взяться за леонардовский мотив. Быть может, он давно таил этот сюжет из опасения впасть в подражание и только теперь, когда так мощно утвердилась в нем вера в свое мастерство, решил осуществить старый замысел, Леда во всяком случае еще раз подтверждает, что у него с Леонардо было и много точек соприкосновения.

Непосредственным поводом создания Леды было данное им Альфонсо д'Эсте обещание.

В первое свое посещение Феррары в августе 1529 года, когда Альфонсо чрезвычайно любезно показал Микельанджело все секреты своих укреплений и сам водил его по стенам, он попросил прославленного художника подарить ему какую-либо из его работ на память. Отказать было невозможно, тем более, что и во второй визит Микельанджело в Феррару — во время злополучного бегства — Альфонсо был столь же к нему предупредителен и любезен.

Историю картины рассказывают почти в одинаковых выражениях Кондиви и Вазари. Вот рассказ последнего. «В это время прислал к Микельанджело герцог феррарский Альфонсо одного из своих придворных, узнав, что тот собственноручно сделал для него нечто редкостное, и не желая упустить такую драгоценность. Этот придворный прибыл во Флоренцию, нашел Микельанджело и представил доверительные письма от герцога; Микельанджело оказал ему хороший прием и показал ему написанную им Леду, обнимающую лебедя; Кастор и

Поллукс, вылупляющиеся из яйца, были также на этой большой картине, очень тонко написанной темперой. Герцогский посланный, судя по славе Микельанджело, ожидал от него какого-нибудь величественного произведения, а мастерства и высоких достоинств этой фигуры он не понял. «Только и всего!», — воскликнул он, разглядев картину. Микельанджело спросил, какова его профессия, зная, что лучше всего оценит тот, кто сам достаточно опытен в соответствующем ремесле. Дворянин насмешливо ответил: «Я купец», думая, что Микельанджело не признал его за дворянина, желая посмеяться над подобным вопросом и показывая в то же время презрение к хозяйственным занятиям флорентийцев. Микельанджело, отлично понявший, зачем он так говорит, сказал тогда: «На этот раз сделаете вы плохую сделку для своего государя. Убирайтесь вон». Так как ученик его, Антонио Мини, у которого было две сестры на выданье, попросил тогда эту картину у него, он охотно ему подарил вместе с большей частью своих рисунков и картонов, произведений божественных.

Мини увез картину и все подаренные ему рисунки и картоны Микельанджело во Францию. Картину оттягал у него очень неблагоприятным способом какой-то его приятель, продавший ее потом королю Франциску. Она еще находилась в Фонтенебло в момент вступления на престол Людовика XIII (1610), но потом была варварски сожжена за непристойный сюжет по приказу матери короля, Марии Медичи, надеявшейся, по видимому, этим путем замолить собственное распутство. Картон вернулся во Флоренцию и был позднее приобретен англичанами. Он находится сейчас в Лондонской королевской академии. По разным галереям Европы имеются четыре копии с картины, а в Национальном музее во Флоренции — ее мраморная реплика, принадлежащая Амманати.[26](#)

Вскоре после окончания осады Микельанджело сделал и еще одну вещь. Это была небольшая статуя, которую раньше называли «Аполлоном», а теперь чаще зовут «Давидом», хотя сюжет не оправдывает вполне ни того, ни другого названия. Микельанджело подарил ее Баччо Валори, чтобы расположить к себе свирепого папского проконсула. Она не вполне доведена до конца и изображает юношу, как бы вынимающего левой рукой стрелу из предполагаемого за плечами колчана. Мастерски выдержанный контрапост — правая согнутая нога, стоящая на каком-то круглом предмете, выдвинута вперед, правая рука отведена назад, торс чуть повернут вправо, а голова очень сильно влево — дает удивительное впечатление движения.

Однако и «Леда» и «Аполлон-Давид» были только эпизодами. Главные

силы до конца 1533 года Микельанджело отдавал фигурам капеллы Медичи. Но и тут ему мешали без конца и всякими способами. Больше всего портили ему кровь те же несносные, надоевшие, нераспутывавшиеся отношения с наследниками папы Юлия. Так как Клименту хотелось, чтобы Микельанджело поскорее закончил работы в капелле Медичи, он лично взялся еще раз наладить новое соглашение с наследниками Юлия, с тем чтобы художник сидел во Флоренции и работал. А тому хотелось приехать в Рим и самому принять участие в переговорах. Это ему удалось только в апреле 1532 года, да и то ненадолго. Микельанджело приезжал в Рим впервые после смерти папы Льва. В переговорах он участие принял, но подписан был новый договор уже без него: он вернулся во Флоренцию. Согласно этому договору, памятник должен был быть построен в церкви Сан Пьетро ин Винколи, титулярной церкви папы Юлия в бытность его кардиналом, и заключать в себе шесть статуй, сделанных Микельанджело лично. Ему определенно оговаривалось право жить по два месяца в году в течение трех лет в Риме и работать над памятником Юлию.

Микельанджело хотелось если не совсем переселиться в Рим, то, во всяком случае, пожить там гораздо дольше, работая над любимым произведением своих молодых лет. Во Флоренции оставаться ему не хотелось. На это у художника были свои причины. Кондиви повествует: «Микельанджело жил в великом страхе, так как герцог Алессандро, жестокий и мстительный молодой человек, сильно ненавидел его. Нет никакого сомнения в том, что если бы не страх перед папой, то он не пощадил бы Микельанджело. Тем более, что однажды Алессандро, желая построить крепость, — она действительно была построена позднее, — приказал ему через синьора Вителли²⁷ поехать с ним верхом, чтобы на месте решить вопрос, где лучше всего строить эту крепость; Микельанджело отказался и сказал, что он не получал на этот счет приказаний от папы Климента. Этот поступок привел герцога в ярость, и Микельанджело как по этому случаю, так и по старому его недоброжелательству и по характеру герцога имел причину опасаться за свою жизнь. К его счастью, папа Климент вызвал его в Рим прежде, чем он успел докончить гробницу, и было истинным господним произволением, что ко времени смерти Климента Микельанджело не было во Флоренции».

Герцог Алессандро Медичи, незаконный сын папы Климента или Лоренцо Урбинского от какой-то негритянской невольницы, передавшей ему толстые вывернутые губы и мелкокурчавые черные волосы, был разнузданный тиран, и от него можно было ждать чего угодно, тем более такому мнительному человеку, как Микельанджело, которому всюду

чудились покушения. Но случай с отказом ехать на разведку места для крепости вывел Алессандро из себя не просто потому, что Микельанджело не поехал, а потому, что художник ясно показал свое нежелание помогать ему в такой постройке, которая должна была стать твердыней деспотизма. И действительно, мог ли защитник Флоренции против Медичи, громивший их войска со стен города, советовать надменному и развратному властителю, как лучше соорудить опору медичейского самовластия против возможных выступлений народа? В этот момент Микельанджело нашел настоящий тон и забыл все свои страхи. Зато потом они вернулись, и его потянуло в Рим.

Микельанджело вновь прибыл в Рим в августе того же 1532 года и пробыл там всю зиму, а также первые пять месяцев следующего года. Теперь его посещения Вечного города становятся чаще. Он делит время между Римом и Флоренцией. А 20 сентября 1534 года он покинул Флоренцию окончательно, чтобы навсегда поселиться в Риме. На это у него было много причин.

Прежде всего, не осталось никого из родни, кого бы любил Микельанджело. Из братьев ему был близок только Буонаррото. Джовансимоне и Джисмондо стали ему совсем чужими. Он очень мало писал им, и они не очень к нему приставали, довольные тем, что имели от него: у этих потребности были скромные. Буонаррото был культурным человеком, занимал в разное время видные должности в городе и обхаживал брата очень усердно. В этом деле он проявлял великий талант, который приносил ему изрядные выгоды. Он один из всех братьев был женат и имел детей. Его сын Лионардо был единственным представителем рода Буонарроти Симони, что, как мы знаем, в глазах Микельанджело имело большое значение. Поэтому Микельанджело очень деятельно поддерживал связь с Буонаррото и помогал ему очень щедро, хотя на взгляд Буонаррото недостаточно. В 1528 году Буонаррото умер от чумы на руках у Микельанджело, самоотверженно за ним ухаживавшего. Великий художник горько его оплакивал, сейчас же отдал дочь его на воспитание в монастырь и позаботился, чтобы вдова с девятилетним Лионардо не нуждались ни в чем.

Отца своего Микельанджело отправил в Пизу при самом начале осады. Старик пробыл там все время, пока была какая-нибудь опасность. Потом он жил больше в Сеттиньяно, в одном из имений Микельанджело, и умер там в 1534 году, перевалив за девяносто, «сытый годами». У Лодовико характер был не из приятных, особенно к старости. Он был капризен, ворчлив, требователен, своенравен. Но Микельанджело нежно его любил. Когда отец

умер, он проводил его трогательной поэмой.

Блиzkих друзей у художника не было: известное всем неприязненное отношение к нему сумасбродного герцога Алессандро предостерегало от слишком открытого проявления дружеских чувств со стороны кого бы то ни было. Зато в Риме у него завязывались дружеские связи, которыми он очень дорожил.

В числе людей, к которым Микельанджело почувствовал особую симпатию, был молодой дворянин Томмазо Кавальери. Он вскоре стал самым любимым его другом. Вазари рассказывает: «Бесконечно больше всех любил он мессера Томмазо деи Кавальери, римского дворянина, который был юн и очень склонен к искусствам, и вот Микельанджело, чтобы учился тот рисовать, сделал для него много изумительных рисунков красным и черным карандашом с изображением божественных ликов, потом нарисовал ему Ганимеда, похищаемого на небо птицей Зевсовой, Тития, у которого коршун пожирает сердце, падение в По колесницы Солнца с Фаэтоном и вакханалию путтов. Каждый из этих рисунков — произведение редкостное, подобных им никогда не найти. Изобразил Микельанджело мессера Томмазо на картоне в натуральную величину; ни прежде, ни после того портретов он не делал, ибо ужасала его мысль срисовывать живого человека, если он не обладает необычайной красотой».

Чувство, которое Микельанджело питал к Томмазо, было больше, чем дружба. Это была нежная и пылкая привязанность, совершенно чистая, не имевшая никакого двусмысленного характера, на который намекало известное гаденькое письмо Пьетро Аретино, пытавшегося выклянчить у великого художника хорошую вещицу. Микельанджело не только делал для Томмазо рисунки. Он посвящал ему сонеты, проникнутые таким искренним чувством, что первый издатель его заменял во избежание излишних толков горячие слова словами попрохладнее. А письма, которые Микельанджело писал Кавальери, были полны таких пламенных изъявлений, что повергали скромного, по-видимому, юношу в великое смущение: оно чувствуется в его ответных посланиях. Во всяком случае, отношения между художником и Томмазо не омрачались никогда и ничем. Томмазо почитал в Микельанджело старшего друга, учителя и гениального мастера. Под его руководством он сумел развить свое скромное, но изящное дарование и занять в римском артистическом мире очень заметное положение. Тридцатилетней дружбе положила конец только смерть Микельанджело. Томмазо нежно ухаживал за ним во время его последней болезни, закрыл ему глаза и принял меры к охране его имущества до прибытия законного наследника. Когда ему было поручено довести до

конца одно из многочисленных художественных начинаний, возложенных на Микельанджело, архитектурное оформление Капитолия, он отдался ему целиком, бережно и благоговейно осуществляя планы своего великого друга.

Кавальери был первым и самым любимым из римских друзей. Но не единственным. Во время наездов в 1532 и 1533 годах у Микельанджело завязались или возобновились тесные отношения с флорентийскими кардиналами Ридольфи и Сальвиати, очень его почитавшими, с папским придворным Бартоломмео Анджелини и со старым приятелем, художником Себастьяно дель Пьомбо. Отношения были очень сердечные. Друзья присматривали все время за домом, подаренным Микельанджело Юлием II и удержанном вопреки всем натискам папских наследников. Присматривали, конечно, не очень заботливо. Мы то и дело узнаем, что и крыша течет, и полы разваливаются, и сад в запустении, но все-таки какой-то глаз за домом был. А ведь в доме помещалась мастерская Микельанджело, где вместе с другими готовыми и полуготовыми вещами стояли «Моисей» и два «Пленника».

Дом — небольшая усадьба с садом и виноградником — был одноэтажный, с башенкой, крыт черепицею. Стоял он на Мачелло деи Корви, недалеко от Капитолия, близ палаццо Венеция. Теперь он давно снесен, и на его месте возвышается пышный и безвкусный памятник королю эпохи воссоединения Италии Виктору-Эммануилу, поглотивший целые кварталы таких усадеб. После первой поездки Микельанджело в Рим, когда в доме был, по-видимому, произведен некоторый ремонт, Анджелини стал присматривать за ним несколько внимательнее и часто сообщал другу во Флоренцию о том, что делается в его владениях, 12 июля 1533 года он писал ему: «Ваш дом все время караулится по ночам, и я постоянно туда навещаюсь днем. Куры и мессер петух в блестящем состоянии, а кошки очень жалуются, что вы не едете, хотя корма им хватает с избытком». 23 июля: «Ваш дом со всеми зверями и сад ваш благополучны, как всегда, и все ждут вас с нетерпением». 2 августа: «В вашем доме все неизменно благополучно. Мускателло²⁸ почти поспел, и, когда он станет совсем хорош, я пошлю их доли мессеру Томмазо и фра Бастиано,²⁹ если только не сожрут его галки, которые уже начали это делать. Ведут они себя совершенно непозволительно, и я пробую справиться с ними при помощи пугал. Я о вас вспоминаю постоянно».

Эти дружеские связи делали пребывание в Риме чрезвычайно приятным для Микельанджело и успокаивали его насчет судьбы его мастерской во время отлучек. Друзья были очень полезны и в деловом

смысле. Близкие к папскому двору, они помогали художнику, без всяких просьб, в его делах, особенно в улаживании спорных вопросов с наследниками Юлия II, что было для него очень важно.

Уже в конце 1533 года, соображая, какие работы ему предстоят в Риме и во Флоренции, Микельанджело должен был все более и более решительно склоняться к мысли о переселении в Рим. Что у него оставалось во Флоренции? Капелла Медичи была готова, и при расстановке в ней статуй личной его работы требовалось немного. Были более или менее закончены оба саркофага, каждый с тремя фигурами, и мадонна с младенцем. Подручные художники Монторсоли, Монтелупо, Триболо, Солисмео заканчивали статуи Козьмы и Дамиана, а также внутреннюю архитектурную и скульптурную отделку. Все так или иначе отвечало его замыслам, и капелла переставала возбуждать в нем творческий жар. Библиотека — знаменитая с тех пор Лауренцианская библиотека, которой суждено было стать хранилищем величайшего рукописного богатства, собранного трудами Козимо, Пьеро, Лореицо, Льва X и самого Климента, — уже стояла под крышей и нуждалась только во внутренней архитектурной отделке и в мебелировке. В августе 1533 года Микельанджело уже сдал рисунки для скамей, дверей и первый набросок лестницы. Он считал, что большего он и не обязан для нее делать. То, что в его мастерской имелось готовым из фигур для памятника Юлию, согласно последнему договору, предстояло отправить в Рим. Все, что при сокращении масштаба надгробия уже не могло в него вместиться, было роздано друзьям. Флорентийская его мастерская скоро должна была опустеть.

С другой стороны, в Риме, в церкви Сан Пьетро ин Винколи, уже в августе 1533 года были подготовлены для памятника Юлию стена, фундамент и свод. Подручные мастера и тут уже трудились над обрамлением и второстепенными статуями, и сам он с апреля по октябрь того же года ни над чем, кроме фигур этого памятника, не работал. Теперь захватили его именно фигуры, и только они возбуждали в нем творческий экстаз. В октябре все того же года папа повел с Микельанджело разговор о том, чтобы тот взялся написать на алтарной стене Сикстинской капеллы фреску Страшного суда. Микельанджело — что ему было делать? — согласился и очень скоро стал уверять папу, что уже делает эскизы, хотя на самом деле не отрывался от фигур для юлиева памятника.

Все складывалось, словом, так, что во Флоренции дел у него становилось все меньше, в Риме — все больше. Связи в Риме делались прочнее, во Флоренции — рвались последние. Во Флоренции герцог

Алессандро относился к нему враждебно, в Риме Климент, по словам Кондиви, «почитал его, как святыню (come cosa santa), и беседовал с ним и о серьезных вещах, и о пустяках, как с очень близким человеком и как с равным себе».

А когда, через два дня после приезда Микельанджело в Рим, папа Климент умер, Микельанджело окончательно решил, что он во Флоренцию больше не вернется. Он великолепно помнил, что папа, «почитавший его, как святыню», подозрительно долго не хотел вспомнить в 1530 году, что среди голов, которые, по его приказанию, рубил тогда во Флоренции Баччо Валори, могла оказаться и голова этой «святыни» и что спасла Микельанджело лишь тщеславная мечта мстительного старика оставить память о себе, изваянную руками гениальнейшего художника его времени. Правда, Климент всячески старался вытравить из памяти Микельанджело роковые дни белого террора во Флоренции и сурово смирял Алессандро каждый раз, когда тот покушался причинить художнику неприятность. Но теперь, когда Климента не стало, когда только случайность избавила Микельанджело от перспективы оказаться беззащитным и без ореола «святыни» в руках буйного тирана, — ехать во Флоренцию значило бы без нужды испытывать судьбу.

Но не это еще было самым главным. Микельанджело в 1530 году остался во Флоренции работать в капелле Медичи поневоле: это был его выкуп. За то, что папа дал ему амнистию за его революционную деятельность, он должен был увековечить память его родичей. Как художник он был увлечен работой, но как гражданин работал, стиснув зубы. Он, Микельанджело, боец республики, защитник ее независимости, растоптанной медичейским папой на потребу медичейских отпрысков, должен был славить своим гениальным резцом медичейских покойников, законных и незаконных! Он мог делать это только под занесенным над его головой топором палача.

Теперь, когда Климента не было, все обязательства Микельанджело кончились. Во Флоренцию, поруганную, изнывающую в рабстве под медичейской пятой, он, создавший несокрушимый пояс ее укреплений, ее оплот против Медичи, больше не вернется. Никогда. Никто не сохранил нам сведений об этой аннибаловой клятве великого художника и гражданина. Но если бы она не была произнесена, неужели Микельанджело не потянуло бы, хоть после смерти Алессандро (1537), съездить во Флоренцию и дать последнюю шлифовку фигурам капеллы? И неужели устоял бы он против лстивых, почтительных просьб преемника Алессандро, герцога Козимо, умолявшего его вернуться в родной город? Но

Микельанджело хотел свободной Флоренции, никакой другой.

Вот почему Рим сделался его родиной на весь остаток его жизни. 23 сентября 1534 года он приехал туда с новым слугою Франческо, по прозвищу Урбино.

Он едва ли знал, что за полгода перед этим уехал из Рима во Францию после первого путешествия в Италию и двухмесячного пребывания в Вечном городе человек, по гению столь ему родственный и в то же время столь на него не похожий Франсуа Раблэ, величайший из представителей французского Ренессанса. Близость обоих гигантов великолепно сказывалась в том, что тот и другой в своих творениях то и дело прибегали к своего рода «крупному плану». Ибо титанизм Микельанджело и титанизм Раблэ в основном были стремлением к крупному плану и вызывались сознанием необходимости его в борьбе с отжившими идеалами и с мусором, засорявшим гуманистическую культуру схоластикой, фанатизмом, невежеством, мелочами, эгоизмом, шкурничеством. Титанические порывы были выражены с одинаковой силой в образах пророков и сивилл у Микельанджело и в романе о великанах Раблэ. Различие между ними заключалось в том, что титанизм Микельанджело был патетический, героический, а титанизм Раблэ, наоборот, гротескный, что орудием у одного была *terribilità*, а у другого — богатырский, оглушительный смех. Метод был единый, и был методом борьбы Ренессанса за гуманистическую культуру. Его подхватят потом Марло в Англии и Сервантес в Испании. И ни у кого из них он не будет затемнять яркого реализма в творчестве.

Когда Микельанджело окончательно поселился в Риме, ему было уже пятьдесят девять лет.

А во Флоренции осталась капелла Медичи, и в ней осиротелые — мадонна, герцоги, «День» и «Ночь», «Утро» и «Вечер».

Капелла Медичи

Никто толком не знал, что представляют собой фигуры капеллы. Климент их не видел, потому что после реставрации во Флоренции не был. Герцога Алессандро Микельанджело в капеллу не пускал. Только один раз побывал он в ней — художник был тогда в Риме, — когда Флоренцию посетил вице-король неаполитанский, просивший показать ему капеллу.

Они влезли тогда через окно, тайком, как мальчишки лезут в чужой сад воровать яблоки, забыв об испанском чопорном этикете и приличествующем их важным особам достоинстве.

Когда Микельанджело вышел из капеллы в последний раз и запер ее, она представляла зрелище довольно хаотическое. Все было более или менее готово: стены, ниши, внутреннее архитектурное убранство. Но статуи не были поставлены по местам, алтарь не был устроен. Лишь в 1545 году все стало на место, был убран строительный мусор, все вымыто и вычищено.

Теперь капелла одно из величайших святилищ искусства. Она невелика, и первое впечатление входящего в нее — удивительная игра света на мраморе ее пилястров, капителей, ниш, карнизов, дверных консолей, фриза. Мрамор темно-серый, — от яркого освещения он воспринимается как черный и белый. Белое и черное. Свет. Три стены с фигурами и алтарь. Фигур всего девять, две чужие, семь Микельанджело. Из них четыре — два герцога, «Ночь» и «Утро» — закончены. Мадонна, «День» и «Вечер» — не вполне.

Раз попав в капеллу, из нее трудно уйти, и, уйдя, хочется возвращаться еще и еще. Так притягивает магия микельанджелова мастерства.

Капелла Медичи — единственное произведение Микельанджело, созданное им целиком: здание и украшение, архитектура и скульптура. В нем он мог рассчитать эффект, еще только приступая к работе, ибо пространство, свет, стены — все могло быть дано в той художественной гармонии, которая представляется воображению мастера с самого начала и которой он редко может добиться, если не сам делает все. Ни надгробие Юлия, даже по первоначальному проекту — оно должно было стоять в имеющемся уже храме, — ни фасад Сан Лоренцо этой возможности Микельанджело не предоставляли. Капелла Медичи потому и действует так мощно, что в ней все принадлежит ему. Он рассчитал и пространство, и свет, и все пропорции. И нигде он не творил так свободно, нигде не осмеливался шагать так решительно через все общепринятые эстетические каноны.

Оба саркофага поставлены впереди стены, а статуи сидят в тесных нишах. Декоративные фигуры расположены у ног статуй, и головы их перерезывают линии карнизов. Саркофаги коротки, и ноги всех четырех фигур свисают далеко через концы, не поддерживаемые никакими волютами. Контрапосты во всех семи фигурах, можно сказать, свирепствуют, не стесненные ничем. Чего стоит одна мадонна! Она сидит, заложив ногу на ногу. Торс наклонен вперед, плечи на разном уровне,

правая рука отведена назад — в этом, кажется, сказалась нехватка мрамора, — голова повернута в сторону. Младенец ведет себя чрезвычайно беспокойно. Он сидит верхом на перекинутой ноге матери, причем левое его колено выше правого. Тельце его обращено вперед, но он резким движением обратился назад и ухватил обеими руками материнскую грудь. И все-таки статуя производит спокойное впечатление, как и остальные, ибо контрапосты уравновешены какой-то высшей гармонией.

Все статуи больше натуральной величины. У двух, у Лоренцо и у «Ночи», лица погружены в темноту. У «Ночи», кроме того, упрятана почти до полной невидимости одна рука. У «Дня» едва намечено лицо, и мы не знаем, умышленно это или нет. У «Вечера» лицо не отшлифовано. И все это воспринимается, благодаря чарам микельанджелова искусства, как моменты, усиливающие впечатление реальности фигур. Они все прекрасны. Мы не можем проникнуть в тайну значения каждой из них, но через все непонятности, которых немало, — ларчик под левой рукою Лоренцо, цветы в ногах у «Ночи», маска под ее рукою, сова, забравшаяся к ней под колено, — через темную символику, великая реальность изображенного действует с силою подавляющей.

Сначала о символике. Кондиви, который мог слышать собственные объяснения художника, — его толкование, кстати сказать, совпадает в главном с сохранившимся наброском самого Микельанджело, листком из Casa Buonarroti, озаглавленным дважды «Небо и земля» и относимым с некоторой вероятностью к 1523 году, — говорит: «Эти четыре статуи поставлены в сакристии, нарочно для них построенной и находящейся в левой стороне церкви, прогни старой сакристии. Несмотря на то, что они имеют одинаковую величину и служат как бы одной идее, они все разные и различны по движениям и позам. Гробницы поставлены перед боковыми стенами капеллы; на крышках их положены по две фигуры выше человеческого роста, изображающие мужчину и женщину. Одна из них олицетворяет День, другая — Ночь, а все вместе — Время. Для большей ясности Микельанджело прибавил к фигуре, изображающей Ночь и представленной в виде женщины необычайной красоты, сову и другие эмблемы ночи, а к фигуре, олицетворяющей День, он присоединил эмблемы дня. Микельанджело имел намерение (оно осталось невыполненным, потому что его оторвали от дела) для изображения Ночи вырубить из мрамора мышь и для этой цели оставил на одной из гробниц небольшое мраморное возвышение. Он находил, что мышь так же все грызет и портит, как всеразрушающее время».

Что идея неустойчивости всего земного господствует в капелле, по-

видимому, нужно считать бесспорным. Здесь, как и в Сикстинской капелле, образы служат для выражения скрытой тенденции, которая, будь она явной, могла сильно поспорить художника с заказчиком. Но этой тенденцией, опять, как и в Систине, художник дорожил превыше всего, и, чтобы выразить ее скрытно, он должен был прибегнуть к символике. Она была та же, что и проводившаяся в образах пророков, сивилл и христовых предков Ватикана, только в ином применении. Бедствия Италии, с точки зрения Микельанджело, ни при Льве, ни тем более при Клименте не уменьшились и не смягчились, но теперь, особенно с точки зрения флорентийского патриота, обозначились четко виновники этих бедствий — Медичи. А заказ был таков, что художник должен был возвеличить представителей дома Медичи. Следовательно, нужно было под видом возвеличения Медичи еще раз оплакать беды Италии и сделать при этом понятной вину Медичи.

Вот они сидят в своих нишах, два последних законных отпрыска семьи флорентийских тиранов.³⁰ Микельанджело меньше всего думал о портретном сходстве, когда лепил их статуи. Оба Медичи были очень некрасивы: лица заросли бородами, черты лица неправильные, лишенные отсвета благородства — украшения всякой незаурядной натуры. Микельанджело решил просто считать действительную их внешность как бы несуществующей и дал каждому из них такую, какая должна была бы быть, если бы человек был тем, чей образ он лепил. Джулиано в жизни никому не сделал зла и пользовался всеобщим расположением за свой приветливый характер. Но по способностям он был человеком заурядным. Лоренцо отличался от него тем, что не был ни добр, ни приветлив. Оба считались полководцами, поэтому Микельанджело украсил их полководческими атрибутами. Нет нужды, что боевые подвиги Джулиано были исчерпаны тем, что в 1515 году он стоял во главе папской армии, следившей за передвижениями французов, а когда это ему надоело, уехал во Флоренцию. Лоренцо повоевал несколько больше: во главе той же папской армии он пошел оккупировать Урбино, отнятый для него у герцога любвеобильным дядей Львом X. Так как ему предшествовали папские перуны, а у герцога Урбинского армии не было, то грабительский поход кончился победоносно. В жизни Лоренцо никогда ни о чем не думал: за него думали другие. А у Микельанджело он представлен глубоко задумавшимся, *il Pensieroso*, в позе пророка Иеремии, но с молодым, красивым, энергичным лицом, в боевом шлеме. И Джулиано сидит в боевых доспехах, с полководческим жезлом в удивительно сделанных руках, юный и тоже красивый; у него находят, правда, фальшивым взгляд. Его поза повторяет позу Моисея. Бороды, висячие носы, уродливые

медичейские рты — все это исчезло. Одна фигура олицетворяет мысль, другая — волю и энергию, то, чем были так богаты Козимо и Лоренцо, истинные кузнецы медичейского величия, и чего так недоставало медичейским последышам. Но им повезло. Памятники им сделал Микельанджело, а Макиавелли хотел посвятить Джулиано и после его смерти посвятил Лоренцо своего «Князя». Он связывал с Лоренцо мечты об объединенной Италии.

У ног Лоренцо две статуи: «Вечер» — усталый, с ослабевшими мышцами мужчина бессильно опирается на локоть и смотрит в пространство равнодушным взглядом, и «Утро» — молодая, прекрасная женщина с чудесными упругими формами пробуждается, словно нехотя, для безрадостного, не сулящего ничего хорошего дня; она потягивается, и из полуоткрытого рта вылетает какая-то жалоба. Перед Джулиано тоже две статуи: «День» — мужчина, лица которого не видно; тело его мускулистое и сильное; он лежит спиной к зрителю, беспокорно, и трудно понять, собирается он перевернуться на другой бок, или встать, или улечься получше; правая нога его во что-то упирается, левая поднята и закинута на правую, левая рука за спиною; все вместе — целый вихрь контрапостов, создающих любимое положение Микельанджело: фигура в момент подготовки к неопределившемуся вполне резкому движению. Вторая фигура — «Ночь». Это немолодая женщина, погруженная в глубокий, тяжелый сон; голова ее увенчана луной и звездой и поражает своей красотой. Женщина лежит в чрезвычайно неудобной позе: левая нога упирается в связку каких-то цветов, правая рука поддерживает низко склоненную голову; левая рука невидна: она закинута за маску, к которой женщина прислонилась спиной; под коленом женщины сидит сова.

Надгробия, подобные двум микельанджеловым, обычно было принято украшать аллегорическими фигурами добродетелей. Микельанджело отступил от этого обычая. Формальный смысл его фигур остался бы неразгаданным, если бы в архиве Casa Buonarroti не нашлась упоминавшаяся уже запись 1523 года, в которой при всей ее туманности первая фраза вполне ясна. Она гласит: «День и Ночь говорят и вещают: нашим быстрым течением мы привели к смерти герцога Джулиано».³¹ Следовательно, обе фигуры перед статуей Джулиано и изображали День и Ночь, причем Ночью, как показывают атрибуты, могла быть только женщина. А раз аллегориями служат времена дня, то две фигуры перед статуей Лоренцо могли быть только Утром и Вечером, причем распределение ролей тоже не представляло никаких затруднений.³²

Мастерство Микельанджело как скульптора в фигурах капеллы

Медичи достигает вершины. После того как были созданы «Моисей» и парижские «Пленники», гений Микельанджело в последний раз вспыхнул с потрясающей силой, и плодом этой вспышки стали семь статуй Медичейской капеллы. Микельанджело словно хотел показать, до какого совершенства может дойти мастерство линии в пластике и какие эффекты способно дать искусство контрапоста. Он это показал вполне. Но грань была достигнута. В капелле Медичи контрапост как художественный прием исчерпал себя до конца. Его дальнейшее усиление и даже просто его не столь мастерское применение должно было стать признаком упадка.

Однако, как ни прекрасны фигуры капеллы, их значение выходит далеко за рамки чистого искусства. Любуясь ими, насыщая глаз, упиваясь зрелищем триумфа пластики, мы ищем ответа на другой вопрос. Что хотел сказать своими фигурами Микельанджело? И тогда, пристальнее всматриваясь, вспоминая образы Сикстинского плафона, представляя себе обстановку, в какой были зачаты и начали переходить в мрамор эти образы, мы находим им объяснение. Оно заключается в том, что здесь Микельанджело тоже — не только художник, но и гражданин, да к тому же гражданин, побежденный в бою за самое дорогое, что у него было, не остывший от боевого распала, в буквальном смысле пахнувший еще порохом.

Есть хоть одна бодрая нота во всей этой мраморной симфонии? Никакой. Тут усталость, обессиленность, безнадежность, разочарованность, болезненное беспокойство, сон — подобие смерти, — словом, все, что мы видели в Сistine, но выраженное не кистью, а резцом, и еще более обостренное. Художник, покидая родину навсегда, оставил ей на память о себе эту поэму пессимизма, в которой славословие. Медичи превращается либо в горькую насмешку над ними, либо в прямое им проклятие. Вместо портретных статуй — вымышленные фигуры, олицетворяющие какой-то собственный замысел художника, а аллегии, их окружающие, вместо того чтобы говорить!, об их добродетелях, говорят о горе, позоре и разорении, виновником которых был род Медичи, а жертвою — Италия, и в особенности Флоренция.

Кто был виноват в разгроме Прато в 1512 году? Медичи. Кто затеял преступное завоевание Урбино? Медичи. Кто начал несчастную войну Коньякской лиги? Медичи. Кто был виною разгрома Рима в 1527 году? Медичи. Кто осаждал Флоренцию и сокрушал ее республику в 1530 году? Медичи. Кто разнуздал белый террор после капитуляции города? Медичи. А самый ничтожный из этих фактов нес гибель, разорение, позор и бездну несчастья тысячам людей. Обо всем этом Микельанджело хотел бы кричать

на весь мир. Если бы была его воля, он бы построил не капеллу во славу Медичи, а позорный столб и нагромоздил бы у его подножия такие аллегии, чтобы слепому стали очевидны преступления флорентийских тиранов.

В капелле Медичи он мог говорить только эзоповым языком, но и он оказался настолько красноречивым, что поняли все, хотя большинство, и в том числе сами Медичи, сделали вид, что ничего не понимают. Ведь покажи они малейшую долю возмущения, и нужно бы немедленно разрушить и статуи так называемых Джулиано и Лоренцо и все каменные аллегии, лежащие у ног их таким убедительным, так гениально задуманным и сделанным укором.

Что это действительно так, подтверждается прямым заявлением самого художника. Из всех фигур капеллы больше всего восхвалялась, как известно, «Ночь», и Вазари объясняет мотивы всеобщих восторгов: «Что могу я сказать о «Ночи», статуе не то что редкой, а единственной? Кто видал в каком бы то ни было веке скульптурные произведения, древние или современные, сделанные с таким искусством? Чувствуется не только покой спящего, но также скорбь и печаль человека, теряющего нечто чтимое им и великое. И думается также, что эта «Ночь» затемняет всех, кто в какую бы то ни было эпоху статуей или картиной пытался, не говорю превзойти, а хотя бы сравняться с ней. Сон передан так, точно перед нами в действительности уснувший человек».

Восторги изливались чаще всего в стихах. Один из таких мадригалов, автором которого был поэт Джованбаттиста Строщи, известен. Он гласит:

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

Мы знаем, что Микельанджело давно уже был в Риме, когда капелла была открыта для публики. Познакомившись с этим четверостишием, он написал сейчас же в ответ свое, от имени «Ночи»:

Отраднo спать, отрадней камнем быть.
О, в этот век, преступный и постыдный,
Не жить, не чувствовать — удел завидный.
Прошу, молчи, не смей меня будить.[33](#)

Средние две строки буквально гласят: «Пока царят разорение и позор, не видеть и не слышать — для меня великое счастье». Разорение и позор, то, от чего страдала Италия, то, от чего погибла старая славная Флоренция и к чему в числе других приложили руку разные Медичи, законные и незаконные, — вот об этом именно и хотел кричать великий артист, и не от имени своей «Ночи», а от своего собственного.

И это было его последним «прости» родине, в которой ему стало нестерпимо мучительно жить.

В ЦАРСТВЕ КАТОЛИЧЕСКОЙ РЕАКЦИИ

Павел III и начало католической реакции. Работа над «Страшным судом»

Преемник Климента Павел III Фарнезе был последним папой, для которого вопросы искусства играли какую-то роль. Положение католической церкви было не таково, чтобы глава ее мог уделять много внимания меценатству. Протестантизм наступал, и атаки его становились все серьезнее. Нужно было принимать меры, и без промедления. Папа был уже стар и не обладал боевым темпераментом. Его гораздо больше заботило, как обеспечить многочисленную родню, которая обступила его трон, алчно требуя богатств, княжеств, кардинальских шапок и вообще всего, что папа мог дать. Но около него были советники, которые хорошо понимали опасность переживаемого церковью кризиса. Вождем их был кардинал Караффа, истинный вдохновитель католической реакции, и Павел должен был позволить этим более молодым фанатикам вести себя на поводу. Он долго противился утверждению ордена иезуитов, но в конце концов утвердил его (1540), долго не разрешал злобной реорганизации инквизиционного трибунала, но в конце концов разрешил, долго не хотел созывать собор, но в конце концов созвал (1545) в Триденте яростный синод створожевых псов контрреформации. Искусство было той сферой, где папа отдыхал. Когда он занимался вопросами искусства, никто не говорил ему о протестантах, об иезуитах, об инквизиционных кострах; там он мог забыть на короткое время, что нужно благословлять истребление людей огнем и мечом во славу церкви.

О Микельанджело Павел вспомнил сейчас же. Ему было хорошо известно, что у его предшественника были разговоры с художником о росписи алтарной стены Сикстинской капеллы фрескою «Страшного суда». Павел почти сейчас же после своего водворения в Ватикане послал за художником и предложил ему работать исключительно для него. Микельанджело ответил, что он не может, ибо должен сначала довести до конца памятник Юлию II. Тогда, по словам Кондиви, папа рассердился и

воскликнул: «Тридцать лет я лелеял это желание, и даже теперь, сделавшись папою, я не могу его удовлетворить!» Словом, все повторялось уже в третий раз с фатальной, способной привести в отчаяние даже более спокойного человека, неотвратимостью. И опять, как при Льве, как при Клименте, злополучный памятник Юлию отодвигался на задний план. Микельанджело был вне себя. В первом припадке растерянности он хотел, как при Юлии, бежать из Рима не то в Геную, не то в Урбино, но, успокоившись, очевидно, сообразил, что все равно скульптур юлиева памятника вывезти он не сможет. И «боясь — для этого были все основания — величия папы, никуда не поехал и стал надеяться, что убедит папу разумными доводами». Но Павел, не столь бурный, как Юлий, был так же упрям, и все «разумные доводы» отскакивали от него, как стрелы от стального панциря. Однажды он просто пришел в гости к Микельанджело в его скромную мастерскую в сопровождении «восьми или десяти» кардиналов. Это была великая честь. Художник должен был быть очень польщен. Прежде всего папа пожелал увидеть картоны «Страшного суда», потом осмотрел все статуи, приготовленные для памятника Юлию. Присутствовавший при этом кардинал Гонзага сказал, указывая на «Моисея», что его одного хватит, чтобы увековечить память папы Юлия. Павел немедленно с ним согласился и снова стал уговаривать Микельанджело работать для него, и, когда тот продолжал упорствовать, пообещал уладить дело с герцогом Урбинским. «Я сделаю так, — сказал папа, — что он удовольствуется тремя статуями твоей работы, остальные же три сделают другие».

Художник вынужден был согласиться. 1 сентября 1535 года появилось папское бреве с назначением его «главным архитектором, скульптором и живописцем апостолического дворца», с содержанием в 1200 золотых скуди ежегодно.

Памятник Юлию опять отошел на второе место, и творчество Микельанджело снова направилось по другому руслу. Он вернулся в Сикстинскую капеллу, чтобы писать «Страшный суд».

Фреска должна была украсить алтарную стену капеллы, над которой, раскинувшись в своем удивительном ракурсе, красовался пророк Иона. Там находились уже фрески Пьетро Перуджино. Неизвестно, были они сбиты или остались на месте. Вазари просто говорит, что Микельанджело приказал к прежней стене приделать другую из кирпичей, наклонную, так что верхний край выступал на пол-локтя, «не давая задерживаться грязи и пыли». Микельанджело не подумал, однако, что наклонное положение стены будет способствовать оседанию на картине копоти и дыма от всяких

свечей и курений у алтаря. Когда стена была готова, Микельанджело приступил к работе. Себастьяно дель Пьомбо попытался при этом устроиться в качестве его помощника, рассчитывая, что Микельанджело не откажется принять его услуги из дружбы к нему. Но совершенно так же, как при росписи плафона были отклонены услуги Граначчи, так теперь были отклонены услуги Себастьяно. Микельанджело никому не мог передоверить осуществление своих замыслов, даже чисто механически. Граначчи был человек простой, и хотя он был очень обижен отстранением от работы — ведь его вызвали тогда из Флоренции, — не порвал отношений с Микельанджело и даже оказал ему очень большие услуги во время осады в 1529 году.

Себастьяно, гораздо более щепетильный, охладел к нему и постепенно почти прекратил с ним всякую связь.

Два года — 1536 и 1537 — целиком ушли у Микельанджело на работу над «Страшным судом». Следующие четыре года он тоже продолжал работать над фреской, но уже менее интенсивно, отдавая часть времени другим работам. Картина была закончена и открыта 25 декабря 1541 года. Верный своему правилу, Микельанджело, пока работал, никого не допускал в капеллу. Павел и не пытался, подобно Юлию, влезать к нему хитростью или силой. Однажды, когда ему понадобилось о чем-то очень серьезном посоветоваться со своим главным художником, он послал к нему архитектора Якопо Мелегино осведомиться, будет ли ему приятен папский визит: случай, который произвел, кажется, еще большую сенсацию в кругах, близких к курии, чем посещение папой и кардиналами мастерской художника. Папа пришел в сопровождении своего церемониймейстера Биаджо Чезена, который, на свою голову, вздумал критиковать картину. Про него рассказывает Вазари: «Вместе с ним пришел в капеллу мессер Биаджо да Чезена, церемониймейстер, человек придирчивый, который на вопрос, как он находит это произведение, ответил: «Полное бесстыдство — изображать в столь священном месте столько голых людей, которые, не стыдясь, показывают свои срамные части; такое произведение годится для бань и кабаков, а не для папской капеллы». Не понравилось это Микельанджело, который, желая ему отомстить, как только он ушел, изобразил его, списав с натуры, в аду, в виде Миноса, с большой змеей, обвившейся вокруг его ног, среди кучи дьяволов. Сколько ни просил мессер Биаджо папу и Микельанджело уничтожить это изображение, последний сохранил его для памяти об этом, так что и сейчас можно его видеть».

Легенда потом еще больше разукрасила этот, по-видимому, анекдотический рассказ: будто папа на жалобы Биаджо ответил, что, если

бы художник поместил его в чистилище, он мог бы еще освободить его, но раз он в аду, то даже и власть папы бессильна.

Незадолго до окончания фрески Микельанджело свалился с лесов и повредил себе ногу. Страдания и досада, что приходится прервать работу, ввергли художника в черную меланхолию, заставили запереться у себя и отказаться от всяких врачебных услуг; это было на него похоже. Но к нему хитростью проник его флорентийский друг Баччо Ронтини, талантливый врач и большой любитель искусства. Он, можно сказать, силком заставил его принять лечение и быстро поставил на ноги. Других неприятностей, если, конечно, не считать непрекращающихся страданий из-за памятника Юлию, у художника не было.

Искусство Микельанджело в «Страшном суде»

Современники возносили до небес «Страшный суд». Вазари совершенно недвусмысленно ставит его выше живописи плафона. Вот что говорит он про эту фреску: «Когда открыт был «Страшный суд», Микельанджело не только показал себя победителем прежних мастеров, работавших в капелле, но и самого себя захотел он победить, свой плафон, столь прославленный, далеко превзойти. И превзошел сам себя... В нашем искусстве это произведение является образцом».

Наш вкус и наше понимание искусства не могут принять приговора Вазари и его современников, пропитанных принципами и критериями маньеризма. Для нас, не видевших «Битвы при Кашине», Сикстинский плафон остался высшим достижением Микельанджело в живописи, а «Страшный суд» знаменует упадок сил, таланта, быть может, даже вкуса. Это, впрочем, почувствовал позднее и сам Микельанджело. Видя, как молодые художники сидят и копируют картину, он обронил горькую фразу одному из друзей: «Сколько это мое искусство сделает дураками». И он был прав, ибо источник маньеризма в живописи — в значительной степени именно в этой его картине.

Нужно, впрочем, оговориться. Подлинной, неиспорченной картины мы теперь уже не видим на алтарной стене Систины. Она изуродована чужой кистью. Мнение Пьетро Аретино и Биаджо да Чезена, что голые фигуры «Страшного суда» непристойны и должны быть одеты, не убедило ни Павла III, ни Юлия III, ни Марцелла II. Но когда на папский престол воссел

под именем Павла IV сам кардинал Караффа, глава самой черной церковной реакции, он пожелал, чтобы фреска была приведена в более благочестивый вид. Слава Микельанджело, однако, была такова, что даже этот фанатик не посмел коснуться его творения, не посоветовавшись с ним. Вазари рассказывает: «В это время ему сообщили, что папа Павел IV задумал привести в пристойный вид ту стену капеллы, где написан «Страшный суд», говоря, что люди, здесь изображенные, бесстыдно кажут свои срамные части; когда намерение папы стало известно Микельанджело, тот ответил: «Скажите папе, что это — дело маленькое и уладить его легко. Пусть он мир приведет в пристойный вид, а картинам сообщить пристойность можно очень быстро».

Папа истолковал эти слова как согласие художника и дал соответствующий приказ. Поручение прикрыть срамные части у обнаженных фигур «Страшного суда» принял на себя Даниеле да Вольтерра — живописец, пользовавшийся симпатиями Микельанджело и, быть может, выбранный по его указанию. Правда, за эту свою работу он уже до конца жизни стал ходить по свету с прозвищем Исподнишника, il Brachettone. После него тем же богоугодным делом по приказу Пия V Гислиери, другого инквизитора на папском троне, уже после смерти Микельанджело, занимался Джироламо да Фано. Само собою разумеется, как ни осторожно действовали оба художника, фреске был нанесен величайший ущерб. Пострадали не только краски картины. Было резко нарушено гармоническое равновесие между человеческими телами, которое у художника не было рассчитано на целомудренные прикрытия. Правда, у нас осталась копия, сделанная до инквизиторского искажения фрески другом и почитателем Микельанджело, Марчелло Венусти. Она находится в Неаполитанском музее. Но Марчелло был художник посредственный: копия его холодна и едва ли передает всю изначальную силу оригинала. Подлинного «Страшного суда» мы так и не знаем.

Картина, конечно, и сейчас производит потрясающее впечатление. Как ни портили ее глупость, злоба и лицемерие, — они не могли лишить ее силы, темперамента и устрашающего эффекта (*la terribilità*). Сюжет и особенности художественного мастерства Микельанджело именно в этой картине соединились так, что *terribilità* оказывается первым впечатлением от картины и надолго остается единственным. Только после того, как зритель осмотрел все, разобрался в сложной и разбросанной композиции, понял, кто здесь ангелы, кто святые, где грешники и где праведники, после того, как все ряды, вертикальные и горизонтальные, и все группы раскрыли ему свой сюжетный смысл, он может перейти к анализу живописной

манеры картины. Она раскроется без труда и сама по себе, и в сопоставлении с тем, что мы знаем о «Битве при Кашине», и с тем, что мы видим тут же на плафоне Систины. Фигуры тяжелы и грузны, позы надуманы и неестественны гораздо чаще, чем на плафоне. Напрасно стали бы мы искать здесь чистоты линий, как в Адаме и в атлетах плафона. Сила и темперамент остались те же, но вкус и чувство меры утратили прежнюю безошибочность. Что явилось причиной этого? Годы? Конечно, годы сказались: Микельанджело было шестьдесят шесть лет, когда он окончил картину. Но главной причиной была не старость, а переживаемое время. Реакция, феодальная и католическая, — все это определяло в культурной атмосфере Италии, и в частности Рима, такие настроения, которые ничего общего не имели с жизнерадостной ясностью духа и пропитывавшим все чувством гармонии, столь характерными для ранней поры Ренессанса.

Ощущения самого художника, когда он писал эту картину, были самые безрадостные. Погибшая свобода его родины неизменно оставалась общественным мотивом, поддерживавшим его угнетенное состояние. Им вторили личные: время, подтачивавшее его жизнь, старость, подтачивавшая его силы, горе, подтачивавшее его душу. Мы сейчас увидим, что скрашивало эту гнетущую обстановку и давало ему силы переживать тягостные дни старости. Но основа его мироощущения осталась та, которая кристаллизовалась в дни капитуляции Флоренции: глубокий пессимизм. Когда он свыкся с мыслью, что ему нужно писать «Страшный суд», он, как с ним бывало всегда, мало-помалу сжился с сюжетом, и сюжет стал его увлекать. А потом ему даже доставляло какую-то угрюмую радость живописать безнадежность грешников, которые выходят из могил для вечных, беспросветных мук. Ему нравилось изображать эти вершины отчаяния на лицах обреченных, ибо ему казалось, что на лицах живых своих современников он видел ту же печать безнадежности и те же гримасы страдания. Недаром грешники написаны им с такой силой и недаром радость его праведников получилась такая неуверенная.

Микельанджело уже был не в состоянии оторваться от связи со своим временем и каждому своему произведению сообщал стоны, которые вырывались у него из груди при соприкосновении с действительностью.

Виттория Колонна и Микельанджело

Микельанджело еще писал своих грешников и патриархов, сидя высоко на лесах Сикстинской капеллы, когда к небольшой группе его друзей, из которой ушел Себастьяно дель Пьомбо, обманувшийся в своих ожиданиях, присоединились два лица, которые, поскольку это было возможно, скрашивали Микельанджело его внутреннюю опустошенность. Это были банкир Луиджи дель Риччо, занимавший со своим учреждением палаццо Строцци в Риме, и Виттория Колонна, маркиза Пескара, поэтесса, вдова знаменитого испанского генерала, победителя при Павии в 1525 году.

Первое знакомство с обоими относится, по-видимому, к 1536 году. Встреча с Витторией, пробывшей тогда в Риме недолго, была мимолетной. Знакомство стало прочным и перешло в тесную дружбу в 1538 году, когда она снова приехала в Рим и оставалась там до 1541 года. Отношения с Риччо наладились сразу, сначала, по-видимому, на деловой почве, а потом и на личной. Но дружба с Витторией, пока она проживала в Риме, была у художника на первом плане и оттесняла другие отношения.

Виттория принадлежала к высшей итальянской аристократии. Отцом ее был Фабрицио Колонна, знаменитый кондотьер, герой макиавеллиева трактата «Военное искусство», отпрыск самой знатной семьи римских нобилей. По матери она была внучкой Федерико Монтефельтро, герцога Урбино. Ее обручили с будущим маркизом Пескара, когда ей было четыре года, свадьбу сыграли, когда ей было девятнадцать, она, была фактически покинута мужем, когда ей было двадцать пять, и овдовела в тридцать пять лет (1525). С тех пор она была верна памяти мужа, отвергала все искательства, жила затворницей и общалась преимущественно с людьми, которые старались оздоровить римскую церковь, не выходя из ее лона. Ее друзьями были все самые видные деятели этого направления: кардиналы Контарини, Поль и Садолето, проповедники Пьетро Карнесекки, погибший позднее на костре, и Бернардино Окино, которого спасло от такой же участи бегство в Швейцарию, и многие другие. Эти связи навлекли подозрение и на Витторию. Она была отдана под гласное наблюдение инквизиции. Уединение ее вследствие этого сделалось еще строже, ибо оставшиеся друзья стали побаиваться ее репутации. Виттория целиком отдалась изучению священного писания, мыслям о религии, о ее роли в жизни человека и изливала свои чувства в стихах. Ее поэзия скоро создала ей громкую славу. Ее стали звать первой поэтессой Италии, итальянской Сафо. Но и новые лавры не заставили ее покинуть затворническую жизнь.

Микельанджело был единственным человеком, которому она считала возможным поверять свои думы. Ведь и он много думал о религии и прекрасно знал, будучи человеком, близко общавшимся со многими

папами,³⁴ как сильно нуждается римская церковь в оздоровлении. Кроме того, усердное чтение Библии, постоянные воспоминания о проповедях Савонаролы и чтение Данте давали ему толчок для самостоятельных религиозных переживаний и размышлений, особенно в годы старости. Все это послужило цементом, скрепившим дружбу с ним Виттории, а взаимное общение на почве идейных интересов заставляло все новыми огоньками вспыхивать у обоих поэтическое творчество. Когда маркиза умерла (1547), Микельанджело писал близким: «Она питала ко мне самую теплую привязанность, и я к ней не меньшую. Смерть отняла у меня большого друга». Кондиви, который никогда ничего не выдумывал, ибо был совершенно лишен воображения, а писал все со слов своего учителя, характеризует их отношения менее скупыми словами: «Особенно Микельанджело любил маркизу Пескара, очаровавшую его своим божественным умом и любившую его всей душой. Он до сих пор хранит много ее писем, полных чистой и нежной привязанности, достойных такой благородной души, и сам написал в честь ее много сонетов, полных ума и нежной страсти к ней. Она много раз приезжала в Рим из Витербо и других мест, где отдыхала и проводила лето, только для того, чтобы увидеть Микельанджело. Со своей стороны, Микельанджело так же горячо любил ее и, как он однажды сказал при мне, сокрушался о том, что, когда она умерла и он прощался с нею, поцеловал только ее руку, не осмелившись поцеловать ее в лоб или в лицо. Эта смерть так подействовала на него, что долгое время он был вне себя и как бы лишен рассудка».

Рассказ Кондиви дал повод — и не только романтически настроенным людям — создать целую легенду о поздней страсти между Микельанджело и Витторией и чуть ли не о связи между ними. Конечно, это вздор. Не говоря уже о том, что у обоих «пора надежд и грусти нежной» давно уже миновала, характеры у них были не такие, чтобы можно было серьезно думать о возможности романа. Да и слова Кондиви не дают для этого никаких оснований. Это была дружба между людьми, одинаково любящими искусство и поэзию и одинаково ищущими радостных волнений в думах о религии. Что поэзия играла большую роль в этой дружбе, доказывают и его и ее стихи. Что в ней играло большую роль искусство, явствует из «Диалогов о живописи» португальского художника-миниатюриста Франсиско де Ольанда, которому посчастливилось в годы длительного пребывания Виттории в Риме получить доступ в ее покои и там неоднократно встречаться с Микельанджело и принимать участие в беседах об искусстве. Микельанджело, который никогда не отличался словоохотливостью, в присутствии Виттории говорил много и с

увлечением, и в этом отношении «Диалоги» его португальского поклонника являются драгоценнейшим материалом. Виттория часто просила своего друга сделать для нее те или иные рисунки на божественные темы, и он никогда ей не отказывал. Об этом мы тоже узнаем от Кондиви: «По просьбе маркизы Микельанджело сделал рисунок «Снятия со креста»: нагое тело Христа с опустившимися членами готово упасть к ногам святейшей матери, если бы его не поддерживали под руки два ангела. Богоматерь сидит у основания креста с заплаканным лицом, выражающим страдание, и поднимает к небу широко распростертые руки... Крест похож на тот, который Белые³⁵ носили по улицам во время чумы в 1348 году; и который был потом поставлен в церкви Санта Кроче во Флоренции. И тоже для маркизы Пескара Микельанджело сделал рисунок распятого Христа не мертвым, как его обыкновенно изображают, но в божественной позе, с лицом, поднятым к отцу так, словно Христос возглашает: «Эли, Эли!» На рисунке тело не опускается, как мертвое, но конвульсивно содрогается от жестоких страданий».

Любопытно, что для Виттории Микельанджело делал рисунки на христианско-религиозные сюжеты, в то время как для другого любимого друга, Томмазо Кавальери, — на мифологические. Он сообразовался со вкусами каждого, и каждому умел сделать приятное.

Но, конечно, лучшим памятником дружбы между Витторией и художником остаются его стихи. О них будет речь особо.

Окончание работ над памятником Юлию II

Чувство облегчения, охватившее Микельанджело, когда он окончил «Страшный суд» и разобрал леса, загораживавшие алтарную стену капеллы, имело два источника. Прежде всего, конечно, завершение огромного многолетнего труда, а потом сознание, что, наконец, он сможет отдаться целиком работе над памятником папе Юлию и развязаться с этим кошмаром почти всей его жизни. Но не тут-то было. Пока он дописывал последние фигуры «Страшного суда», папский архитектор Антонио да Сан Галло достраивал новую капеллу в Ватикане, которая в честь Павла получила название Паолинской капеллы. Папа давно решил про себя, что расписывать ее стены будет Микельанджело. И не только решил, а, по-видимому, уже вел, и довольно успешно, переговоры с герцогом Урбинским

с целью добиться для Микельанджело новой отсрочки. Поэтому, пока бедный художник, получив папское приказание о росписи новой капеллы, в отчаянии бушевал больше, чем когда бы то ни было, письмо от герцога Урбинского, датированное 6 марта 1542 года, сообщало ему, что герцог готов удовлетвориться, если памятник будет иметь три статуи, сделанные самим Микельанджело, включая «Моисея». Всю остальную работу он соглашался поручить другим художникам.

Микельанджело не было предоставлено никакого выбора. Он должен был и на этот раз подчиниться. У него в мастерской стояли три вполне готовые статуи: «Моисей» и два «Пленника», те, которые теперь в Лувре. Но «Пленники» были изваяны для памятника более крупного масштаба и к новым, окончательно установленным размерам памятника не подходили. Чтобы выполнить свои обязательства, Микельанджело начал две другие статуи: «Рахиль, Жизнь созерцательную», и «Лию, Жизнь деятельную». Они были уже сильно подвинуты. Но заказ на роспись Паолины, как казалось Микельанджело, должен был помешать ему их закончить. Поэтому он обратился к папе с просьбой уговорить герцога удовлетвориться одним только «Моисеем», а остальные пять фигур сделает, или закончит Рафаэлло да Монтелупо, который уже работал над «Мадонной», «Пророком» и «Сивиллой». На все вытекающие из этих изменений денежные обязательства — они составляли 1400 дукатов — Микельанджело с готовностью соглашался. В этом смысле и был подписан 20 августа 1542 года последний договор с наследниками папы Юлия: Микельанджело сдает «Моисея», Монтелупо пять статуй, а Джованни Маркеше и Франческо да Урбино, подмастерья Микельанджело, берут на себя архитектурную и орнаментальную часть. Правда, потом оказалось, что в припадке злости и отчаяния Микельанджело преуменьшил свои силы. «Лию» и «Рахиль» не пришлось передавать Монтелупо: он закончил их сам; даже папа не нашел в себе силы лишить его этой последней маленькой радости.

Какие он переживал из-за всего этого душевные муки, видно из сохранившихся писем его, относящихся к этому времени. Особенно трогательно одно письмо к Луиджи дель Риччо. Герцог Урбинский почему-то задерживал ратификацию договора, а без этого Микельанджело не считал себя в праве располагать собою. «Понятно без слов, что это значит для меня. Довольно! За верность моим обязательствам в течение тридцати шести лет и за то, что я добровольно отдавал себя другим, я лучшего и не заслуживаю. Живопись и скульптура, труд и верность обязательствам сломили меня, и с каждым днем мне становится все хуже. Лучше было бы

для меня, если бы я в молодые годы стал делать спички: я не переживал бы теперь таких мук». Дальше он просит Риччо сообщить папе, в каком он находится состоянии, не получая ратификации договора герцогом, и кончает письмо строками, намекающими на злостные слухи, — будто он дает в рост деньги, полученные за памятник: «Не хочу я больше жить под этим бременем и не хочу ежедневно слышать обвинения в мошенничестве от тех, кто отнимает у меня и жизнь, и честь. Только смерть или папа могут избавить меня от этого».

Микельанджело дважды еще писал Луиджи дель Риччо о том же и такими же взволнованными словами. Он высказывал подозрения, что папа сам тормозит ратификацию, грозил, что засядет дома и будет работать над статуями назло папе, вместо того чтобы каждый день таскаться в Ватикан. Наконец, по-видимому уже в декабре, он сообщает своему племяннику Лионардо, что ратификация получена, и объясняет причины задержки. Они оказались самыми невинными, и подозрения Микельанджело не оправдались ни в какой мере.

Все-таки от разного рода забот по памятнику, хотя Микельанджело и снял с себя всякую ответственность за него, он избавился не вполне. Маркезе и Урбино доставляли ему много хлопот вследствие «своего невежества и животной глупости». Они ссорились, работали плохо; требовалось постоянное вмешательство с его стороны и строгие призывы к порядку, чтобы держать их в дисциплине. Кое-как несчастливое детище лучших и самых свежих художественных замыслов Микельанджело, оскудевшее и охудосоченное, получило свое завершение. В конце 1544 года архитектурное оформление было готово, в январе следующего года Монтелупо поставил на место свои три статуи, а Мазо дель Боско (или Босколи) — саркофаг Юлия.

В феврале Микельанджело поставил «Моисея» и двух ветхозаветных женщин. Это было все. «Трагедия памятника» кончилась.

Памятник сделан в два яруса. Нижний — то, что осталось от первоначального замысла: «Моисей», «Лия» и «Рахиль», пилястры, консоли. Все либо переделано и укорочено, либо стоит не там и не так, как было задумано. Верхний ярус отражает уже те идеи, которые появились у Микельанджело, когда он работал над фасадом Сан Лоренцо: длинные четырехугольные пилястры, между ними четырехугольные ниши, чуть не вдвое превышающие высоту статуй, в них находящихся, почти полное отсутствие орнаментов — всего четыре маски на пилястрах, сверху. В центральной нише, закругленной, — статуя мадонны с младенцем в очень спокойной позе, в полном контрасте с мадонной капеллы Медичи. У ног ее

— саркофаг папы Юлия, с его полулежачей статуей на крышке. Поза его беспокойна и надумана. По бокам — слева сивилла, справа — пророк, оба в сидячем положении. Сивилла прекрасна. Монтелупо дал все, на что он был способен, осуществляя замысел своего учителя. Это лучшая из трех его статуй. Мадонна тоже очень хороша. Зато непонятный «пророк» и задуман неудачно и исполнен гораздо хуже.

В нижнем ярусе все три статуи работы самого Микельанджело. «Моисей» в основном сделан в первые годы после смерти папы Юлия (1513-1516), «Рахиль» и «Лия» — в 1540-1545 годах. Вот что говорит о памятнике Кондиви: «Памятник теперь можно видеть в церкви Сан Пьетро ин Винколи и по причинам препятствий, о которых говорилось выше, имеющим не четыре стороны, как предполагалось по первому проекту, а только одну — фасад, — по величине равную одной из малых сторон первого (проекта), и не стоящим свободно посредине церкви, а прислоненным к стене. Произведение это, несмотря на то, что было подштопано и переделано (*rattoppata e rifatta*), является самым замечательным из всего, что можно видеть в Риме, а пожалуй, и в других местах, больше всего благодаря трем статуям, сделанным рукою самого мастера, из которых лучшая статуя — Моисея, главы и предводителя еврейского народа. Он сидит, погруженный в размышления, как мудрец. Правой рукой он держит скрижали закона, левой же подпирает подбородок, как человек усталый и обремененный заботами. Между пальцами этой руки необыкновенно красиво ниспадают длинные пряди бороды. Лицо, полное ума и живости, внушает одновременно любовь и ужас, как это, вероятно, и было в действительности. На голове, согласно обычному описанию, видны, на небольшом расстоянии от лба, два рога. Он одет в тогу и обут в сандалии, с обнаженными руками, — в этом и в остальном на античный лад. Это чудное и полное искусства произведение замечательно тем, что покрывающие его прекрасно накинутые драпировки не скрывают красоты его форм; это, впрочем, можно сказать о всех одетых фигурах, исполненных Микельанджело как в скульптуре, так и в живописи. Статуя Моисея вдвое выше нормального человеческого роста. По правую сторону от Моисея, в нише, находится другая статуя, изображающая Созерцательную жизнь, — женщина редкой красоты, немного выше человеческого роста; одно ее колено согнуто, но опирается не о землю, а о пьедестал, лицо и руки обращены к небу, и кажется, что все ее тело дышит любовью. С другой стороны, то есть слева от Моисея, стоит фигура, олицетворяющая Жизнь деятельную. В правой руке у нее зеркало, в которое она внимательно всматривается, указывая этим на то, что все наши

поступки должны быть продуманы; в левой руке она держит гирлянду цветов. В этом Микельанджело следовал Данте, которого он постоянно изучал и который в «Чистилище» встречает графиню Матильду, принятую им за олицетворение деятельной жизни, на поле, покрытом цветами. Общий вид этого произведения, прекрасен, особенно по тому искусству, с которым все отдельные части соединены в целое при помощи карнизов».

Наши теперешние вкусы во многом будут расходиться с оценкой Кондиви. Прежде всего — это отчасти отмечено и у него — памятник полон вопиющего несоответствия в своих частях. Пестрота орнаментального убранства нижнего яруса контрастирует с утрированной холодной простотой верхнего. Фигуры все разных размеров. «Моисей» сделан в огромном масштабе, «Пророк» и «Сивилла» — в меньшем, обе «Жизни» и «Мадонна» — в еще меньшем.

«Моисей» помещен не так, как предполагалось по первоначальному замыслу, а значительно ниже, что дало восприятию его иной смысл, но, быть может, даже увеличило впечатление той *terribilità*, которая в нем сказалась в величайшей мере. «Моисея» критиковали много, пожалуй, чрезмерно много. Но едва ли найдется человек, способный устоять против могучего художественного эффекта этой статуи, полной одновременно и спокойного величия и огромной затаенной динамики, которая, как всегда у Микельанджело, дает предчувствие вспышки бурного движения. Эта огромная фигура вот-вот стремительно поднимется с места — большой палец левой ноги уже напряжен и отталкивается от пола — и разразится либо призывами к боевым подвигам, обращенными к еврейскому народу, либо проклятиями его врагам.

В мастерской Микельанджело оставались еще сделанные, тоже для памятника папе Юлию, два «Пленника». Как и «Моисей», они были изваяны до переселения во Флоренцию, в 1513-1516 годах, и, следовательно, относятся к лучшей поре артиста. Оба образа продиктованы теми же настроениями, которые подсказали художнику фигуры люнетов Сикстинского плафона. Двое юношей. Один, с руками, скрученными сзади, гигантским усилием безуспешно старается разорвать путы. На лице его судорога отчаяния, глаза устремлены к небу, словно взывая о помощи, мышцы шеи и рук вздулись от страшного напряжения; правая согнутая нога уперлась в какую-то глыбу на земле и, отталкиваясь от нее, как бы помогает работе мышц. Другой, не такой мощный, но гораздо более стройный и изящный юноша, с длинными ногами и руками, не то умирает, не то готов лишиться чувств, быть может, от боли, быть может, от отчаяния. Глаза у него закатились, голова откинулась в истоме муки и левая рука

протянулась назад, чтобы ее поддержать; правая бессильно перебирает пальцами уже ослабевшие широкие путы на груди; левая нога согнута; в правой, опорной, не видно уже никакого напряжения. Человек сейчас упадет. И все-таки, среди такого количества скульптурных изображений нагого человеческого тела у Микельанджело — нет другого столь же прекрасного. Влияние античного эстетического идеала сказывается ярко: в живописи это Адам из «Сотворения человека», а в скульптуре это так называемый «Умиравший пленник». Он отличается и от «Вакха», и от мраморного «Давида», и от «Давида-Аполлона», и от атлета «Победы», о котором сейчас будет речь, какой-то особенной, манящей, немного женственной красотой. Подлинно, «в нем все гармония, все диво». Художник сумел найти воплощение для чудесного видения неотразимой прелести *bel corpo ignudo*. И вполне сознательно сделал и этого эфеба и его соседа-богатыря, тщетно старающегося порвать свои путы, носителями своей патриотической муки. Он видел в обоих сынов своей родины, которые борются и гибнут в тяжкой неволе или, не выдержав унижений рабства, умирают безропотно в расцвете юных сил и юной красоты.

О четырех других «Пленниках», которых Микельанджело тоже готовил для гробницы папы Юлия и которые в число фигур, ее украшающих, не попали, речь уже была. Они далеко не закончены и делались позднее первой пары, уже во Флоренции, в 1518-м и следующих годах. Возможно, что к той же серии статуй относится и так называемая группа «Победы» во Флорентийской академии. Она изображает юного воина, высокого, жилистого, могучего, который стоит одной ногой на земле, а другой, согнутой в колене, попирает спину поверженного врага, пожилого, бородатого, некрасивого. Существует предположение, что в побежденном Микельанджело изобразил себя. Поэтому группу толкуют как жалобу художника на его собственную горькую участь, которая сулила ему всегда быть под пятою сильных людей. Но тогда непонятно, почему он так идеализировал тех, кто придавил его к земле: он вовсе не считал их такими прекрасными, каким стоит в упоении торжества победитель. В типе его лица есть, как кто-то подметил, некоторое сходство с Джулиано Медичи из новой капеллы Сан Лоренцо, что дает основание датировать группу теми же годами, то есть 1530-м и следующими.

Группа полна необычайной мощи. Лицо воина дышит боевым воодушевлением и решительностью. При помощи сложных контрапостов его фигуре придана необычайная динамичность.

Когда с сооружением памятника было покончено, у Микельанджело точно гора с плеч свалилась. Он мог теперь свободно отдаться новым

работам.

Паолинская капелла. Друзья и родственники Микельанджело

Роспись Паолины Микельанджело начал не раньше октября 1542 года. Окончена она была через семь лет. Ему было семьдесят пять лет в момент ее завершения. Работал он с трудом. Куда делась титаническая трудоспособность молодых лет! Ему приходилось часто делать перерывы то по болезни, то по причине стихийных бедствий, то просто вследствие усталости. Нужно отдать справедливость папе Павлу: он относился к художнику с величайшей предупредительностью, не торопил его, щадил его силы, и, когда пожар однажды повредил капеллу, поручил подмастерью его Урбино заботиться о том, чтобы не пострадали стены, а в дальнейшем приставил его надзирателем ко всем ватиканским фрескам его великого учителя. Но бороться с дымом, копотью и пылью было очень трудно, а после смерти Павла должность Урбино была и вовсе ликвидирована. И потому ли, что писать приходилось на вновь сложенных стенах, а сырые фрески легче вбирали в себя всякую грязь и труднее от нее освобождались, или потому, что краски на этот раз были менее доброкачественные, — но фрески Паолины и обесцветились, и почернели, и потрескались больше, чем Сикстинские. К тому же они безжалостно записаны реставраторами Паолины и освещены — трудами Антонио да Сан Галло — гораздо хуже Систины. Фрески в настоящий момент трудно поддаются осмотру и чрезвычайно затрудняют этим анализ.

Их две. Одна изображает распятие апостола Петра, другая — обращение апостола Павла. Если «Страшный суд» уже носит на себе признаки утомления и старческого ослабления сил, то на фресках Паолины видно, как сильно прогрессировали изъяны мастерства великого художника. Техническое совершенство рисунка велико и здесь, но нет уже прежней искрометной игры воображения, нет прежнего мощного реализма. Фигуры, их позы, их жесты, их лица больше выдуманы, чем взяты из набросков с натуры. Композиции в обоих случаях путанные. Расстановка фигур на земле искусственна, а небесные группы плохо повторяют такие же группы «Страшного суда». Сами по себе фигуры очень отяжелены, позы их вымучены, лица лишены выражения. Напрасно станем мы искать тут *bel sogro ignudo*, как на Сикстинском плафоне. Победная, торжествующая

красота обнаженного мужского тела покинула последние произведения мастера, с такой легкостью создававшего когда-то целые легионы юных красавцев и атлетов. Даже современники уже отмечали это, и у Вазари, например, в оценке паолинских фресок звучат оговорки: «Совершенства в искусстве Микельанджело достиг без каких бы то ни было вспомогательных средств, как было уже сказано; нет у него ни видов местности, ни деревьев, ни построек: никакой пестроты, никаких прикрас, ибо к этому он не стремился, может быть, не желая унижить свой большой талант подобными мелочами. Это были последние его живописные произведения, выполненные им в семидесятипятилетнем возрасте и, по его словам, с большим трудом, потому что годы прошли; живопись, особенно фресковая, не годится для стариков».

Фрески Паолины были готовы в середине 1550 года. Павел III не дождался освящения своей капеллы; он умер 10 ноября 1549 года. Пока Микельанджело работал над этими своими последними картинами, в жизни его произошло много всяких событий, и все они были безрадостны. Как всякий, кому было суждено жить долго, он терял близких людей, а собственное здоровье становилось все хуже, напоминая о недалеком уже конце внезапными вспышками болезней.

В январе 1544 года умер Чеккино деи Браччи, кузен Луиджи дель Риччо, юноша редкой, по-видимому, красоты, которого Луиджи страстно любил. Микельанджело платонически разделял эту его привязанность. Вдвоем они баловали Чеккино, вместе сочиняли по его адресу мадригалы и сонеты, изоощряя поэтическое свое мастерство. Микельанджело был сильно опечален смертью юноши, как, впрочем, и другие друзья Риччо. Микельанджело написал по этому случаю больше сорока четверостиший, представлявших собою элегические философские *concetti*, иногда очень красивые, иногда надуманные до последней степени. Кроме того, он сделал эскиз его памятника.

Риччо был очень растроган. Смерть Чеккино еще больше скрепила близость друзей. Когда в конце июня того же года Микельанджело серьезно заболел, Луиджи перевез его к себе, в роскошный палаццо Строцци. Этот дворец принадлежал теперь Роберто, сыну Филиппо, самого страшного из противников Козимо Медичи, того Филиппо Строцци, который после неудачной попытки прогнать Козимо из Флоренции попал к нему в плен и был, по-видимому, удушен в тюрьме. Луиджи по-братски ухаживал за другом, быстро поставил его на ноги и в июле радостно сообщал о его выздоровлении. Но в январе 1546 года болезнь возобновилась, Луиджи снова взял друга к себе и снова быстро вылечил. Микельанджело сохранил

теплое чувство признательности за это к Риччо, называл его спасителем своей жизни и, когда в ноябре 1546 года Риччо умер, горько его оплакивал.

Но судьба готовила художнику более жестокий удар. В 1544 году окончательно переехала в Рим Виттория Колонна, и артист часто дружески с нею общался в ее затворнической жизни. Когда умер Луиджи Риччо, Виттория стала для Микельанджело самым близким человеком. Анджелино умер раньше, Себастьяно отошел. Почитателей было много, художников, поклонявшихся ему, — не меньше, но другом оставался один единственный Томмазо Кавальери, больше никого. Все, что было в нем нежного, все, что искало дружеского отклика, делилось между Томмазо и Витторией. И Виттория умерла. Это случилось в феврале 1547 года.

Чувство одиночества, покинутости, физической немощи охватывало великого старца все больше, обостряя в нем замкнутость, подозрительность, боязливость. Это особенно сказывалось в отношениях к родным. Чем старше становился Микельанджело, тем нервнее делались его флорентийские родственники, чаявшие богатого наследства и боявшиеся, что после его смерти имущество его будет расхищено. Тем более, что во Флоренции много раз распространялись слухи, что Микельанджело умер. И тревожились не столько братья Джовансимоне и Джисмондо, сколько племянник Лионардо, оказавшийся в этом отношении достойным сыном своего отца. Как только он узнавал, что богатый дядя заболел, он немедленно скакал в Рим на почтовых. Старика это обижало и сердило, и он, не стесняясь, выкладывал ему свои впечатления от его назойливости. Вот что писал он Лионардо после его рейда в Рим в 1544 году: «Лионардо, я был болен, а ты, по настоянию священника Джован Франческо,³⁶ приезжал в Рим, чтобы похоронить меня и посмотреть, не оставил ли я чего-нибудь. Неужели тебе не хватает того, что есть у меня во Флоренции? Вылитый ты сын твоего отца, который во Флоренции выгнал меня из моего дома. Знай же, что я составил завещание так, что тебе нечего рассчитывать на мое добро в Риме. Поэтому иди с богом, не являйся ко мне и следуй примеру священника в новелле».³⁷ Это письмо нимало не обескуражило предприимчивого племянника. Он знал, что старый дядюшка гневен, но отходчив, и, конечно, при вести о второй болезни 1546 года немедленно был тут как тут в Риме. И хотя ему много раз приходилось слышать от Микельанджело такие же и еще более оскорбительные осаживания, он продолжал действовать отнюдь не как священник в новелле, а как коршун, который неумоимо кружит в воздухе над умирающим львом, чтобы дожидаться момента его смерти и спуститься на богатую добычу. И, конечно, он добился своего. Смерть художника сделала его одним из самых

богатых людей во Флоренции. Микельанджело бесили эти развязные, неприкрытые домогательства: ему, при его мнительности, казалось, что они ускоряют приближение его конца. Но в глубине души он любил свою родину и на того же Лионардо смотрел, как на единственного продолжателя рода Буонарроти Симони. И он не оставлял Лионардо своими заботами. Когда в эти же годы (в январе 1548 года) умер брат художника Джовансимоне, неудачливый поэт и неудачливый купец, кутила и мот, Микельанджело и о нем очень сокрушался.

Микельанджело и Медичи. «Брут»

Но в отношениях к Медичи великий художник до конца своих дней оставался тверд, как скала, и не давал сбить себя с позиции никакими, самыми убедительными доводами и никакими, самыми соблазнительными прельщениями.

Когда в 1537 году ненавистный ему Алессандро Медичи пал под кинжалом своего кузена Лоренцино и помогавшего ему бандита со звонкой кличкой Скоронконколо, Микельанджело не мог не быть довольным. Флорентийские эмигранты надеялись на восстановление республики, и художник вместе с Донато Джанноти, ученым республиканским публицистом, строили воздушные замки на тему о счастливом возвращении в свободную родину, которую они вместе защищали в 1529 и 1530 годах.

Тогда же возникла идея бюста того античного героя, в котором флорентийские патриоты Чинквеченто видели воплощение республиканских идей, Брута Младшего, убийцы Цезаря.

Но свободолюбивые мечты быстро разлетелись в прах. На место буйно свирепого и распущенного Алессандро испанцы посадили другого Медичи, который стал настоящим их воспитанником, — Козимо, сына последнего великого кондотьера Италии, Джованни, начальника Черных отрядов. Козимо было всего восемнадцать лет в 1537 году. Вид он имел скромный, не навлекал на себя обвинений ни в разврате, ни в жестокости, — все это придет потом, — зато отличался умом, рассудительностью, упорством и умел добиваться своих целей, не задумываясь над средствами. В числе дел, которыми он занялся немедленно после вступления на престол, был приказ о том, чтобы найти, где бы то ни было, и предать смерти Лоренцино, убийцу Алессандро. Лоренцино знал, что за ним охотятся ищeyки его

возлюбленного родственника, но два года он уходил от них благополучно. Это усыпило его бдительность, и в 1539 году кинжалы убийц настигли его в Венеции.

Тогда Микельанджело с Джанноти снова вспомнили Брута, и художник решил сделать его бюст. По своему обыкновению, он с жаром принялся за работу, и, вероятно, в 1540 году бюст уже был готов, хотя и не отделан окончательно. Эту задачу он оставил одному из своих подручных мастеров, очень даровитому, рано умершему Тиберио Кальканьи.

Бюст, без всякого преувеличения, принадлежит к лучшему, что было создано Микельанджело. На мощном торсе, задрапированном в римскую тогу, сидит гордая, суровая, прекрасная голова. Она повернута влево. Низкий лоб, курчавые волосы, прямо и фанатично глядящие глаза, правильный с легкой горбинкою нос, немного толстые губы и упрямый подбородок дают чудесный образ решительного и в то же время необычайно благородного человека. Быть может, как предполагали, Микельанджело думал об античных бюстах Каракаллы, когда лепил своего героя? Сходство, во всяком случае, только внешнее. На бюстах Каракаллы лежит печать официальной прикрасы. Бюст Брута — воплощение образа, выношенного в свободолюбивой душе художника-патриота. Под ним не хватает только знаменитого афоризма Джованни Боккаччо: «Нет жертвы, более угодной богу, чем кровь тирана».

Микельанджело, по-видимому, знал это изречение честного старого республиканца, ибо и он любил говорить: «Тот, кто убивает тирана, убивает не человека, а зверя в образе человека».

Козимо Медичи, с первых же лет своего правления во Флоренции пробовал вернуть Микельанджело в его родной город и заставить работать на себя. Художник делал вид, что ничего не замечает. В марте 1544 года, незадолго до его болезни, Козимо пожелал купить оставшиеся во Флоренции и принадлежавшие Микельанджело мраморы: он хотел передать их Бандинелли. Одновременно он запрашивал Микельанджело, не возьмется ли он сделать его бюст. На уступку мраморов художник согласился, но бюст делать отказался. Еще бы! Бюст Козимо после бюста Брута! После фигуры, прославлявшей память Лоренцино, — фигуру Козимо, по приказу которого Лоренцино был зарезан. Никто не знает, понял или нет Козимо мотивы отказа Микельанджело.

Когда после первой болезни художника Луиджи дель Риччо писал во Францию Роберто Строцци о его выздоровлении, он от имени своего друга прибавил следующие строки: «Если король Франции вернет Флоренции свободу, Микельанджело готов сделать его бронзовую конную статую на

свой счет и поставить ее на Пиацце своего родного города». Старик не забывал своего долга перед родиной и искал всяких реальных и фантастических путей для ее освобождения. А после второй болезни в 1546 году, во время которой он тоже находился у Риччо в палаццо Строцци, он послал Роберто в благодарность за гостеприимство обоих «Пленников», предназначенных для первого варианта надгробия Юлия II и оставшихся у него вследствие изменения масштабов надгробия. Подарок был царский, а сделан он был Роберто Строцци, который вместе с братом своим Пьетро, благодаря французским связям, был очень опасным врагом Козимо. Пьетро подарил «Пленников» Франциску, зная, что тот жаждал иметь какое-нибудь произведение Микельанджело.[38](#)

Козимо мог не сразу узнать об этом жесте Микельанджело. Во всяком случае, его отношения к художнику не изменились.

В октябре 1546 года епископ Торнабуони писал из Флоренции медичейскому агенту Франческо Лоттини письмо, в котором поручал ему от имени герцога предложить Микельанджело переселиться во Флоренцию. В случае согласия, писал епископ, он будет сделан одним из сорока восьми сенаторов и получит должность по своему выбору. Мы не знаем, каков был успех миссии Лоттини, но, судя по тому, что художник остался в Риме, она не была успешна. А та деятельность, которую Козимо вскоре стал развивать во Флоренции, по-видимому, и совсем отбила у него желание вернуться в медичейское верноподданство.

В марте 1548 года Козимо издал варварский закон, который угрожал конфискацией имущества наследникам и родственникам политических эмигрантов, а прямым противникам герцога грозил кровавыми репрессиями. Закон этот стал известен под названием «la Polverina» по имени Якопо Польверини, писавшего текст закона. Лионардо Буонарроти со свойственной ему рассудительностью забеспокоился: Микельанджело дважды проживал во дворце Строцци в Риме и послал в подарок Роберто Строцци две великолепные статуи. При желании все это можно было расценивать как акт, враждебный Медичи, и Лионардо могло не поздоровиться. Он сейчас же написал об этом дяде. Старик пришел в большое волнение. Ведь ничего не было легче, как напугать его. Он ответил Лионардо письмом, которое при случае могло послужить в его руках защитным документом. Он писал: «Лионардо, ты хорошо сделал, что сообщил мне о законе, ибо если я и до сих пор остерегался говорить и поддерживать отношения с эмигрантами, то на будущее время буду остерегаться сугубо. То, что я во время болезни лежал в доме Строцци, я вовсе не считаю пребыванием в их доме. Я был в комнате Луиджи дель

Риччо, который был большим моим другом, а после смерти Бартоломмео Анджелини вел мои дела лучше и добросовестнее, чем кто-либо. После его смерти ноги моей не было в том доме. Об этом может засвидетельствовать весь Рим, так же как о том, каков вообще мой образ жизни. Я всегда один, мало хожу по городу, не разговариваю ни с кем, особенно с флорентийцами. Если меня приветствуют на улице, я, конечно, отвечаю несколькими любезными словами, но иду своей дорогой. А когда я знаю, что это эмигранты, я и совсем им не отвечаю. И, как уже сказал, впредь буду очень остерегаться. Да кроме того у меня столько других дум в голове, что мне просто тяжело жить».

Буря репрессий по Флоренции пронеслась мимо дома Буонарроти, и дядя с племянником продолжали мирно и неторопливо обсуждать вопрос, на какой девушке жениться Лионардо или какое еще купить поместье. Мало того, уже через год с небольшим, в конце 1549 года, Козимо снова засылал маклеров — сейчас это был скульптор Триболо — к Микельанджело, чтобы уговорить его работать для него. В первый раз ему предлагали довести до конца художественную отделку капеллы Медичи в Сан Лоренцо. Теперь у него спрашивали, как делать лестницу в Лауренциане. И вообще просили переехать во Флоренцию. Триболо имел успеха не больше, чем Лоттини, но Козимо не складывал оружия. В 1552 году он заставил Бенвенуто Челлини написать о том же великому артисту, и, когда письмо не подействовало, Челлини в ближайший свой приезд в Рим лично побывал у Микельанджело и повторил просьбу от имени герцога. Старик отвечал, что он занят постройкой св. Петра, но Челлини не унимался и стал перечислять соблазнительные обещания герцога. Тогда Микельанджело пристально на него взглянул и спросил с усмешкой: «А вы сами им довольны?» Эта явная ирония озадачила даже Бенвенуто, который вынужден был отступить, ничего не добившись. В 1554 году бессменным агентом по зазыванию старика во Флоренцию надолго сделался Джорджо Вазари, который и письмами и лично не переставал надоедать ему. А когда он притянул в союзники себе племянника Микельанджело, Лионардо, который тоже был рад услужить герцогу, — Козимо был у него в гостях и выклянчил себе в подарок обе модели фасада Сан Лоренцо, — художник строго прикрикнул на него и приказал не приставать больше с просьбами о переезде. Это было в 1557 году. В это же время об этом писал Микельанджело, тоже по приказу герцога, Леонардо Мариноцци и, наконец, сам Козимо, собственноручно. Когда и его просьба не помогла, властитель, по-видимому, убедился, что воля старого республиканца непоколебима, и отступился от мечты заставить Микельанджело служить

себе. По крайней мере, когда в 1560 году Козимо приехал в Рим и неоднократно встречался с художником, он был к нему очень почтителен, а наследник его Франческо разговаривал с Микельанджело с непокрытой головой. Вопрос о переезде во Флоренцию больше не поднимался.

Во Флоренцию старому бойцу за ее свободу было суждено вернуться только бездыханным трупом.

Архитектурные работы при Павле III

Папа Павел III, давший Микельанджело пышный титул главного живописца, скульптора и архитектора апостолического двора, хотел, чтобы ни один из этих эпитетов не оставался мертвой буквой. Как живописец Микельанджело был использован в Сistine и Паолине, можно сказать, *perinde ac cadaver*,³⁹ как любили говорить папские друзья иезуиты. Как скульптору ему было тоже больше чем довольно работы по памятнику Юлию II. Но как архитектор Микельанджело, по мнению папы, ел свой хлеб совершенно даром. Чтобы покончить с таким ненормальным положением, Павел и тут нашел ему дела предостаточно.

Мы знаем, что, когда Лев X поручил художнику строить фасад Сан Лоренцо, а Климент VII — сначала капеллу Медичи, а потом Лауренциану, Микельанджело отказывался, как мог, говоря, что архитектура не его профессия. Но когда он стал строить оба здания, задача его увлекла. Придать тому или другому пространству художественно организованный характер, подчинить его не только законам механики, но и законам искусства, как учили древние, которым следовали и великие итальянские мастера Кватроченто, — для всеобъемлющего гения Микельанджело была проблема чрезвычайно соблазнительная. Он был подготовлен для решения архитектурных задач еще в мастерской Гирландайо, который очень часто пользовался архитектурными мотивами в своих картинах. Чтобы ознакомить с архитектурой своих учеников, он водил их смотреть модели Брунеллеско, которые хранились в садах Сан Марко. А кроме того, разве постоянное соседство с шедеврами Брунеллеско, Альберти, Микелоццо, Кронаки не родило даже посредственного художника, не говоря уже о таком мастере, как Микельанджело, с архитектурными идеями?

Первые его опыты, связанные с Флоренцией, ввели его в понимание сокровенных тайн архитектуры. Микельанджело тогда же установил для

себя, ибо был скульптором прежде всего, что и в архитектуре господствуют законы пропорции и симметрии, на которых построено человеческое тело. И понял, что художник, любящий грандиозные масштабы, только в архитектуре найдет настоящее им применение. Первоначально его архитектурные идеи складывались под влиянием античных памятников. Уже в первый свой приезд в Рим он был потрясен масштабами античных сооружений, и то чувство пространственного величия, которое зародилось в нем в Риме, не покидало его никогда. Настоящим образом он мог использовать свои первые впечатления от созерцания античных зданий и от их изучения только при постройке собора св. Петра. Недаром, как увидим, в храме есть нечто от Колизея.

Изучение древней архитектуры у Микельанджело, как и у большинства современных ему зодчих, получило новую опору, когда появился итальянский перевод Витрувия. Но, в противоположность почти всем своим современникам, он не впал от этого в академизм: слишком он был большой художник и слишком много оригинальных идей теснилось в его голове. Он не мог слепо следовать ни за кем. А когда начинало действовать собственное его воображение, он сейчас же забывал и о Витрувии и о Браманте, которого, несмотря на все его интриги, восторженно почитал как мастера.

Эта его самостоятельность и оригинальность, его ненависть к некритическому и лишенному творческой искры академизму столкнули его с хранителями академических традиций в Риме, когда он окончательно поселился там в 1534 году. Во главе академистов стоял Антонио да Сан Галло, племянник Джулиано, пестовавшего молодого Буонарроти при первых его шагах в Риме, открывавшего перед ним двери Ватикана. Антонио был учеником и фамулусом Браманте и талантливым конструктором. Но чтобы быть настоящим артистом, ему не хватало воображения и того родника собственных художественных идей, который неиссякаемым бурным ключом бил у Микельанджело. Антонио сначала думал, что деятельность Микельанджело ничем ему не грозит: в 1534 году Буонарроти ничем не зарекомендовал себя как архитектор, а был прославлен исключительно как скульптор и живописец. И то, что он сейчас же занялся «Страшным судом», успокоило Антонио еще больше. Но Антонио забыл одну вещь, которую не забывал Микельанджело: когда Микельанджело с негодованием отверг предложение Алессандро Медичи во Флоренции помочь ему своими советами в постройке крепости, эту услугу с готовностью оказал ему Сан Галло. Он помог Алессандро утвердить свой деспотизм на прочном каменном фундаменте выстроенной

им крепости. Антонио простодушно, по-ремесленному, смотрел на дело: заказ есть заказ, и архитектор строит там, где ему за это платят. А Микельанджело видел здесь прямое предательство.

Пока Микельанджело расписывал стены Систины и Паолины, Антонио деятельно работал как архитектор. Он строил укрепления Рима, — Павел признавал эту задачу очень настоящей после того, как в 1527 году испанцы и ландскнехты коннетабля Бурбона захватили Рим с налета, — особенно той части города, которая носила древнее название Борго и включала в себя Ватикан. Одновременно он строил Паолину, Палаццо Фарнезе на Кампо деи Фьори и заведывал постройкой собора св. Петра. Его хватало на все. При таком широком охвате работ он не мог не столкнуться с Микельанджело.

Папа Павел задал первую архитектурную задачу Микельанджело, когда он еще далеко не кончил «Страшный суд». В 1536 году Рим посетил император Карл V, возвращавшийся в Европу после похода в Тунис. Хотя успехи его там были не очень потрясающие, ему из любезности готовили триумфальную встречу. Но триумф был испорчен, ибо оказалось невозможным повести торжественную процессию туда, куда направлялись издревле все триумфаторы, — в Капитолий. Священный холм представлял собою мерзость запустения, в которой грустно возвышались между развалин два дворца — Сенаторов и Консерваторов.

Случай с триумфом Карла V был позорный, и папа решил немедленно привести в порядок этот исторический центр города. Правда, пока дело было завершено, прошли десятилетия. Но начало было положено сразу же и сразу же оплодотворено гением Микельанджело. Вопрос о том, кому поручить перестройку Капитолия, даже не поднимался. И папе и всем, вероятно даже Сан Галло, было ясно, что достойно осуществить ее может только Микельанджело. И он не отказался. Вместе с Томмазо Кавальери, который деятельно его поддерживал и помогал, как мог, Микельанджело быстро составил план и так же быстро начал его осуществлять. Об этом свидетельствует дата на цоколе статуи Марка Аврелия, поставленной в середине площадки: 1538 год; значит, прошло всего два года после конфуза с триумфом Карла. Гравюра Дюперака, относящаяся к 1569 году, дает ясное представление о его плане. Он заключал в себе перестройку дворца Сенаторов, который украсился чудесной лестницей, поднимающейся к высокому входу с двух сторон на фасаде дворца, перестройку дворца Консерваторов, оформленного по-другому, и сооружением еще одного дворца против дворца Консерваторов, сходящегося с ним осями и также стоящего под углом к дворцу Сенаторов. На холм должна была вести

широкая лестница, в несколько измененном виде знакомая теперь каждому туристу. В центре площади была поставлена античная конная статуя Марка Аврелия. После смерти Микельанджело работы в Капитолии вел Томмазо Кавальери. Если бы Микельанджело не сделал ничего больше как архитектор, то одной перестройки Капитолия было бы достаточно, чтобы создать ему бессмертную славу. Дарование ему права римского гражданства (1546) было лишь малой оценкой его огромных заслуг.

Пока архитектурная продукция Микельанджело не выходила из ограниченных пределов Капитолийского холма, он не сталкивался с Антонио да Сан Галло. Но это продолжалось недолго. Антонио, еще в бытность папы Павла кардиналом, начал строить для него дворец, знаменитый, но не трудами Антонио, Палаццо Фарнезе. Постройка поглощала много денег и шла медленно. Но когда кардинал Фарнезе сделался папой и ресурсы его стали неизмеримо больше, он двинул постройку полным ходом. Антонио поднял стены до второго этажа. Не хватало третьего, с венчающим его карнизом, и разделки дворика. Папа был не очень удовлетворен тем, что уже имелось в камне. Он послал — вероятно в 1544 году — чертежи всей постройки на экспертизу Микельанджело, и получил обстоятельнейший отзыв — он сохранился, — в котором с полной убедительностью было доказано, что дворец построен плохо как с художественной, так и с конструктивной точки зрения. При этом критика базировалась на положениях Витрувия, что для Сан Галло, считавшего себя чуть ли не лучшим знатоком Витрувия, было особенно обидно. Критика, быть может, была более резка, чем требовалось. Но Микельанджело не забывал и не прощал Антонио цитадели Алессандро Медичи. Особенно досталось карнизу Сан Галло. Досталось настолько, что папа счел себя в праве забраковать его и объявить конкурс на новый. В соревновании приняли участие Перино дель Вага, Вазари и Себастьяно дель Пьомбо. Представил свой проект и Микельанджело и, конечно, без труда победил остальных. Смерть избавила (1546) Сан Галло от унижения работать по чертежам своего победоносного противника. После его смерти вся постройка была поручена Микельанджело. Он достроил дворец с фасада, осуществил свой карниз, самый красивый во всем Риме и, быть может, во всех ренессансных дворцах, выстроил дворик и распределил внутренние помещения. Палаццо Фарнезе недаром признается самым пышным из частных римских дворцов.

Микельанджело досталось и другое наследие Антонио да Сан Галло — постройка укреплений Борго. Его мнение по поводу плана Антонио папа запрашивал раньше. И к этой работе своего недруга Микельанджело

отнесся критически, но не придирчиво. Антонио старался опорочить его критику заявлением, что он, живописец и скульптор, в фортификации ничего не понимает. Этим он разозлил Микельанджело до последней степени, и тот наговорил ему много дерзостей. Впрочем, остыв, он продолжал признавать и хорошие стороны плана Антонио. Приняв руководство постройкой укреплений, Микельанджело пришлось тряхнуть стариною и вспомнить, как он работал над укреплением Флоренции пятнадцать лет тому назад. Трудно ясно представить себе, в чем расходились точки зрения Микельанджело и Антонио и как они относились к мнению военных экспертов, принимавших участие в совещаниях. По-видимому, Микельанджело поддерживал против военных советников ту точку зрения, что не следует стягивать пояс укреплений более плотно вокруг Борго. Во всяком случае, его работа в этой области не была очень интенсивна.

Папа Павел не дожил ни до окончания Палаццо Фарнезе, ни до завершения фортификационных работ у Борго. Со следующими четырьмя папами, при которых суждено было жить Микельанджело и при которых Католическая реакция становилась все чернее, его отношения были лишены личного характера. Это были Юлий III, Марцелл II, Павел IV, Пий IV. Все они очень его почитали. Марцелл, который ссорился с ним, будучи кардиналом, пробыл папой всего двадцать дней и не успел устроить ему никаких неприятностей. Работам художника эти папы не только не мешали, но всячески содействовали. Силы его были отданы, конечно, главным образом собору св. Петра, но даже совершенно поглощенный этой колоссальной задачей, он успевал оторваться от нее для менее важных сооружений.

В 1559 году Микельанджело составил план церкви Сан Джованни деи Фьорентини, которую хотели соорудить в Риме члены флорентийской колонии. Герцог Козимо восторженно одобрил это намерение, и ученик Микельанджело Тиберио Кальканьи сделал по его указанию подробные чертежи и модель. Этот проект был выбран флорентийцами из пяти, которые представил им Микельанджело, и был самым богатым. Художник тогда сказал им, что если они выполнят этот проект, то храмом своим превзойдут и греков и римлян. «Подобных слов, — говорит Вазари, — ни прежде, ни после не исходило из уст его, ибо он был человеком чрезвычайно скромным». Но прижимистые флорентийские купцы убоялись расходов, и дело сорвалось. Для Микельанджело это было большим огорчением.

Между тем, во Флоренции здание Лауренцианы стояло неоконченным.

Большой зал с хранилищем рукописей был готов, а вестибюля с лестницей никак не могли доделать. Амманати, который руководил работой, и Вазари, который вертелся около герцога и исполнял его художественные поручения, вели с Буонарроти усердную переписку, чтобы добиться от него указаний, как строить вестибюль и лестницу. Старик, по-видимому, честно забыл, как эта часть здания была им задумана, но все-таки что-то как-то припомнил и сообщил своим корреспондентам основное. По этим указаниям постройка и была закончена. Основная его идея в постройке, по-видимому, была сохранена. Лестница, вестибюль и зал производят удивительное впечатление: словно по крутому подъему человек поднимается в тесное, сдавленное со всех сторон горное ущелье, а потом вдруг открывается перед ним просторная равнина, полная воздуха и света. Так должно было действовать святилище мысли и литературного творчества: к знанию через борьбу.

При Пии IV Медичи Микельанджело, по просьбе папы, сделал три проекта для Porta Pia, ворот в городской стене. Папа, говорит Вазари, выбрал тот из них, который требовал меньших расходов. Они стоят и теперь, украшенные гербом папы с медичейскими шарами, и, хотя их смешанный стиль вызывает сейчас хмурую критику знатоков, они все же очень красивы. О замысле Микельанджело более точное представление дает гравюра, воспроизводящая проект 1568 года. Но все это были второстепенные работы, которые только отрывали у Микельанджело последние силы от главного — от собора св. Петра.

Собор Св. Петра

Смерть Антонио да Сан Галло почти механически сделала Микельанджело его преемником во всех его работах и должностях. Досталось ему и осиротевшее место строителя собора св. Петра. Указ о назначении Микельанджело на эту должность был подписан папой 1 января 1547 года. Он был сделан «комиссаром, префектом, инспектором работ и архитектором с предоставлением ему полномочий изменять модель, форму и строение церкви по своему усмотрению, а также смещать и отставлять рабочих и надсмотрщиков над ними и означенной постройке».

Прежде чем принять назначение, Микельанджело долго отказывался, повторяя снова и снова, что архитектура — не его специальность. Но в

конце концов он должен был и на этот раз подчиниться прямому приказанию папы. Он только просил, чтобы было отмечено одно обстоятельство: он не желает за эту работу никакого вознаграждения, а будет вести ее из любви к богу.

Так через сорок с лишком лет после того, как его мысль о сооружении надгробия папе Юлию в соборе св. Петра послужила поводом для сноса старого храма и постройки нового, он получил в свое ведение всю постройку. За сорок лет над ней пробовали свои силы лучшие мастера, и так как она была начата в грандиозных размерах, то ни один из архитекторов не мог осуществить в ней до конца свои конструктивные и художественные идеи.

Первый проект, как известно, был сделан Браманте и с точки зрения гармонии, соподчиненности и равновесия пространственных комплексов был самым ясным по идее. Совершенно в духе Ренессанса он давал грандиозное здание в виде равноконечного греческого креста, покрытое куполом-полушарием по образцу пантеоновского, и четырьмя малыми куполами. Светлое и радостное, это здание было призвано в полной мере воплотить мысль Леона Баттиста Альберти, о *concinntas*, гармонии в музыкальном смысле, осуществляемой средствами зодчества, и носило на себе печать леонардовой архитектурной мысли от тех еще времен, когда да Винчи и Браманте дружно работали у Лодовико Моро в Милане.

План этот остался на бумаге. Браманте успел построить очень немного, и в этом немногом была допущена очень большая ошибка: опорные столбы, на которых должен был покоиться купол, оказались чересчур слабыми, так что Микельанджело потом пришлось их укреплять.

После смерти Браманте (1514) папа Лев X поручил продолжение постройки Рафаэлю, которому дал в консультанты и помощники Джулиано да Сан Гало и фра Джокондо, но фра Джокондо скоро тоже умер, а Джулиано, по старости лет, просил папу уволить его на покой и уехал во Флоренцию. Тогда в помощники к Рафаэлю напросился племянник Джулиано, еще молодой Антонио да Сан Галло. Вдвоем они коренным образом изменили план Браманте, вытянув переднюю ветвь греческого креста и превратив его таким образом в латинский. Но в 1520 году умер Рафаэль, и папа назначил на его место Бальдассаре Перуцци, который вернулся к основной идее Браманте, то есть к греческому кресту, но исправил его конструктивные ошибки и дал совершенно иное распределение пространства внутри собора. Собор должен был стать наряднее, чем у Браманте, и прочнее. Антонио да Сан Галло оставался подручным мастером и при Бальдассаре. Но Перуцци не пришлось

осуществлять свой план. В 1521 году умер папа Лев. При Адриане VI работа почти остановилась, ибо этот папа «из варваров» искусством не интересовался, а у Климента VII для Рима никогда не хватало денег. Только в 1535 году Павел III, покровитель Антонио да Сан Галло, приказал ему продолжать постройку, а художественное, руководство оставил за Перуцци. Однако Перуцци и теперь не был счастливее. Он умер два года спустя, оставив Антонио полным хозяином постройки.

Сан Галло сохранил многое из схемы Перуцци, особенно в конструкции главных опорных столбов и в стене, но он прибавил от себя множество капелл и большой вестибюль, что было дальнейшим разрывом с планом Браманте, а к куполу присоединил два остроконечных готических шпиля, резко нарушавших стилевое единство храма.

Микельанджело хорошо знал особенности стройки и резко ее осуждал. Когда он, уступая с великой неохотой желанию папы, приступил к делу, он увидел, что многое из того, что успел построить Антонио, нужно просто уничтожить и сделать по-другому, лучше. Чтобы добиться от папы права распоряжаться, как ему казалось правильным, он должен был сначала преодолеть упорное сопротивление всей подручной компании Сан Галло. Это ему стоило больших трудов, но он добился своего. «В конце концов, — говорит Вазари, — папа одобрил сделанную Микельанджело модель, сообщавшую собору меньшие размеры, но большую грандиозность, к удовольствию всех людей сведущих, хотя кое-кто из слывающих знатоками (на самом деле таковыми не являющихся) ее не одобрил. Он нашел, что четыре основных пилона, сделанных Браманте и сохраненных Антонио да Сан Галло, на которых держится вся тяжесть купола, слишком слабы, и дополнил их двумя витыми лестницами со ступеньками, настолько пологими, что по ним на ослах возят груз до самого верха, равным образом и люди могут ехать на конях до верху арок. Сделал он над травертиновыми арками карниз, идущий кругом, — произведение удивительное, изящное, непохожее на другие; лучше в таком роде и сделать нельзя. Принялся он и за обе большие ниши трансепта, и, где прежде, по плану Браманте, Бальдассаре и Рафаэля, которому последовал также Сан Галло, как мы упоминали, делалось восемь табернаклей, там, со стороны кладбища, доведя их число до трех, он устроил три капеллы, а над ними травертиновый свод и ряд светлых окон разной формы и огромных размеров».

Но дело шло медленно. Павел III умер, а при Юлии III Микельанджело вновь пришлось защищать свой план чуть не сначала. Еще в 1555 году вновь и вновь возвращался он к критике постройки Сан Галло. Вот что

писал он тогда скульптору Амманати: «Мессер Бартоломмео, милый друг! Нужно признать, что Браманте по своему таланту в архитектуре не уступал никому от древности до наших дней. Он составил первый план св. Петра, свободный от путаницы, ясный и простой, светлый и обособленный от всего окружающего, не задевающий дворца.⁴⁰ Этот план был признан прекрасным, и это ясно любому человеку и сейчас. Так что каждый, кто отступил от плана Браманте, как это сделал Сан Галло, отступил от истины. Что это так, всякий непредубежденный человек может видеть по его модели. То, чем он окружил храм снаружи,⁴¹ прежде всего отнимает весь свет у схемы Браманте. И не только это: в нем вообще нет никакого другого источника света. Поэтому в нем, наверху и внизу — множество потайных уголков во тьме, которые создают большое удобство для всевозможных бесчинств: для укрывательства бандитов, для работы фальшивомонетчиков, для шашней с монахинями и всякого рода распутства. А при наступлении темноты, когда нужно будет запираить церковь, понадобится человек двадцать пять, чтобы найти жуликов, скрывшихся там, да и того еще будет мало, чтобы выловить их всех. И есть еще другой недостаток: вокруг храма, если осуществить пристройки Сан Галло к плану Браманте, пришлось бы снести капеллу Паолину, помещение Пьомбо, Руоту⁴² и многое другое в Ватикане. Не уцелеет, пожалуй, и Систина. Неправда, будто пристройки Сан Галло стоили 100 тысяч скуди; они не обошлись и в 16 тысяч. От сноса их убыток будет невелик, потому что камни от их фундаментов очень пригодятся, а вся постройка сэкономит 200 тысяч скуди и триста лет. Вот мое совершенно беспристрастное мнение, ибо для меня победа в этом вопросе равна поражению.⁴³ И если вы сумеете дать понять это папе, вы сделаете мне большое одолжение, ибо я не чувствую себя хорошо».

Это писалось еще при Юлии III. Микельанджело были вновь даны полномочия строить, как он хочет, но неприятности не кончились. В 1560 году, в сентябре, ему пришлось отвечать кардиналу Пио да Карпи, приставленному надзирать за постройкой и высказывавшему свое недоумение. «Я думаю, — гордо писал Микельанджело, — если только не обольщаю себя, что могу с твердостью вас уверить, что так, как стройка идет сейчас, она не может идти лучше». И тут же просил кардинала освободить его от этого бремени, которое он «несет согласно приказаниям пап уже семнадцать лет и безвозмездно». Несколько времени спустя, в том же году, очевидно, на какое-то новое замечание кардинала Микельанджело ответил замечательным письмом, где высказывает несколько теоретических соображений об архитектуре. Оно кончается словами, чрезвычайно

характерными для Микельанджело: «Совершенно несомненно, что архитектурные части подобны (dipendono) частям человеческого тела. Кто никогда не умел или не умеет хорошо воспроизвести человеческую фигуру, особенно в том, что касается анатомии, никогда этого не поймет».

Мы не знаем, был ли вразумлен кардинал этими словами маститого художника. Постройка продолжалась. Тамбур был уже готов. Но и годы шли. Купол в замысле Микельанджело занимал главное место, и он много раз изменял свои решения. В конце концов в окончательной модели 1558-1561 годов он построил свой купол по образцу купола Брунеллеско, изучение которого он начал не позднее 1547 года.⁴⁴ Об этой последней модели рассказывает Вазари: «Хотя Микельанджело и видел, что дело с собором подвигалось мало, все же к этому времени он уже выполнил большую часть фриза над окнами изнутри и извне — двойные колонны кругом тамбура, на котором, как будет рассказано, воздвигнется купол. Лучшие его друзья: кардинал да Карпи, мессер Донато Джанотти, Франческо Бандини, Томмазо деи Кавальери и Франческо Лоттини убеждали его, раз он сам видит, как затягивается возведение купола, сделать, по крайней мере, модель. Несколько месяцев он не решался, наконец, приступил к работе и мало-помалу выполнил из глины небольшую модель, чтобы можно было по ней, по начерченным им планам и профилям, сделать деревянную модель больших размеров, которую в год с небольшим и выполнил, по его указаниям, мастер Джованни Франчезе, очень аккуратно и внимательно, притом такой величины, чтобы все измерения и пропорции этого маленького храма, имея основой масштаба древнеримскую пядь, совершенно соответствовали размерам храма большего. Тщательно исполнены все части постройки: карнизы, постаменты, капители, двери, окна, колонны, выступы, — словом, каждая частность. Он знал, что для такой постройки меньшего сделать и нельзя, чтобы у христиан и даже во всем мире не было здания лучше украшенного и более грандиозного».

Купол был построен после смерти Микельанджело архитектором Джакомо делла Порта в 1588 — 1590 годах. Отступления его от модели Микельанджело если и были, то ничтожные. Купол был сделан так, как задумал его Микельанджело. Размеры и соотношения соблюдены вполне. Уже в наше время один французский математик промерил изгиб купола и нашел, что форма его, согласно законам равновесия, дает наибольшую устойчивость всему построению.⁴⁵ Конструктивный инстинкт подсказал Микельанджело верное решение задачи, которая в его время не поддавалась решению средствами математики. У Джакомо делла Порта

храм не потерял того стиля, который сообщил ему его творец. Ибо творец св. Петра — Микельанджело, и никто другой. Он создан по его идеям: и купол и все здание. Все три закругленных конца креста вместе с их соединениями как по наружной архитектуре, так и по внутренней отделке — произведение художественной и конструктивной мысли Микельанджело. Все, что было прибавлено после того, как Джакомо делла Порта возвел купол, портило замысел художника.

Цель Микельанджело заключалась в том, чтобы создать определенное впечатление у зрителя соотношением размеров купола и абсид. Высота купола — 132 метра, диаметр площади с абсидами — 150 метров. Купол построен так, что высота его от начала свода до начала фонаря равна высоте тамбура. Но впечатление он производит такое, будто он гораздо выше тамбура. Это достигается расчленением купола на шестнадцать полей, которые, все суживаясь, увлекают кверху взор зрителя. Наоборот, вертикальная разделка тамбура дает ему вид придавленности. В варианте Микельанджело ничто не мешало впечатлению, что здание устремляется в высоту. Порттик перед храмом, невысокий и неширокий, не закрывал ничего и не нарушал гармонии всего величественного сооружения, остававшегося оформленным в виде греческого креста, как у Браманте. Все вместе было отмечено печатью классического. В замысле Микельанджело ясно сказывалось влияние Колизея, высота которого с аттиком определила высоту с аттиками абсид. Это был Ренессанс, не барокко. Но когда Мадерна вытянул переднюю ветвь греческого креста вперед и вернул общий облик храма к схеме латинского креста, как было у Рафаэля и Антонио да Сан Галло, когда он пристроил свой фасад в духе барочных дворцовых фасадов, когда Бернини соорудил свою колоннаду, — замысел Микельанджело был искажен. Можно согласиться, что фасад Мадерны красив. Можно признать бесспорным, что колоннада Бернини чудесна. Но то и другое хорошо само по себе, а не по отношению к постройке Микельанджело. Фасад закрывает нижнюю часть купола и абсиды. Он создает впечатление пышного палаццо, из-за верхушки которого, украшенной статуями, выглядывает половина какого-то купола. Колоннада хорошо оформляет площадь, но разбивает впечатление от храма. В том виде, в каком собор св. Петра стоит сейчас, — это барокко, не Ренессанс.

Внутренность собора прекрасна. У Браманте предполагалось четыре входа, по четырем равным концам греческого креста. Микельанджело оставил один спереди, где нет абсид. По его плану входивший сразу оказывался внутри храма. Ему не было нужды проходить длинный вестибюль, нарушавший пространственную гармонию внутренности

храма. Но испортить эту гармонию не мог и вестибюль. Собор св. Петра занимает около 15 тысяч квадратных метров — это самый большой храм в мире. А находящийся в нем не ощущает его колоссальных размеров. Св. София в Константинополе, площадь которой 6 900 квадратных метров, производит впечатление несравненно более грандиозное. Это сокрытие размеров тоже было намеренным. Художник не добивался эффекта, создаваемого огромным простором. Он стремился к другому. Купол снаружи и подкупольное пространство внутри в схеме Микельанджело занимали господствующее место. Он шел к утверждению этой идеи путем целеустремленного изменения пропорций Браманте. Он создал противопоставление, почти борец, между перекрестием — с одной стороны, и концами креста с окружающими их пространствами — с другой. Он укоротил концы креста, уничтожил угловые башни, сжал угловые помещения. Таким образом, все окружающие пространственные комплексы оказались стесненными вокруг того, который увенчивается куполом. Теперь средняя часть получила некое тираническое господство над всеми остальными. Окружающие пространства наступают на перекрестие, теснят его, но оно победно сохраняет свое доминирующее положение. Все дышит борьбою, в противоположность св. Софии, где все покой.

Художник и тут излил свои муки, как в Сикстинском плафоне, как в скульптурах капеллы Медичи, как в «Страшном суде». Он остался верен себе даже в таком искусстве, в котором нет ни пластических, ни живописных образов. Проникновенная мысль его и бурный темперамент наполнили чувством бездушные пространства и влили в них человеческие страсти. Глубокая старость не смогла стать помехой для этой новой победы могучего гения Микельанджело.

Поэзия Микельанджело

Архитектура была искусством старости Микельанджело. Когда молоток и резец стали тяжелы для слабеющих рук, а зрение потеряло былую остроту и неспособно стало управлять рисунком и колоритом, оформление пространственных комплексов на основе законов механики и математики продолжало быть ему доступным. Восьмидесятипятилетний мастер успел создать модель своего купола, которую никто не посмел

исказать. Ибо тот, кто удалился бы от этой модели, удалился бы, говоря его же собственными словами о Браманте, от истины.

Но не одна архитектура наполняла творческим волнением последние годы жизни великого художника. Его уединенные досуги посещала чаще, чем раньше, муза поэзии. С тех пор, как он переехал окончательно в Рим и поселился на Мачелло деи Корви, по соседству с Капитолием, древнее величие которого возрождал его же гений, он любил трудно дававшееся ему мастерство поэтического слова. Среди тех, кто постепенно вступал в венок его друзей, были люди, любившие поэзию, как Луиджи дель Риччо и Томмазо Кавальери, были и настоящие поэты, как Виттория Колонна. Общение с ними по-разному поддерживало у Микельанджело поэтический жар. Луиджи, страстный собиратель стихов, заставлял его писать на определенные темы и в шутку вознаграждал его вдохновение присылкой любимых его лакомств. Томмазо и Виттория ничего ему не заказывали, но дружба к ним сама вызывала в нем настроения, просившиеся в стихи. Из сохранившихся стихов Микельанджело большинство написано для них обоих.

Последние тридцать лет жизни Микельанджело были особенно богаты стихами.⁴⁶ Его поэтическое наследство доставило много всяких хлопот тем, кому довелось приводить его в известность: внучатному племяннику его Микельанджело Буонарроти младшему — сыну Лионардо, а потом и всем, кто после него занимался изучением поэтических набросков великого художника.

Поэтическое наследство Микельанджело было в хаотичном состоянии. Нередко стихи, нацарапанные рядом с рисунками или на обороте их, начаты и не окончены; видимо, в стихотворные строки не хотела укладываться какая-то мысль или какой-то образ, и поэт бросил писать; бывало и так: сонет, мадригал, канцона переписывались два, три, пять раз — до девяти, пока не получали форму, удовлетворявшую взыскательного художника. Словарь, синтаксис, стиль оставляли желать многого. Были стихи темные, были строки совсем непонятные. Мысль вылезала из стиха, и ее приходилось втискивать туда при помощи самых разнообразных словесных гильотин: ни у одного итальянского поэта нет стольких апострофов и такого количества элизий, как у Микельанджело. Нужно признать без оговорок: поэтическая техника его сильно хромает. И чувствуется, как бессилие выразить в слове мысль приводит его в нетерпение, в раздражение до такой степени, что он бросает начатое стихотворение. Решиться на это было куда легче, чем бросить в неоконченном виде статую, почему-либо не хотевшую принять ту форму,

которую он замыслил дать ей. А мы знаем, что ему случалось бросать и статуи.

Эти особенности поэтической продукции Микельанджело побудили Микельанджело II, первого издателя его стихов, решиться на редакционную работу. Сам неплохой стихотворец, он смело взял на себя литературную отделку стихов великого артиста. Из-под его пера они вышли приглаженные и подогнанные под сечентистский шаблон; из них исчезло все, что было так типично для их автора: его бурная сила, его подавляющая искренность, его, если угодно, поэтическая беспомощность. Поэтому, когда вышли в свет подлинные тексты Микельанджело, они показались настоящим откровением и великолепно дополнили облик многообъемлющего художника, у которого Бенедетто Варки находил целых пять ипостасей: скульптор, живописец, архитектор, поэт, певец любви.

Творчество Микельанджело в поэзии стоит одиноко и не сливается с тем шумным журчащим потоком лощеных, красивых и пустых стихов — продукцией самых искусных мастеров его эпохи. Сопоставляя его стихи с этим наводнением красивого рифмованного вздора, Франческо Берни, сам хороший поэт и чуткий ценитель, сказал: «Он говорит вещи, а вы говорите слова». Но тот же Берни сразу указал и один из главных источников его поэзии — платонизм:

Стихов его читал немало я подряд.
Не больно я учен, а все же
Готов побиться об заклад:
Все, что есть у него, есть у Платона тоже.

По форме ему не была чужда платонизирующая лирика последователей Петрарки. Но по содержанию его поэзия коренным образом от нее отлична. У него всегда есть мысль; ее всегда несут его образы. Он гораздо ближе поэтому к лирике *dolce stil nuovo*, чем к современным ему петраркистам. Недаром ведь величайшим поэтом «сладостного нового стиля» был Данте, кумир художника. Он счел своим долгом помянуть Данте дважды, в двух сонетах, принадлежащих к лучшему, что есть в его поэзии. Один кончается таким трехстишием:

Будь я, как он! О, за его судьбу,
За горькое изгнанье и за гений
Я дал бы высшее блаженство на земле.

А заключительная строка второго гласит:

Другой, как он, иль более великий — не рождался.

Данте был для Микельанджело не только великим поэтом. Он был близок ему своей патриотической скорбью, своей ненавистью ко всему низменному и пошлomu, своей великолепной гордостью артиста. Его преклонение перед «божественным» певцом влекло его к подражанию, но он был лирик и подражать мог только лирике Данте.

Лирика *dolce stil nuovo* была ему родственна идейной насыщенностью, богатством мысли, философской углубленностью. Если бы Микельанджело мог развернуть стиховую технику, равноценную содержанию его поэзии, он стал бы одним из величайших итальянских лириков вообще. Но и то, что он дал, современники, притом наиболее просвещенные, считали достаточным стимулом на увенчание. Бенедетто Варки читал во Флоренции лекции, посвященные отдельным сонетам Микельанджело, и выпустил их потом в виде книги.

Каковы же мотивы лирики Микельанджело? Их нелегко установить, ибо его вдохновение, изливаясь в стихах, упорно стремилось облекаться в абстрактную форму и убегало от конкретного. Словно устав создавать свои пластические образы в живописи и в скульптуре, он в стихах спасался в царство бесплотного, искал прибежища в безбрежных высях отвлеченностей. Он впадал потому порой в холодное манерничанье. Тут ему иногда просто изменял хороший вкус, и поэзия его теряла всякую мысль. Именно в этих случаях, чувствуя, что он теряет верную тропу, он часто бросал стихи на полуслове и выплескивал свою досаду на полях сердитыми восклицаниями: «*Cose goffe!*», «*La fonte e secca!*».⁴⁷

Основное настроение его поэзии, как и основное настроение его живописи и скульптуры после Сикстинского плафона, — печаль. Общий печальный фон изредка озаряется искрами юмора, но и юмор его, даже когда в нем здоровая усмешка, почти всегда звучит, как смех сквозь слезы. Не было в душе его родников радости и оптимизма. Пессимизм проникал во все. Нет у него ни одного стихотворения, где победно звучали бы ноты творческой радости. А ведь они у него звучали, не могли не звучать. У художника, творческая жизнь которого так была богата победами, — не в смысле даже внешних успехов, а в смысле удовлетворенности собственных

взыскательных требований, — не могло не быть моментов торжества. Пушкин, окончив «Бориса Годунова», прыгал по комнате и кричал: «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!» Пушкин был натурой солнечной. А Микельанджело грусть не покидала даже в самые счастливые моменты его старческих годов: когда он в монастырских покоях, занимаемых Витторией Колонна, высказывал, чтобы доставлять удовольствие нежному другу, сокровенные свои мысли об искусстве. В стихах грусть изливалась у него сама собою.

Полно печали и его религиозное чувство, которому он постоянно ищет поэтического выражения в стихах. На это наталкивали его больше всего беседы с Витторией. Отданная под надзор инквизиции как подозрительная по связям со сторонниками реформы, она размышляла о том, как примирить искренность религиозных ощущений с инквизиционными запретами и инквизиционными принуждениями. Платонизм и мистика были для нее плохими паллиативами на этом трудном пути. И едва ли Микельанджело мог подсказать ей тут какой-нибудь выход. Он только без конца дарил ей рисунки распятия Христа, чудесно исполненные, своими разнообразными композициями дававшие трепетной душе Виттории бесконечный материал для религиозных размышлений.

Когда Микельанджело делает предметом своих стихотворений религиозные темы, он больше всего говорит о раскаянии, о страхе, редко решается высказать робкую надежду. Призрак близкой смерти уже не покидает его и обостряет покаянные чувства. Порою в стихах его звучит настоящий ужас, когда он говорит о борьбе между его грехами и богом или когда отрекается от суетных мыслей о славе, которые, он убежден, влекут его душу в бездну гибели. Слово ему вспоминаются здесь его собственные картины «Страшного суда» и являются перед ним, как предсмертный кошмар, им же самим созданные с такой потрясающей силой лица грешников, увлекаемых дьяволом.

Иногда он старается найти божественный элемент в красоте, тоже в согласии с Витторией, и эти отголоски платонизма, по-видимому, не кажутся ему греховными. Красота и любовь дают его поэзии неиссякаемый источник мыслей. Это чаще всего мысли о великой мощи любви, об ее могуществе, об ее очищающей силе. Но есть один мотив, который звучит у него особенно настойчиво, как неотвязная мысль, которая докучает, мучит и в то же время дает какое-то грустное умиротворение, — это мотив о борьбе с любовным туманом старого человека. Он умом понимает тщету своих любовных эмоций. И мораль, и религия подсказывают ему беспрерывно аргументы о пустоте его любовных восторгов, но он не может

победить любовь, ибо в ней нет ничего низменного, а есть только сила облагораживающая. Даже мысль, что старика стережет смерть, не побеждает любви, ибо чистая любовь сильнее смерти.

В этом поклонении любви есть одна особенность. Любовь, о которой говорит Микельанджело, так обезличена, так отвлеченна, что эти его стихи заставляют вспоминать даже не поэзию *dolce stil nuovo*, а ее еще более отвлеченный образец, куртуазную лирику провансальцев. Безличность его любовных излияний настолько резко бросается в глаза, что была даже высказана мысль, что эти его стихи не имеют никакого объекта, даже тайного, а просто написаны как упражнение на темы любовной лирики. Это, конечно, неверно, ибо в них не могла бы звучать такая искренность.

Искренность и сила, необыкновенно яркая картина души, очищаемой страданиями, — вот то, что в стихах Микельанджело привлекало при жизни его и продолжает привлекать до сих пор, несмотря на все несовершенство формы.

Микельанджело-поэт не будет забыт среди ярких фигур итальянского Парнаса, пока звучит язык итальянского народа.

Последние годы. Последние работы. Смерть

Последние годы своей жизни Микельанджело работал больше всего как архитектор. Стихи его последних лет либо непосредственно, либо через платонические мотивы толковали по преимуществу идею божественности в красоте; религиозные темы отвечали старческим настроениям души Микельанджело и старческой усталости его мысли. Этим же настроениям отвечали и его, уже немногочисленные, рисунки почти исключительно на религиозные сюжеты: распятия для Виттории и в память о ней после ее смерти, быть может, набросок для большой картины, которая не была даже начата. Настоящего темперамента для работы в скульптуре у него уже не оставалось: изменяли и глаз и рука. Но старый мастер тосковал по скульптуре. Он ходил по хранилищам папских коллекций, водил рукою по мрамору Геркулесова торса, той античной статуи, которая по манере была ему наиболее близка, гладил нежные выпуклости фигур Лаокоона. А когда возвращался вечерами из Ватикана домой, потихоньку, неторопливо, без прежнего бурного натиска на мрамор, когда молоток его откалывал целые глыбы, — работал резцом. Старики спят мало, и долгие бессонные ночи

Микельанджело проводил около своих последних статуй. Так как в темноте работать было трудно, он изобрел картонный шлем, в который вставлялась свеча, освещавшая всегда те части статуи, около которых он работал: руки у него оставались свободными. А свечи ставил он не восковые, которые дымили, а из чистого козьего сала. Это создавало ему максимум удобств. Он вообще находил, что работа резцом сохраняет ему здоровье.

Статуи, которые он делал в эти годы, все на покаянные сюжеты. Больше всего это «Pietà». Самая большая и безусловно самая прекрасная из них — группа «Снятия со креста», которая стоит теперь во Флорентийском соборе. Он предназначал ее для установки над своей могилой, как надгробие, и одной из фигур — их четыре, — старику Никодиму, придал свои собственные черты. Вот как описывает эту группу Вазари. «Снятого со креста Христа снизу поддерживает мадонна, которой помогают стоящий сзади Никодим и одна из Марий, видя, что мать лишается сил и, побежденная скорбью, не может его удержать. Члены тела христовы ослабели, он падает, и не может сравниться с ним никакое изображение мертвеца, такой позы не встречалось еще ни у Микельанджело, ни у других художников. Многих трудов стоило это произведение, редкостное и тем, что, при своей божественности, оно высечено из одной глыбы. К несчастью, оно осталось, как будет сказано ниже, неоконченным, хотя Микельанджело предполагал, что у подножья того алтаря, где он поставит эту скульптуру, будет его могила».

Кондивини дополняет эту характеристику указанием, что фигуры отчетливо стоят отдельно, и даже складки одежд у каждой не смешиваются со складками соседних. Группа не только осталась неоконченной. Микельанджело разбил ее однажды в порыве нетерпения, потому что мрамор оказался чересчур твердым и с большим содержанием наждака, от которого получались трещины. Когда фигуры оказались отделенными одна от другой, его слуга, последний из бывших у него, Антонио Францезе, выпросил их себе, а у него купил их ученик Микельанджело Тиберио Кальканьи для богатого флорентийского эмигранта Франческо Бандини. Кальканьи вновь соединил фигуры, но не тронул ничего существенного в группе. У наследников Бандини ее приобрели для флорентийской капеллы Медичи, но позднее (1722), по распоряжению Козимо III, перенесли в алтарь собора. Следы недоделанности отчетливо видны на фигурах. Тем не менее группа по своему драматизму производит очень сильное впечатление. Микельанджело работал над ней в 1550 — 1556 годах. Одновременно работал он и над другой «Pietà», той, которая стоит сейчас в римском палаццо Ронданини.⁴⁸ Она еще менее закончена и удалась еще

меньше.

Были, как будто, и другие попытки скульптурных «Pietà», но о них нельзя сказать ничего определенного. Это, во всяком случае, последние работы его резца, лебединая песня творца «Давида», «Ночи» и «Моисея».

Микельанджело чувствовал, что силы убывают, и не пытался начинать серьезную скульптурную работу. Ожидание близкой смерти настраивало на торжественно-смиренный лад. Это поддерживалось еще и тем, что кругом него множились потери близких людей. В ноябре 1555 года умер последний из оставшихся у него братьев — Джисмондо, а в декабре — его верный слуга Урбино, которого он любил какой-то хмурой, но в то же время нежной любовью. И смерть брата и особенно смерть Урбино отозвались на нем чрезвычайно болезненно. Джисмондо был одинок. После него не осталось никого, о ком нужно было заботиться. После Урбино остались жена и дети. Микельанджело щедро одарял Урбино еще при жизни, а когда он умер, осыпал его семью всеми знаками взволнованного участия и самых трогательных забот. Место Урбино занял молодой живописец Асканио Кондиви, использовавший потом свое пребывание в непосредственной близости к художнику как материал для его биографии.

Потери близких обостряли у Микельанджело предчувствие собственного конца, которого он боялся, особенно с тех пор, как стали появляться признаки серьезного заболевания. Уже в письме от 2 мая 1548 года он жаловался Лионардо: «В последние дни мне очень нездоровилось из-за задержания мочи, которое причиняло мне большие страдания. Теперь мне лучше. Пишу тебе об этом; а то какой-нибудь болтун наврет тебе с три короба, чтобы заставить тебя попрыгать от беспокойства...» Это были первые симптомы той болезни, которая, по-видимому, свела его в могилу: гипертрофии простаты, вследствие которой организм его был отравлен продуктами мочевого распада. Вначале, однако, страдания были не очень мучительны. Его подлечивали, и он мог еще работать. Как следует лечить себя он, однако, не позволял и всячески облегчал разрушительную работу недугов своим крайне негигиеническим образом жизни.

Он был, как мы знаем, богат и щедр. При случае он не жалел сотен и тысяч дукатов, когда нужно было одарить кого-нибудь или помочь нуждающимся; племянника он вечно засыпал поручениями отыскать бедных девушек, которым нужно дать приданое. А на себя, на свои удобства, боялся потратить лишней сольдо. Не спал ночами, плохо ел, жил буквально в грязи, — очевидно, памятуя старые отцовские заветы, — спал не раздеваясь, неделями не снимал обуви, настолько, что когда однажды у него распухли ноги и пришлось стащить сапоги, с сапогами вместе слезла

и кожа. Страдал от головных болей, от зубных болей, от слабости глаз, от головокружений, от бессонницы, сопровождавшейся мучительными ощущениями. Постоянно жаловался, что потерял трудоспособность, что, если он работает день, ему приходится отдыхать четыре. Что тут приходилось на долю действительных страданий, что на долю нервов и мнительности, решить трудно. Во всяком случае, он, несмотря ни на что, работал упорно. И не только работал, но мог очень интересоваться делами родных.

В конце сороковых и в начале пятидесятих годов в переписке с Лионардо два основных мотива: женитьба Лионардо и приобретение всякого рода недвижимости в городе и деревне. Старик обильно снабжал племянника деньгами для этих покупок и давал советы, какую нужно выбирать жену. В 1553 году Лионардо, прозевавший вследствие длительных консультаций с богатым дядюшкой несколько невест, женился, наконец, на Кассандре Ридольфи, к великой радости Микельанджело, успокоившегося по этому случаю за будущность рода Буонарроти Симони. Он писал почти галантные письма невестке, посылал ей дорогие подарки и всячески проявлял к ней внимание, как ни мало это было ему свойственно. И Кассандра быстро оправдала надежды старика: через одиннадцать месяцев после свадьбы она произвела на свет мальчика, которого, по желанию славного главы рода, назвали Буонаррото, в честь деда. В следующие годы рождались и быстро умирали девочки, о чем Микельанджело не слишком сокрушался: девочки рода не продолжают. Второй сын Лионардо, Микельанджело II, будущий поэт, драматург и издатель-фальсификатор стихов великого артиста, родился уже после его смерти.

Семейные дела Лионардо были последним источником радости для Микельанджело. С каждым годом учащаются в письмах жалобы на здоровье. Страдания уже не покидают его надолго, истощают последние силы. Работать становится все труднее. Так он дотянул до конца 1563 года. Недоставало нескольких месяцев до девяноста лет. Но друзья уже видели, что его хватит ненадолго, и принимали меры. Вазари через флорентийского посла Серристоры просил папу учредить надзор за Микельанджело и за его домом, чтобы в случае внезапной смерти не были расхищены драгоценные картоны, рисунки и другие произведения искусства, находившиеся у него в доме. Томмазо Кавальери, Тиберио Кальканьи, Даниеле да Вольтерра учредили незаметное дежурство, чтобы не оставлять его одного ни на минуту. Слуга, Антонио Францезе, получил соответствующие инструкции. Врачи посещали его постоянно. С самого начала февраля и Тиберио и

Диомеде Леони, молодой художник, хорошо принятый Микельанджело, писали к Лионардо, торопя его приехать в Рим. Положение старика все ухудшалось. За четыре дня до его смерти Тиберио пришел к нему, как бы случайно, узнав, что ему было плохо. Шел дождь, но художник стоял у дверей дома. Тиберио сказал, что ему вредно быть под дождем. «Что вы хотите, — отвечал Микельанджело, — я болен и не нахожу себе места». Неуверенная речь, мутный взгляд, неживой уже цвет лица сильно встревожили Тиберио. До этого Микельанджело ежедневно часа по два, по три любил ездить верхом. Теперь он уже больше не выходил, а проводил время то в постели, то полулежа в кресле. Он умер около 5 часов 18 февраля 1564 года. Присутствовали два врача, нотариус и друзья: Кавальери, Даниеле и Диомеде. Немедленно все в доме было опечатано, а после того, как вынесли тело, описано. Лионардо приехал через три дня и вступил во владение наследством. В доме оказалось следующее: шкатулка с девятью тысячами дукатов, очень немного рисунков, так как незадолго до смерти Микельанджело сжег почти все, и кое-какие начатые скульптурные работы.

Лионардо давно решил, исполняя желание герцога Козимо и флорентийских друзей, похоронить своего славного дядю во Флоренции. Но римские друзья, которые считали Микельанджело своим, не хотели отдавать его тело и готовили ему гробницу в одной из римских церквей. Поэтому Лионардо вывез останки тайком под видом тюка товара и доставил во Флоренцию. Там было уже все подготовлено: назначена от герцога особая комиссия, в которую вошли два лучших живописца и два лучших скульптора Флоренции: Вазари, Бронзино, Амманати, Челлини. Бенедетто Варки произнес торжественную речь. Вазари соорудил довольно бездарное надгробие, под которым до сих пор покоится прах великого художника в церкви Санта Кроче, этом Пантеоне Флоренции, недалеко от могилы гения, родственного ему и по своему могучему патриотизму и по своему пессимистическому надрыву, — Никколо Макиавелли.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вне своего творчества Микельанджело был обыкновенным человеком, иногда просто маленьким человеком, готовым интересоваться пустяками, раздражительным, завистливым, деспотичным, способным не пощадить даже у близких самого им дорогого. Даже люди, которых он по-настоящему любил, не могли считать себя застрахованными от какой-нибудь дикой выходки, вызванной его подозрительностью и тем, что он называл своими капризами, *bizzarerie*. С скромный и преданный ему Томмазо Кавальери должен был в письме оправдываться в чем-то. Луиджи дель Риччо должен был выслушивать сердитые претензии и давать объяснения по поводу чего-то кем-то где-то напечатанного. Иногда отпор отрезвлял Микельанджело. Леонардо да Винчи ничего не отвечал на его нелепые выходки. А Рафаэль, которого он вздумал однажды поднять на смех в Риме, срезал его так, что ему пришлось замолчать и стушеваться. Увидев молодого художника, окруженного, по обыкновению, учениками и почитателями, Микельанджело сказал ему: «Ты, как полководец, — со свитой». И получил в ответ: «А ты в одиночестве, как палач». Дело особое — братья и племянники, которые заслуживали гораздо худшего. Но большинство терпело безвинно. Мало того, ему чаще всего прощали его бурные взрывы: за сокровища ума и сердца, которые он мог расточать, будучи в другом расположении духа, за чудесные жесты великодушия и щедрости, которые получались у него такими простыми. Бедному Франческо Граначчи, вероятно, нелегко было забыть случай, покрывший его позором как человека и художника при начале работы над Сикстинским плафоном. Он забыл и простил. Но такая же обида фра Себастьяно привела к разрыву. А чего только ни терпели его подручные мастера: Монторсоли, Монтелупо, Кальканьи, Доменико да Вольтерра!

Трудный был он человек. Но он был Микельанджело. И когда сейчас мы пытаемся его понять, находясь во власти пафоса расстояния, мы начинаем, — по крайней мере, начинаем — находить вполне естественные объяснения тому, в чем он, великий артист, был мал. Объяснение сразу же подсказывается двоякое: одно физическое, другое социальное. Прежде всего в нем, по-видимому, была все-таки какая-то психическая ненормальность, нечто вроде мании преследования, с которой он бессилён был бороться. Она заставляла его видеть ковы и интриги против себя не только там, где они плелись в действительности, но и там, где не было их и

в помине. Она обостряла природную его боязливость до размеров панических и толкала на такие поступки, которые налагали на него чуть не клеймо бесчестия. Бегство из осажденной Флоренции в 1529 году было вызвано исключительно болезненно-панической вспышкой. Как можно истолковать его иначе?

И на такую травмированную от природы психическую организацию напластовывались вдобавок бесконечной вереницей невзгоды, неприятности, крупные и мелкие, катастрофы самые разнообразные. Микельанджело смолоду, как и Макиавелли, не знал никогда полного счастья. В этом судьба и обстоятельства ему отказали. В садах Сан Марко при Лоренцо Великолепном ему жилось хорошо, но до счастья и там было далеко. Когда папа Юлий II послал его в Каррару ломать мрамор для своего памятника, он собирался почувствовать себя счастливым, — тем горше было разочарование, когда он вернулся в Рим. Это было началом. Он стал игрушкой папских капризов на всю жизнь. Все папы, которым он служил, его как будто любили и ценили. Некоторые — Павел III, Юлий III — очень его почитали. Но все заставляли его работать не так, как он хотел, а так, как им было угодно, и, что было хуже всего, заставляли Микельанджело подчинять свое гениальное искусство их личным вкусам, которые отражали ухудшавшиеся под влиянием католической реакции общественные вкусы. Микельанджело не успевал сжиться как следует с работой, почувствовать от нее творческие толчки, загореться пламенем вдохновения, как ее у него отнимали и его ставили на другую работу. «Трагедия памятника» Юлию II была самой крупной, но далеко, как мы знаем, не единственной его трагедией.

Одно это способно было исковеркать самый ангельский характер. К тому же Микельанджело презирал славу, презирал свет, и если он и служил папам, то лишь «по принуждению». По свидетельству Франсиско де Ольянда «папы ему докучали и часто сердили своими беседами». Нужно присоединить сюда также и то, что всю жизнь Микельанджело был, в сущности, одинок. У него имелись друзья, мы знаем. И когда ему бывало по тем или иным причинам плохо, друзья приходили к нему на помощь. Луиджи дель Риччо дважды брал его к себе и выхаживал, когда он был тяжело болен. Анджелини сохранил ему его дом, имущество и работы, остававшиеся в Риме, пока он отсутствовал в течение долгих лет. Безвестные друзья спасли ему жизнь, спрятав его во время свирепств белого террора во Флоренции в 1530 году. Таких случаев было в его жизни немало. Но сколько бы их ни было, они не могут заслонить картину той нечистоплотной заброшенности, в которой он жил. Он никогда не знал

женской ласки, женской заботы, женского незаметного внимания, красящего жизнь, никогда не знал уюта. Уход за ним слуг, конечно, ни в какой мере не мог заменить ухода любящей и преданной женщины. Виттория Колонна уважала его и поклонялась его гению. Он любил ее так, как умел, но близости это не создавало. Они, по-видимому, даже не встречались не при людях. А Виттория была единственной женщиной в его жизни, которую, мы знаем, он любил. Общения с женщинами он не избегал. Женщин, которых он встречал, мы не знаем. Во всяком случае, они, по другим, конечно, причинам, но так же мало, как Виттория, способны были украсить его жизнь и рассеять кошмар его одинокого существования. Одиночество и заброшенность обострялись еще от того, что он очень экономно, чтобы не сказать скаречно, тратил на себя. Нельзя забыть бесстрастно переданной черточки у Кондиви: «Пищу он принимал не для удовольствия, а по необходимости, особенно когда работал. В это время он чаще всего довольствовался куском хлеба, который он ел, не переставая работать». Великий художник создает шедевры, продолжая жевать корку хлеба, не удосуживаясь даже пообедать по-человечески. Вспомнить только Рафаэля, или Тициана, или Рубенса, которые едва ли были богаче, чем он. Какими они жили вельможами!

Для других ему ничего не стоило бросать сотни и тысячи, а на себя было жалко нескольких лишних сольди. Он говорил Кондиви: «Асканино, хотя я был и очень богат, но жил всегда бедняком». И трудна понять, чего было больше в этих словах: сокрушения, что это так было, или убежденности, что так было нужно.

Все это создавало ему не только неуютное и безрадостное существование, не только обостряло болезненные особенности его психики, но, конечно, портило ему характер и делало его порою совершенно невыносимым для окружающих. Но припомним гениальные строки:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон...

Микельанджело мог быть маленьким человеком только до этого момента. Когда он брался за кисть или за резец, все менялось, как по волшебству. Тогда выступало в нем все лучшее, все самое благородное, то, что было в основе его натуры. Ибо художник, создавший римскую «Pietà», фрески Систины, «Моисея», «Пленников», мраморы капеллы Медичи,

«Брута», не мог не быть благородным человеком. Жизнь его сплелась с великой трагедией итальянской земли: с нашествиями «варваров», с разгромом Рима, с гибелью флорентийской свободы, с феодальной реакцией, с иноземным порабощением, с католической реакцией. Со всем этим удобнее всего было примириться: забыть, что разбита культура, в течение двух веков бывшая светочем для всего человечества, забыть, что в стране хозяйничают чужестранцы, что погибли бесчисленные богатства, что обнищал народ, что гибнет под пятою реакции его свобода. Забыть все это и продолжать заниматься своими делами. Возможности для такого компромисса были немалые. Так поступали многие. Для Микельанджело это было невозможно. Все его существо восставало против малодушного примирения с торжеством Зла и тьмы, с возвратом варварства, с крушением свободы. Он боролся. Боролся как гражданин и как художник. Боролся с отчаянием в груди, зная, что победит не то дело, которое он защищает. Оружия он не положил даже тогда, когда битва была проиграна.

Защита Флоренции — кульминационный пункт жизни Микельанджело. Он и раньше, создавая Сикстинский плафон, изливал свою душу, истерзанную бедствиями родины. Но во флорентийской эпопее он почувствовал себя сыном народа, который жертвовал всем, чтобы спасти свободу. Он бился плечом к плечу с представителями народа против сил реакции. И познал, что народ был единственным защитником ценностей, созданных культурой Ренессанса, ибо народ один защищал их, когда богачи бежали в лагерь врагов. И понял, что искусство его только тогда будет подлинным искусством, когда будет в образах истолковывать ценности, созданные народной культурой.

В искусстве Микельанджело и до Флоренции были два элемента, без которых не бывает шедевров: страсть, как пружина, и гуманизм, как содержание. *Terribilità* — ведь это не что иное, как страсть, которая полыхает из мраморного изваяния или из расписанной стены и не позволяет зрителю оставаться спокойным. А разве не пропитаны гуманизмом все крупные его произведения и до 1529 года: римская «*Pietà*» с ее апофеозом человечности, мраморный «Давид» — этот мощный гимн достоинству человека, апология силы, уверенной в себе, когда она направлена на защиту правого дела; образы Сикстинского плафона: одни — прославляющие мощь и физическую красоту человека и достижения человеческого творческого духа, созидательную работу Демиурга на пользу человечества, другие — оплакивающие все то, что губит человека, его труд, его культуру, его свободу.

И, тоже еще до флорентийской эпопеи, страсть и гуманизм стали

окрыляться стихией борьбы, которая вливалась в его произведения и давала какой-то выход его пессимистическим предчувствиям. Ибо искра надежды в его пессимизме не угасала у него до старости и диктовала такие шаги, как обращение к Франциску I с мольбою восстановить свободу Флоренции и с обещанием воздвигнуть за это его конную статую на исторической площади Синьории. Стихия борьбы пропитывает и «Давида», и образы плафона, и «Моисея», и «Пленников». После падения Флоренции она еще более угадывается в мраморах капеллы Медичи, в «Страшном суде», в бюсте Брута и одушевляет собою даже создания его архитектурного гения. Идеей борьбы дышат линии пилястров и карнизов в вестибюле Лауренцианы и еще больше — расчленение пространства под куполом св. Петра.

Мастерство Микельанджело не оставалось единым по манере в течение его жизни. Он начал как верный выразитель манеры Ренессанса в «Вакхе» и «Pietà», но темперамент его не укладывается в строгий стиль его современников. Уже в «Давиде» художник стал подчиняться своей страсти и вырвался из канонов искусства того времени. «Битва при Кашине» — живописное произведение еще в духе последовательного Ренессанса. Все дальнейшее, начиная с Сикстинского плафона, уже шло дальше, отражая начинающийся кризис гуманистической веры. Но настоящий перелом в творчестве Микельанджело наступил лишь после осады Флоренции. Фигуры медичейской капеллы в мраморе, рисунки на мифологические сюжеты, сделанные для Кавальери, — начало его новой манеры. Вершиной этой манеры Микельанджело стал «Страшный суд», картина, которая, по его собственному предсказанию, должна была «сделать дураками» столько людей. Она и сделала. Будущий маньеризм в живописи идет от нее, как и последующее барокко в архитектуре идет от св. Петра.

Однако по духу, по окрыляющему его воодушевлению, по общественному содержанию и культурному смыслу, искусство Микельанджело составляет единое целое не с маньеризмом и не с барокко, а с искусством типичнейших мастеров Ренессанса. Неверно было бы повторять суждения, распространенные в литературе XVIII и начала XIX века, о формальном единстве между Микельанджело и его крупнейшими предшественниками. Следует как раз подчеркнуть эволюцию искусства Ренессанса, нашедшую отражение и в творчестве Микельанджело. Микельанджело объединяют с его предшественниками в первую голову общие культурные и общественные моменты. Только гуманизм эпохи Возрождения, его внутренние противоречия, его кризис могут объяснить всю сложность микельанджеловского творческого комплекса.

Диалектика микельанджелова мастерства будет легко понята, если мы вспомним, через какую полосу общественной и политической жизни пронес его художник, если мы вспомним, в какой атмосфере сгущавшегося тумана католической реакции, испанской чопорности, аристократической напыщенности и феодально-придворной парадности приходилось ему работать. Идеалы гуманизма ему удалось уберечь в чистоте. Больше того, его произведения продолжали их пропаганду в самой тяжелой, враждебной им обстановке. Но форма, в которой он вел эту пропаганду, манера и стиль утратили постепенно чистоту и послужили началом упадка. Собственный гений Микельанджело удержал его произведения на той недостижимой художественной высоте, на какую он поднял итальянское искусство. Для его последователей, не обладавших его гением, это оказалось недоступным. То, что у Микельанджело было лишь этапом в эволюции формы, они сделали системой.

Значение Микельанджело в истории культуры огромно. Оно определяется тем, что произведения его далеко перерастают рамки искусства. Живопись, скульптура, архитектура Микельанджело — большой кусок мировой культуры.

В год его смерти, когда в Италии с возраставшей силой начинала свирепствовать феодальная и католическая реакция, когда искусство падало все ниже, а культура, измельчавшая, изманерничавшаяся, становилась достоянием аристократического меньшинства, — в далекой Англии родились два поэта: Кристофер Марло и Вильям Шекспир. Совпадение дат, конечно, случайно, но в нем есть глубокий смысл. Марло словно стал наследником микельанджеловой *terribilità* и в своих титанических фигурах, дышащих страстью и заряженных духом борьбы, продолжал его проповедь гуманизма. А Шекспир, менее бурный, но более широкий и глубокий, вместил идеологию гуманизма, столь же народного, как у Микельанджело, в такую галерею образов, которая не имеет равной в мировой литературе, с которой может равняться только галерея образов в Сикстинских фресках да в статуях памятника папе Юлию и Медичейской капеллы.

В Италии со смертью Микельанджело погасли последние искры ослепительных когда-то ренессансных огней. После Микельанджело «величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством» (Энгельс), продолжался под другим небом. И под другим небом продолжалась борьба за гуманизм и за народные идеалы в искусстве и общественной жизни, которую в последние тридцать лет своей жизни вел в Италии совершенно одинокий, полный пессимистического надрыва, великий художник Микельанджело Буонарроти.

Справедливы слова нашего великого соотечественника — натуралиста И. П. Павлова: «Прорвавшаяся страстью дышит период, недаром названный эпохой Возрождения, период начала свободного художества и свободной исследовательской мысли в новейшей истории человечества. Приобщение к этой страсти всегда останется могучим толчком для теперешней художественной и исследовательской работы. Вот почему художественные и научные произведения этого периода должны быть постоянно перед глазами теперешних поколений...»

В ряду великанов прошлых культур, чье творчество наследуется пролетариатом, советским людям особенно близок по духу гений Высокого Ренессанса Микельанджело. Ибо его творчество насыщено героизмом, непреклонной верой в могущество разума, верой в всепокоряющую силу человека на земле. «Идеальный человек», о котором мечтал Микельанджело, победил в нашей стране, стране, где социалистический строй порождает людей-героев, людей-победителей, разрушающих старое и созидających свою счастливую жизнь.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1475, 6 марта — В семье Лодовико Буонарроти в Капрезе (в области Казентино), неподалеку от Флоренции, родился Микельанджело.

1488, апрель — 1492 — Отдан отцом в обучение знаменитому флорентийскому художнику Доменико Гирландайо. От него через год с небольшим переходит в сады Медичи, где учителем его становится скульптор Бертольдо ди Джованни. Во дворце Лоренцо Великолепного Микельанджело знакомится с богатейшими художественными коллекциями, проникается гуманистическими идеями. От этого времени до нас дошли три его рельефа: «Аполлон и Марсий», «Битва кентавров» и «Мадонна у лестницы».

1494-1495 — Микельанджело покидает родной город, направляясь в Северную Италию. После недолгого пребывания в Венеции живет в Болонье. Здесь изучает произведения известного скульптора Якопо делла Кверча. Выполняет три статуэтки (св. Петрония, коленопреклоненного ангела с подсвечником и св. Прокула), которых не хватало в знаменитой фигурной гробнице св Доминика в церкви, ему посвященной. Затем вновь возвращается во Флоренцию.

1495-1497 — Выполняет ряд мелких работ во Флоренции (статуя «Джованино», «Спящий Ангел»), а затем и в Риме. В Риме внимательно изучает античные памятники.

1497-1499 — Высекает из мрамора статую Вакха.

1499-1500 — Создает знаменитую «Pieta».

1501 — Микельанджело возвращается во Флоренцию

1501, 13 сентября — 1504, январь — Создает статую Давида. Выполняет ряд других скульптурных работ.

1504-1505 — Усиленно занимается живописью. Пишет «Мадонну Дони», тондо «Питти» и др. Едва начав работу над картоном «для фрески «Битва при Кашине», отправляется в Рим, вызванный туда папой Юлием II. Получает заказ на исполнение папской гробницы. Делает предварительные эскизы, добывает мрамор, приступает к работам.

1506, апрель — Разрыв с папой. Бегство во Флоренцию. Микельанджело оканчивает работы над картоном для фрески «Битва при Кашине», трудится над другими произведениями. Ноябрь. Приезжает в

Болонью. Примирие с папой.

1506-1507 — Отливает из бронзы статую Юлия II.

1508, *февраль* — Уезжает из Болоньи во Флоренцию. Затем по вызову папы возвращается в Рим.

1508, *10 мая* — 1512, *октябрь* — По заказу Юлия II выполняет роспись плафона Сикстинской капеллы.

1513 — Вскоре после смерти папы заключает договор с наследниками Юлия II на окончание его надгробия. Приступает к работе над ним.

1516, *8 июля* — После того как в той или иной мере были готовы для надгробия «Моисей» и два «Пленника» и началась работа над другими статуями, договор был снова пересмотрен. Был принят еще более скромный вариант. Художник продолжал работать.

1516-1517 — Исполняет ряд эскизов для фасада церкви Сан Лоренцо во Флоренции.

1519-1520 — Работа над мраморной статуей Христа.

1523-1524 — Возникают планы Лауренцианской библиотеки.

1520-1528 — Работает над постройкой капеллы и гробницами Лоренцо и Джулиано Медичи в церкви Сан Лоренцо во Флоренции.

1529-1530 — Принимает деятельное участие в защите Флорентийской республики в качестве главного инженера всех фортификационных работ.

1530-1534 — После утверждения во Флоренции монархической власти Алессандро Медичи Микельанджело скрывается, а затем, по предложению папы, вновь возвращается к работе над гробницами Медичи. Работает и над другими произведениями.

1532, *29 апреля* — Подписан новый, третий, договор на надгробие Юлия II, отменяющий предыдущие. Надгробие еще больше уменьшено в размерах.

1534, *сентябрь* — Покидает Флоренцию и переселяется в Рим.

1534-1564 — Написана большая часть его поэтических произведений: сонаты, мадригалы, лирические стихотворения.

1535-1541, *25 декабря* — Работа над фреской «Страшный суд» для алтарной стены Сикстинской капеллы.

1538 — Начало дружбы с Витторией Колонна. Начинает работать над проектом ансамбля площади Капитолия в Риме.

1539-1540 — Работа над бюстом Брута.

1542 — Четвертый по счету пересмотр договора на надгробие Юлия II.

1542-1550 — Расписывает капеллу Паолина в Риме.

1545 — «Трагедия надгробия» пришла к концу. Работа завершена.

1547, *февраль* — Смерть Виттории Колонна.

1546-1564 — Продолжает работать над проектом ансамбля площади Капитолия в Риме.

Возглавляет строительство собора св. Петра. Участвует в достройке палаццо Фарнезе в Риме. Составляет проект церкви Сан Джованни деи Фиорентини.

1564, *18 февраля* — Умер в Риме.

БИБЛИОГРАФИЯ, ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

E. Steinmann und R. Wutkower, «Michelangelo, BU bliographie» (1927). Дополнением к этой книге, где приведена полная библиография о Микельанджело за 400 лет, может служить библиография в «Kunstler-Lexicon» Thieme-Becker'a, где есть позднейшие данные.

Источники

A. Condivi, «*Vita di Michelangelo*». Новое издание *D'Ancona* (1928).

G. Vasari, «*Vite*», изд. Миланези, в 8 томах (1906). Обе эти основные биографии и некоторые менее важные собраны у К. Frey, «*Le vite di Michelangelo Buonarroti*» (1887). Имеются переводы на русский язык: Вазари в изд. «Аса-демия», 2 т. (1933) и Кондиви в книге «*Переписка М. Б. и жизнь мастера, написанная его учеником Кондиви*» (1914). Перевод Кондиви не выдерживает никакой критики, полон пропусков и искажений.

G. Milanese, «*Le lettere di Michelangelo Buonarroti*» (1875). Перепечатка этого издания под редакцией и с предисловием *Papini* (1910). Это основной сборник писем Микельанджело. Его дополняют:

1) Gaye, «*Carteggio inedito d'Artisti*», II и III тома (1840).

2) Daelli, «*Carte Michelangiolesche inedite*» (1865).

3) A. Gotti, «*Vita di M. B.*» (1875), т. II, содержащий большое количество документов и писем. Первый том этого сочинения — очень слабая биография художника.

Дальнейшие документы:

G. Milanese, «*Les correspondants de M. B. I. Sebastiano del Piombo*» (1890).

К. Frey, «*Sammlung ausgewahlter Briefe an M. B.*» (1899)) и очень интересные документы из архива «*Casa Buonarroti*», находящиеся под семью замками до сих пор, во II томе книги:

J. A. Simmonds, «*The life of M. B.*» (1893). Тут, между прочим, впервые опубликованы письма Анджелини. Сама биография Микельанджело у Симмондса представляет обстоятельное, хорошо сделанное автором семитомной монографии о Ренессансе, исследование о Микельанджело на фоне его эпохи.

Francisco de Hollanda, «*Беседы об искусстве*». Португальский текст с немецким переводом и с обширным комментарием Васконсельоса (1899). В беседах, которые происходили, по словам автора (есть мнение, считающее их апокрифическими), у Виттории Колонна, принимал участие Микельанджело, высказывавшийся по различным вопросам искусства.

Guasti, «*Rime di Michelangelo*» (1863). Первая после издания Микельанджело Буонарроти II (1623) попытка дать подлинные стихи великого артиста, очищенные от искажений, подсказанных родственным пиэтетом. Помимо незначительных ошибок в чтении, издание очень неудобно тем, что не признает хронологического порядка, а дает стихи по жанрам: сонеты, мадригалы и пр.

К. Frey, «*Dichtungen di M. B.*» (1897) Более полное и более научное издание стихов в хронологическом порядке. Комментарии.

Amendola, «*Poesie di M. B.*» (1911). Перепечатка предыдущего издания с модернизированной орфографией, но без комментариев.

Некоторая часть документального материала, высказывания самого Микельанджело и его современников о нем, письма, стихи и пр. переведены на русский язык в книге:

«*Мастера искусства об искусстве*», т. I (1937). Редакция и примечания в части, относящейся к Италии и Микельанджело, принадлежат А. А. Губеру; вводная статья Л. Пинского.

Литература о Микельанджело

Здесь, естественно, приводятся только самые основные работы, легко доступные широкому читателю, владеющему языками. Специалисты-искусствоведы и художники найдут без труда и другие, нужные им, сочинения.

Общую характеристику эпохи Возрождения читатель найдет в блестящей работе Фридриха Энгельса «*Старое введение к «Диалектике природы»*» (Соч. Маркса и Энгельса, т. XIV).

Romain Rolland, «*La vie de Michel Ange*» (1915). Есть русский перевод (Ромэн Роллан, «Героические жизни», Соч., т. XIV, 1933 г.). Превосходная книга, блестяще написанная; плод глубоких дум большого художника и подлинного гуманиста, который хочет почувствовать и передать читателю все интимно-человечное, что было в великом артисте. Ромэн Роллан наделяет Микельанджело смятением духа, быть может более свойственным человеку XIX и XX веков, чем XVI, но это сделано очень тонко, с подкупающей теплой искренностью, так что для понимания художника знакомство с этой небольшой книгой совершенно необходимо. Ту же задачу, в более широком масштабе, поставил себе, но выполнил без блеска и глубины Роллана, автор книги: Н. Thode, «*Michelangelo und die Ende der Renaissance*», три тома (1902-1906). В первых двух томах попытка раскрыть миропонимание Микельанджело на фоне культурных особенностей его эпохи. Тут характеристика его как мыслителя, как гражданина, как поэта, как религиозного созерцателя. К первому тому приложены очень полезные обстоятельные «Анналы», где жизнь Микельанджело прослеживается хронологически из года в год, из месяца в месяц и где автор старается не опустить ни одной даты, документально засвидетельствованной. Том третий, распадающийся на две части, дает подробную, но местами очень спорную характеристику Микельанджело как художника. Порядок хронологический. Богатый подбор иллюстраций. Позднее Тоде выпустил три дополнительных тома к этой книге с мелкими монографиями о Микельанджело.

H. Grimm, «*Leben Michelangelos*» (1860, послед. изд. 1933). Когда-то лучшая биография Микельанджело, теперь сильно устаревшая. Ее безусловное достоинство — интересное изложение. Перед первой мировой войной начал выходить русский перевод в «роскошном» издании, но оборвался на четвертом выпуске.

Adolfo Venturi, «*Storia dell'arte italiana*», тома VIII и IX. Что бы ни говорили представители венской школы искусствоведения (например, Wickhoff), обширная «История итальянского искусства» Адольфо Вентури, самого крупного из итальянских искусствоведов, является во многих отношениях книгой, определяющей в том, что касается фактов. Она свободна от крайностей формализма, считается с общественным и культурным фоном при объяснении и оценке произведений искусства и достаточно осторожна в атрибуциях. Тома, посвященные Микельанджело,

вместе с книгами Юсти и Тоде своим материалом дают больше всего толчков для более глубокого марксистского анализа.

Н. Knackfuss, «*Michelangelo*» в серии «*Kunstlermonographien*» (1900). Добросовестная, легко доступная работа среднего уровня. Иллюстрации.

Е. Knapp, «*Michelangelo*» в серии «*Klassiker der Kunst*». Прекрасный подбор воспроизведений (без рисунков) с кратким и четким критическим очерком.

С. Justi, «*Michelangelo*», «*Beitrage zur Erklarung der Werke und des Menschen*» (1900). Книга очень крупного современного искусствоведа. Одно из самых основных сочинений о Микельанджело и его искусстве. В нем три очерка: о Сикстинском плафоне, о «Трагедии памятника» и о путях развития Микельанджело как скульптора. Анализ произведений Микельанджело сделан во всеоружии огромных всесторонних знаний. Многие из суждений Юсти стали окончательными

В. Berenson, «*The Drawings of Florentine Painters*» (1903). Основное сочинение о рисунках Микельанджело.

С. Ricci, «*Michelangelo*» (1901). Небольшая, очень популярная, очень толковая книга (вышла во Флоренции одновременно по-итальянски и по-французски) крупнейшего итальянского историка искусства, недавно умершего.

К. Makowsky, «*Michelangelo*» (4-е изд., 1925). Хорошо написанная популярная монография.

К этим монографиям можно присоединить популярные сводные работы по истории искусства, переведенные на русский язык: Вермана, Мутера, Дворжака, «*Классическое искусство*» Вельфлина и др.

Н. Geymuller, «*Michelangelo als Architekt und Dekorateur*» (1904). Исследование об архитектурных работах Микельанджело, принадлежащее одному из лучших знатоков истории архитектуры вообще.

«*Архитектурное творчество Микельанджело*», сборник статей и т. д., изд. Всесоюзной академии архитектуры (1936). В книге несколько переводных статей, написанных большей частью представителями венской школы формалистов, учеников Ригля и Дворжака, о которых редакторы русского перевода очень справедливо говорят, что «их методологические позиции ни в какой степени не отвечают задачам марксистского истолкования искусства». Если говорить точнее, эти работы стоят на полюсе, прямо противоположном марксистскому искусствоведению. Неясно поэтому, почему для перевода выбраны эти работы, а не более близкие к марксистскому искусствоведению. В книге много иллюстраций, неплохо исполненных. Но не все в них благополучно. Специалистам из

Академии архитектуры, казалось бы, нужно знать, какая гробница в капелле Медичи гробница Джулиано и какая Лоренцо. Под снимками подписи проставлены, как говорится, «безумно наоборот», и так как это повторяется восемь раз подряд (№ 27-34), то едва ли мы имеем дело с «недосмотром корректора», а не с пробелами в редакторской эрудиции.

Оригинальная русская литература о Микельанджело чрезвычайно бедна, а какая есть, очень устарела. В советское время появилась одна научная работа о великом художнике:

В. Шилейко-Андреева. *«Великий мастер художественного синтеза, Микельанджело Буонарроти»* (журн. «Искусство», 1934, № 4).

Aldo Bertini. *«Michelangelo fino alia Sistina»*, 1942.

F. Kriegbaum. *«Michelangelo Buonarroti, Die Bildwerke»*, BrL, 1940.

G. Papini. *«Vita di Michelangelo»*, 1949.

А. Губер. *«Микельанджело»*, изд-во «Искусство», 1953.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Альборнос — кардинал, папский полководец XIV века, испанец родом; в эпоху «Авиньонского пленения», когда папы бежали из Рима, он был поставлен во главе наемных отрядов и истреблял мелких тиранов, захвативших куски Церковной области.

Григорий VII — папа XI века, сделавший очень много для восстановления престижа папской власти. Старался вернуть церковь в лоно «изначальной евангельской чистоты».

Джованни Медичи — последний крупный кондотьер Италии, отец будущего великого герцога Козимо. Командовал так называемым Черным отрядом, лучшей наемной армией, какую знала Италия в двадцатых годах XVI века. Убит в стычке с ландскнехтами в декабре 1526 года.

Иннокентий III — папа XIV века, утвердивший власть первосвященника в упорной борьбе с представителями светской власти. Он сравнивал власть папы со светом солнца, а власть королей — со светом луны, который она заимствует от солнца.

Лодовико Моро — сын Франческо Сфорца, счастливого кондотьера, ставшего герцогом Миланским. Сделался опекуном несовершеннолетнего племянника своего, герцога Джона Галеаццо, а после его смерти (1494) с помощью императора Максимилиана оттеснил от престола его сына и захватил власть. Разбитый французами в 1499 году, попал к ним в плен и умер в неволе.

Никколи Никколо — гуманист; богатый человек, все свое состояние истративший на приобретение античных рукописей и произведений античного искусства; дом его был настоящим музеем; один из первых энтузиастов римской и греческой старины.

Ферруччи Франческо — полководец последней Флорентийской республики (1527-1530), самоотверженно сражался с подавляющими силами папской и императорской армии, знал, что победа невозможна, не сдавался и не хотел уходить на нейтральную территорию, имея к тому полную возможность. Раненный, был взят в плен в сражении под Гавинаною и, пленный, самым подлым образом был убит одним из военачальников неприятельской армии (1530).

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Апсида — полукруглая или многоугольная пристройка в церкви, позади главного алтаря.

Баптистерий — крестильная церковь. Самый славный из баптистериев — флорентийский, посвященный патрону города Иоанну Крестителю, Дантов «мой милый Сан Джованни». По преданию, переделан из античного храма Марса. Во всяком случае, одна из древнейших церквей Флоренции.

Боттега — лавка или мастерская, одинаково мастерская художника и мастерская в шерстяном производстве.

Герма — невысокая колонка, увенчанная бюстом. Название получила потому, что первые бюсты, поставленные таким образом, были бюсты бога торговли Гермеса.

Гонфалоньер — буквально знаменосец. Гонфалоньер справедливости — глава коллегии приоров во Флоренции, правительственной коллегии, избиравшейся по жребию и сменявшейся каждые два месяца. При Медичи были совершенно лишены фактической власти. В 1502-1512 годах должность гонфалоньера была сделана пожизненной по образцу должности дожа в Венеции. Единственным пожизненным гонфалоньером был Пьеро Содерини. Гонфалоньер церкви — главнокомандующий папской армией.

Dolce stil nuovo — «сладостный новый стиль», направление в итальянской поэзии XIII века, которое получило свое завершение в лирике Данте.

Кампанила — колокольня.

Кенотаф (греч.) — пустая гробница: надгробие, под которым никто не похоронен.

Непотизм (от латинского *nepos* — племянник) — своеобразное покровительство, оказываемое папами ближайшим родственникам, единственный способ осуществления их династической политики. Папскими племянниками приличия ради назывались сыновья пап, если они были, ибо в силу безбрачия (целибата) католического духовенства папы не могли иметь «законных» детей.

Ор Сан Микеле (церковь св. Михаила в садах) — одна из славнейших во Флоренции, переделана из торгового помещения, принадлежавшего цеху шерстяной мануфактуры. Считалась церковью всех флорентийских цехов, которые и украшали ее, соревнуясь между собой. Внутри стоит чудесная

алтарная сеть (табернакул) Орканьи, в коридорных нишах — статуи Донателло, Верроккио и других скульпторов.

Подеста — правитель города, избиравшийся сначала горожанами непременно из иногородних людей. При Медичи — градоправитель подвластных Флоренции городов и местечек, назначавшийся флорентийскими властями.

Пополаны — полноправные политические граждане города.

Путты (итал.) — буквально младенцы; скульптурное или живописное изображение обнаженных пухлых детских фигурок.

Травертин — вид туфа, находивший большое применение в ренессансном строительстве вследствие своей легкости.

Треченто, Кватроченто, Чинквеченто, Сеченто — по-итальянски: триста, четыреста, пятьсот, шестьсот. Итальянцы обозначали столетия по сотням. Поэтому Треченто означал XIV век, Кватроченто — XV, Чинквеченто — XVI, Сеченто — XVII.

Цехи — ремесленные, купеческие и интеллигентские корпорации, одна принадлежность к которым давала политические права. Во Флоренции до падения республики в 1530 году было 7 старших (купеческих и интеллигентских) цехов и 14 младших (ремесленных).

Иллюстрации



«Битва кентавров» (Каза Буонарроти, Флоренция).



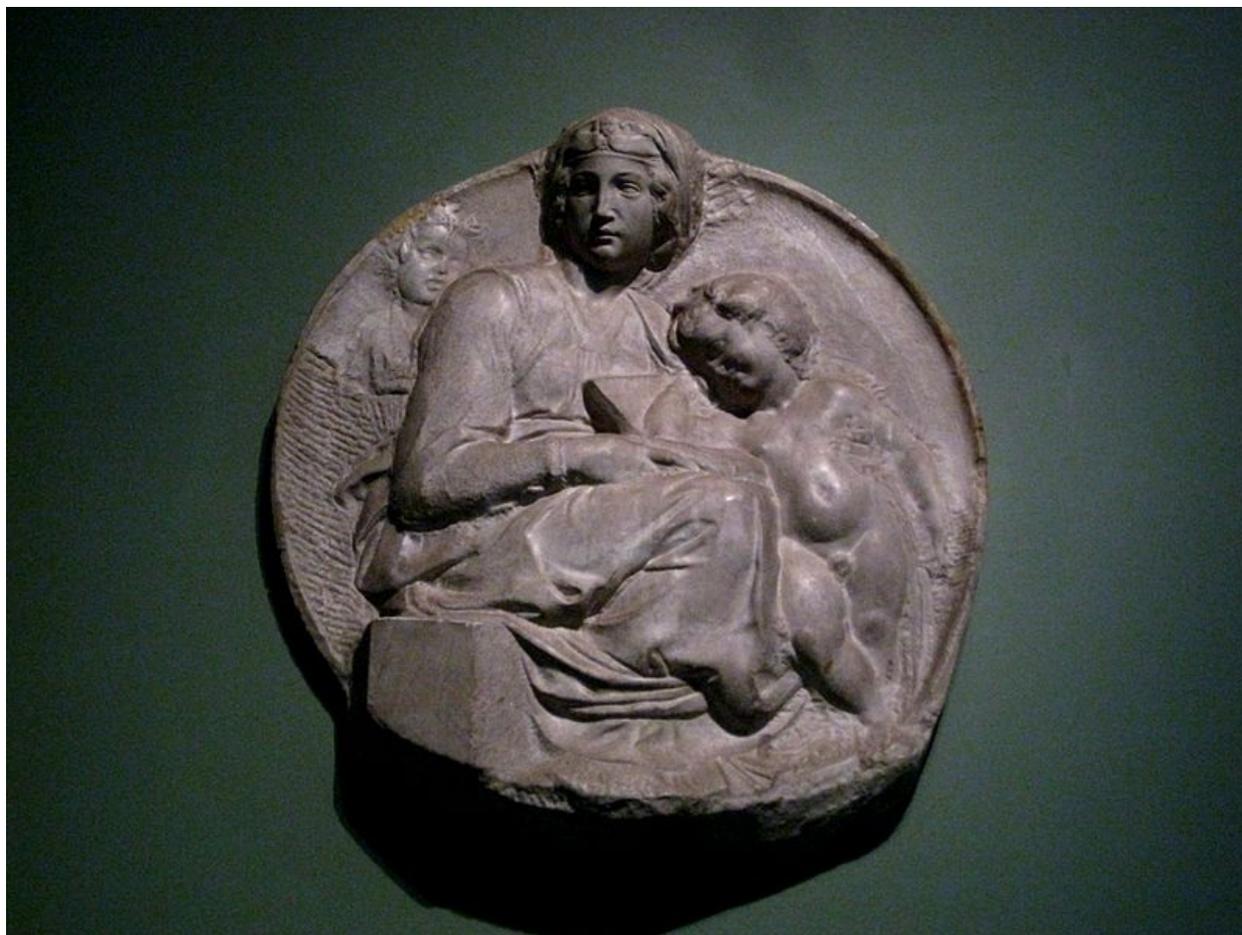
«Вакх» (Музей Барджелло, Флоренция).



«Давид» (Академия изящных искусств, Флоренция).



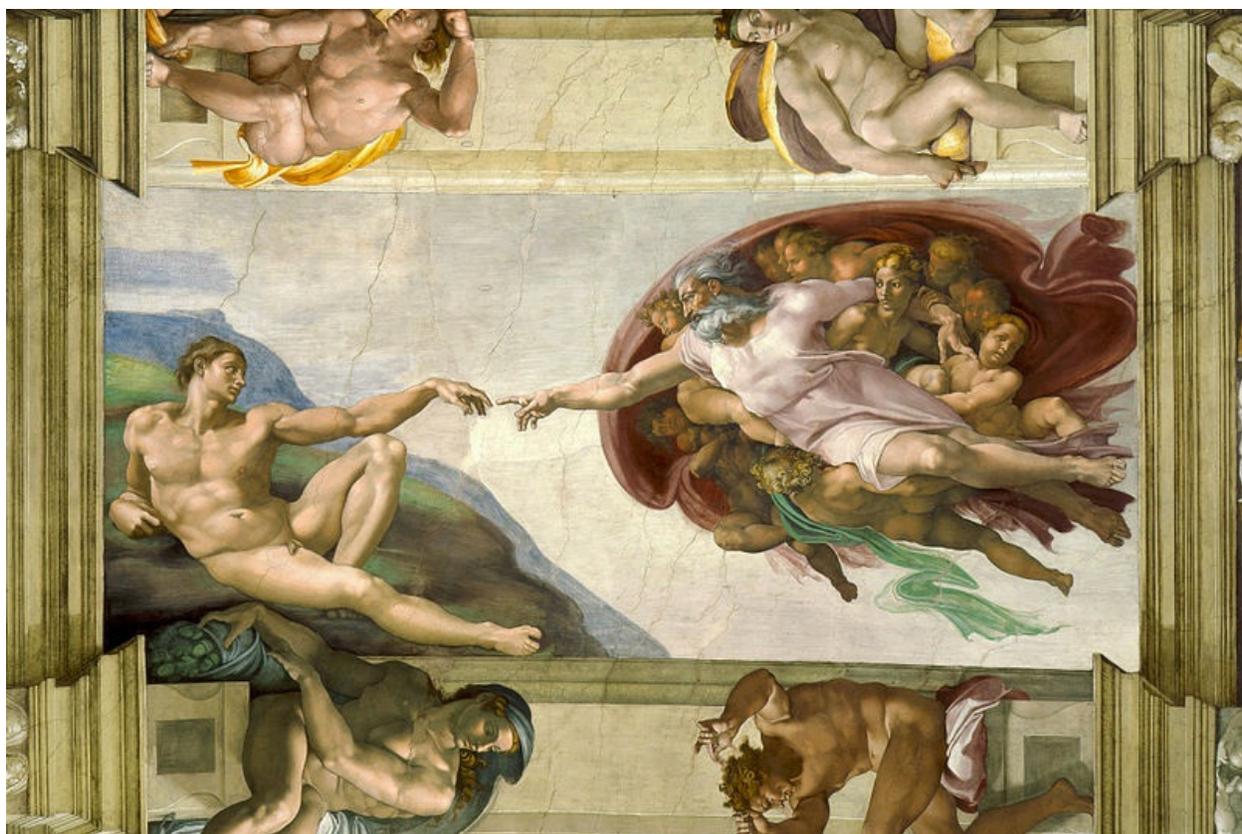
«Мадонна Дони» (Галерея Уффици, Флоренция).



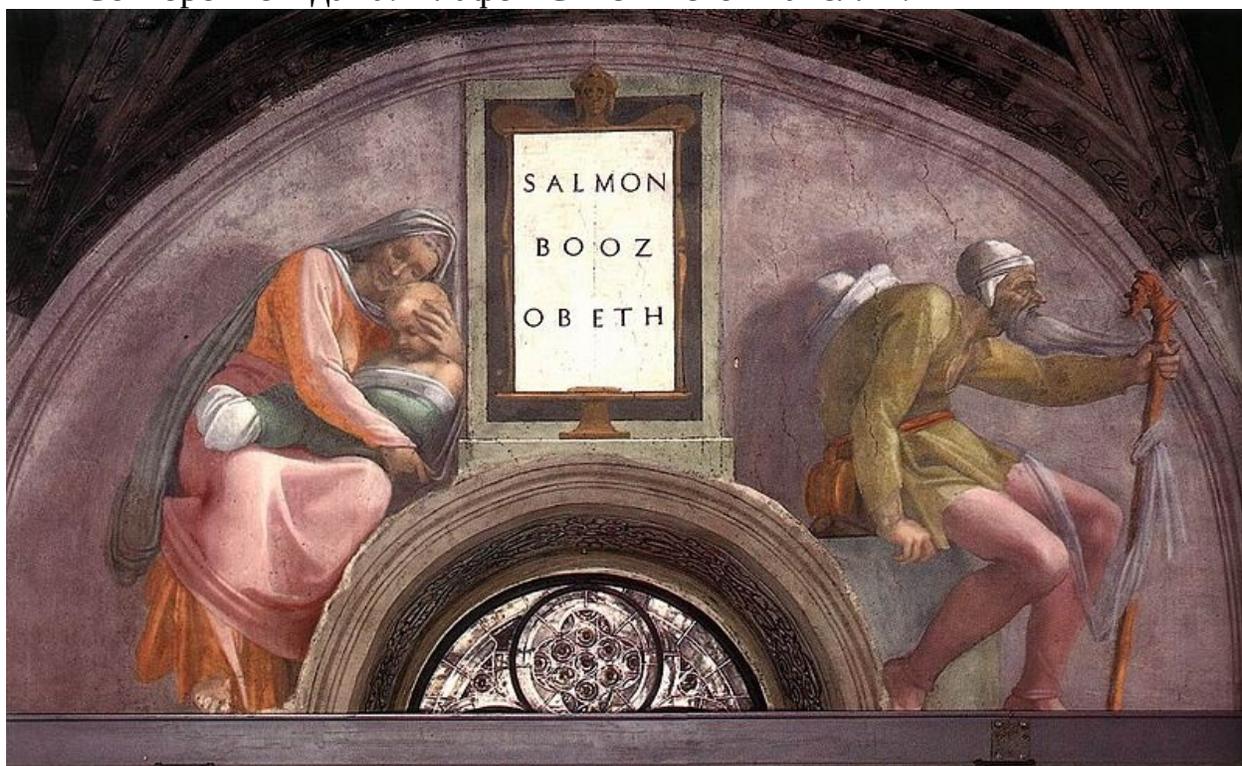
«Тондо Питти» (Музей Барджелло, Флоренция).



Сикстинская капелла (Ватикан).



Сотворение Адама. Плафон Сикстинской капеллы.



Заснувшая мать.



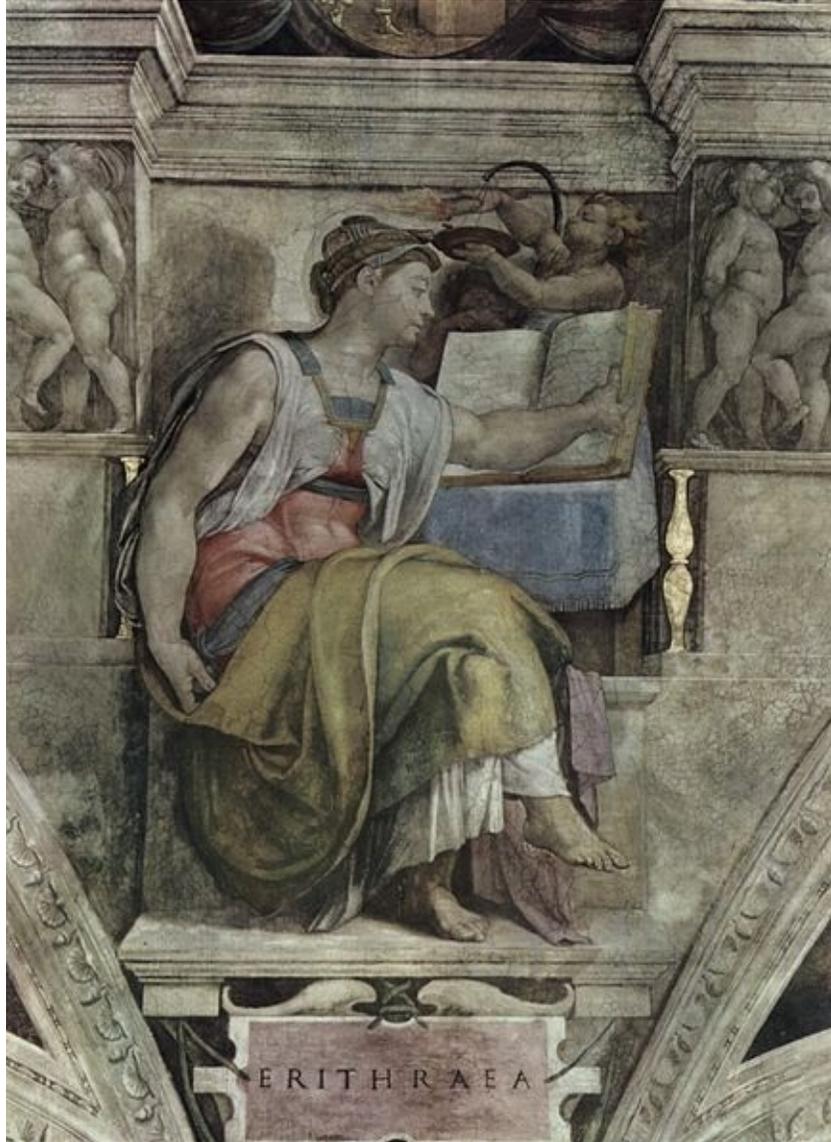
Пророк Иезекииль. Плафон Сикстинской капеллы.



Пророк Иоиль. Плафон Сикстинской капеллы.



Сивилла Кумская. Плафон Сикстинской капеллы.



Сивилла Эритрейская. Плафон Сикстинской капеллы.



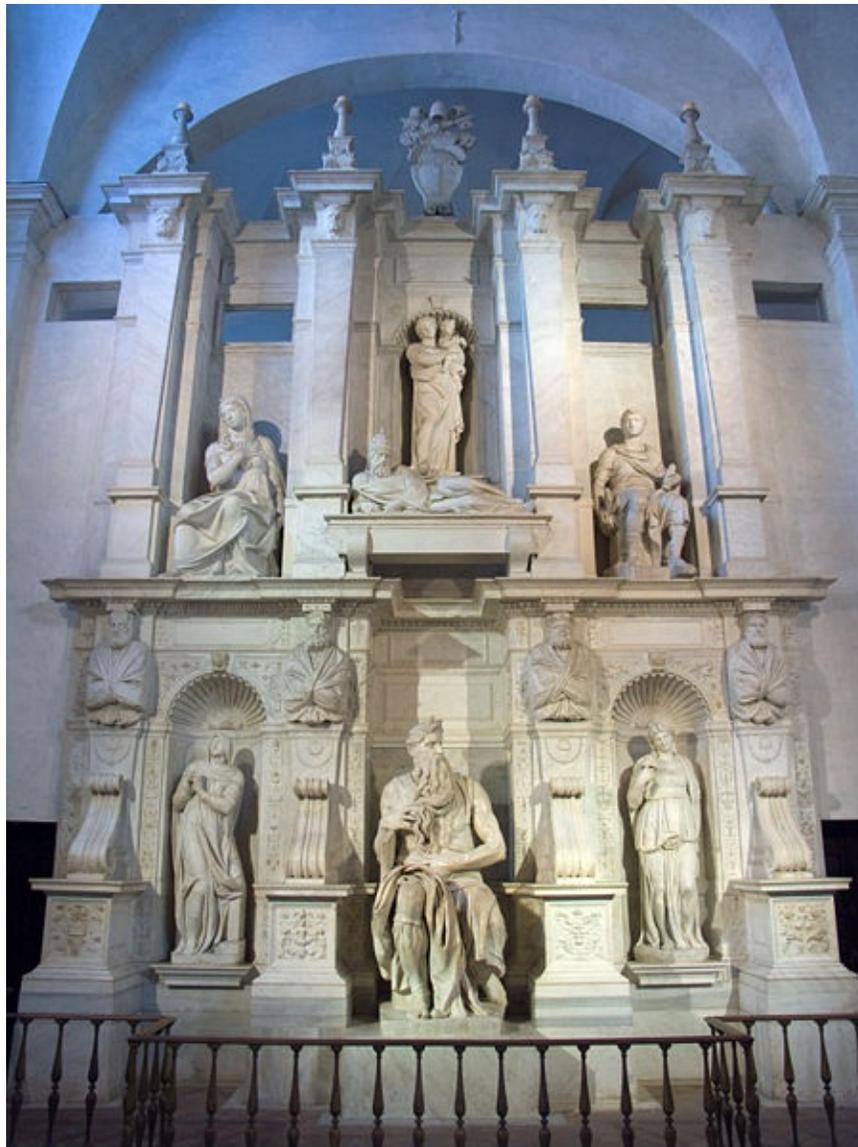
Обнаженный юноша. Плафон Сикстинской капеллы.



Пророк Иеремия. Плафон Сикстинской капеллы.



Моисей (Сан-Пьетро-ин-Винколи, Рим).



Надгробие папы Юлия II (Сан-Пьетро-ин-Винколи, Рим).



Капелла Медичи (Флоренция).



Гробница Джулиано Медичи (Капелла Медичи, Флоренция).



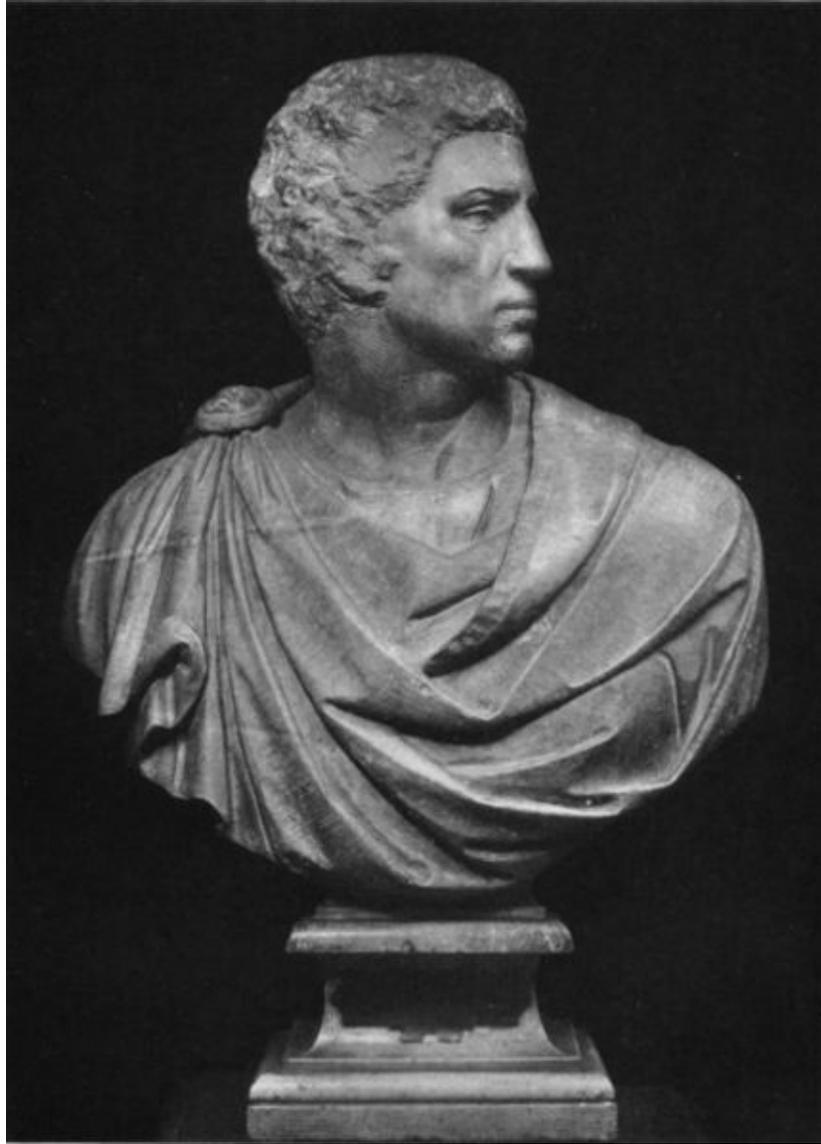
Страшный суд (Сикстинская капелла, Ватикан).



Пророк Иона. Плафон Сикстинской капеллы.



Лестница библиотеки Лауренцианы (Флоренция).



«Брут» (Музей Барджелло, Флоренция).



Собор святого Петра (Рим).



Ансамбль Капитолия (Рим).

notes

1

Локоть (il braccio) — флорентийский аршин. Равен 54 сантиметрам.

Статуя считалась потерянной вплоть до флорентийского конгресса в память четырехсотлетия со дня рождения Микельанджело (1875), участники которого склонились к мнению, что приписывавшаяся Донателло мраморная фигура Джованино — работа Микельанджело. В настоящее время статуя находится в берлинском Национальном музее.

Мраморная мадонна, сделанная по заказу фламандской купеческой семьи Мускрон, сейчас находится в Брюгге. Дата, официально с нею связанная, очень поздняя: 1506 год. Но сделана она, несомненно, за время пребывания Микельанджело во Флоренции и относится не к последним годам, а к первым, если не просто к первому, то есть к 1501 году.

Близка к «Брюггской мадонне» неоконченная мадонна лондонского мраморного тондо с младенцем Христом и Иоанном. Близка по леонардовскому типу, по леонардовской женственной тонкости, по исканию убедительной композиционной формулы. Тондо сделано для Таддео Таддеи, а в 1823 году продано в Англию. Хранится в Лондонской королевской академии.

Другое рельефное мраморное тондо, тоже с мадонной и двумя младенцами и тоже не оконченное, было сделано для Бартоломмео Питти, находилось долгое время во владении семьи Гвиччардини, теперь хранится оно во Флорентийской академии. По типу мадонны и по фактуре это тондо одинаково далеко и от брюггской статуи и от лондонского рельефа. Все говорит, что эта вещь сделана значительно позднее, в 1504 или даже 1505 году.

Гораздо труднее решается вопрос о работах по сиенскому заказу. Пять фигур, находящихся в Сиенском соборе, приписываются Микельанджело: св. Франциск, св. Григорий, св. Пий, апостолы Петр и Яков. Есть данные, что они возникли в 1501 — 1505 годах. Ни одна из них не исполнена самим Микельанджело.

В Лондонской национальной галерее под именем Микельанджело хранятся две картины. Одна из них — так называемая «Манчестерская мадонна». Мадонна в центре, справа от нее младенцы Христос и Иоанн, а несколько сзади по два ангела с каждой стороны. Сюжет другой — положение во гроб. Картины происхождения неизвестного. Первая не окончена. В свое время вопрос об авторстве вызвал много горячих споров, но теперь наиболее авторитетные судьи склоняются к признанию обеих картин микельанджеловскими. И главным аргументом в пользу этой атрибуции служит факт, очевидный для всякого умеющего смотреть: обе картины написаны скульптором, который искал способов решения чисто скульптурных задач живописным путем после того, как долгое время как скульптор находился в плену у живописных методов работы. Это ярче всего сказывается в композиции «Положения во гроб», особенно в совершенно необычной для живописи стоячей позе мертвого Христова тела. Законы перспективы и ракурса, которыми неизбежно руководствуется живописец, словно не существуют для художника.

Но не только эти колебания можно прочесть в линиях и красках этих картин. Например, «Манчестерская мадонна». Подобно тому, как в рельефной «Мадонне Питти» Микельанджело вновь обрел донателловские стилевые мотивы, так в «Манчестерской мадонне» он вновь обрел флорентийские живописные мотивы: стиль Гирландайо и Боттичелли ясно сказывается в различных фигурах картины. И напрашивается опять-таки то же объяснение, — что этим путем, так же как путем скульптурной стилизации, он хочет уйти от Леонардо.

«Манчестерская мадонна», кроме того, дает возможность заглянуть в тайны колористических приемов Микельанджело. Два левых ангела не окончены, и тела их не получили окончательной окраски. Лица, голые руки и выступающие из-под складок одежды колени только подмалеваны. И подмалевок — светло-оливкового цвета. Соответствующие части двух окончанных ангелов справа окрашены в теплые телесные тона.

Эти соображения дают основу для датировки «Манчестерской мадонны». Она написана раньше «Мадонны Дони», позже лондонского тондо и рисунков мадонн одновременно с тондо Питти, примерно в 1504 или в начале 1505 года. Преодоление Леонардо шло успешно.

Точные размеры его неизвестны. Измеряя стену, предполагали, что в нем было около тридцати квадратных метров.

Микельанджело и Леонардо. Последний был перенесен обратно в Папскую залу.

Речь идет, вероятно, не о начале росписи, а о подготовке картонов.

8

48 метров длины, 13,2 метра ширины, 18 метров высоты.

Персидская.

Вазари ошибся: раньше он говорил о Персидской. Эритрейская же как раз та, о которой он говорит сейчас.

Дельфийская.

Кумская.

Микельанджело знал хорошо автора «Князя»: в 1508 году приехавший в Рим Макиавелли получил через Микельанджело денежную посылку.

Теперь она находится в коллекции герцога Девонширского в Англии и имеет на себе клеймо Лоренцо — L M.

Забегаая вперед, резюмируем коротко внешнюю историю надгробия, отдельные этапы которой разбросаны на протяжении сорока лет.

Это был второй экземпляр статуи. Первый, над которым Микельанджело начал работать в Риме, не был закончен даже вчерне, так как в мраморе обнаружались черные прожилки. Этот мраморный набросок он подарил в начале 1522 года Метелло Вару. Мы не знаем, куда он делся потом.

Подразумевается, конечно, что вода будет постепенно выпускаться.

То есть и с одной маленькой моделью и с двумя.

Имеется в виду та поверхность мраморного бруска (предполагающегося правильным параллелепипедом), с которого должна начаться работа резца и который в готовой статуе будет обращен к зрителю.

Так называла себя более революционная в то время часть зажиточного населения Флоренции. Во времена Савонаролы так назывались его приверженцы. Прозвище «плакс» (piagnoni) они получили потому, что «оплакивали» исчезающие добродетельные времена.

Вернее, не купол и фонарь собора, а так называемая «Старая Сакристия» в той же церкви Сан Лоренцо, построенная Брунеллеско. — *Прим. ред.*

Папский агент во Флоренции.

Кстати, одно из таких объяснений, весьма идеалистическое, но маловероятное, читатель может найти в романе Гварацци «Осада Флоренции», недавно переведенном на русский язык.

Позднее Медичи отрубили голову ему самому.

Все живые представители старшей линии Медичи: сам папа, Алессандро, сын не то самого Климента, не то Лоренцо Урбинского, и Ипполито, сын Джулиано Немурского, — были бастарды.

«Леда» была не единственной живописной работой этого периода. В начале тридцатых годов Микельанджело сделал один за другим два картона, но картины по ним написал не он, а Понтормо: «Венера и Купидон», «Христос и Мария Магдалина».

Главный кондотьер герцога Алессандро, а позднее Козимо Медичи.

Виноград.

Кавальери и Себастьяно дель Пьомбо.

В саркофаг Лоренцо были положены еще и останки Алессандро, убитого в 1537 году, а в саркофаг Джулиано — останки Лоренцо Великолепного и брата его, старшего, Джулиано. В 1875 году саркофаг Лоренцо был вскрыт, саркофаг Джулиано почему-то остался невскрытым.

Джулиано умер молодым, 39 лет от роду.

Иногда женскую фигуру на саркофаге Лоренцо называют Зарей или Авророй.

Перевод Ф. И. Тютчева.

За время его работы в Риме сменилось десять пап, начиная с грозного его поклонника Юлия II: Юлий II (умер в 1513 году), Лев X (1521), Адриан VI (1522), Климент VII (1534), Павел III (1549), Юлий III (1555), Марцелл II (1555), Павел IV (1559), Пий IV (1565).

Сообщество, создававшееся в годы общественных бедствий и устраивавшее покаянные процессии с целью вымолить отпущение грехов, которые считались причиной насланного на людей бедствия.

Фаттучи.

Очевидно, он подразумевал того анекдотического священника, который сказал, когда у него сорвалось некое выгодное дельце: «Не вышло — не надо».

Обе статуи в Лувре.

Вплоть до превращения в труп.

Ватикан.

Венец капелл Антонио.

Пьомбо — комната, где изготовлялись и снабжались печатями папские буллы. *Руота* — помещение папских юристов.

Намек на то, что ему постройка была навязана и что он боялся браться за нее.

Он знал его довольно детально и раньше. В 1529 и 1530 годах, по специальному разрешению флорентийской Синьории, он не раз поднимался на крышу фонаря, чтобы обозреть лагерь неприятелей и принять соответствующие меры против артиллерийского огня. Невозможно допустить, чтобы он при этом не ознакомился с конструкцией купола.

Это же самое установлено и по отношению к прототипу Микельанджелова купола, куполу Брунеллеско.

Из 200, в круглых цифрах, стихотворений Микельанджело ни одно не восходит к флорентийскому периоду. Существует мнение, что ранние он уничтожил. 11 написаны до 45-летнего возраста, 24 — до 50-летнего, 65 — до 60-летнего, остальные — позже.

«Нескладно!», «Источник высох!»

В настоящее время находится в Милане в Кастелло Сфорцеско. —
Прим. ред.