

A marble statue of David by Michelangelo, shown from the waist up. David is looking upwards and to the right, with his right hand raised to his chest. The background is a stone wall.

СТЕНДАЛЬ

ЖИЗНЬ

МИКЕЛАНДЖЕЛО

ИСТОРИЯ ЖИВОПИСИ В ИТАЛИИ

Французский писатель Стендаль (настоящее имя – Анри Бейль), автор изощренных психологических романов «Красное и черное» и «Пармская обитель», имел еще одну «профессию» – ценителя искусств. Его тонкий аналитический ум, действие которого так ясно ощущается в его романах, получил богатую пищу, когда писатель, бродя по музеям и церквям Италии – страны, которой он глубоко восхищался, – решил как следует изучить живопись. Для этого в 1811 г. он приступил к чтению различных искусствоведческих трактатов, но быстро заскучал: они показались ему сухими и вялыми, недостойными великих произведений, о которых были написаны. И тогда Стендаль взял дело в свои руки. Так появился его двухтомный труд «История живописи в Италии», опубликованный в 1817 г.

- [Стендаль](#)

-
- [К читателю](#)
- [Первые годы](#)
- [Он созерцает античные произведения](#)
- [Исключительные обстоятельства, благоприятствовавшие образованию Микеланджело](#)
- [Превратности монархии](#)
- [Путешествие в Венецию и задержание в Болонье](#)
- [Хотел ли он подражать древним?](#)
- [Он заставляет считаться со своими персонажами, а не симпатизировать им](#)
- [Трогательное зрелище](#)
- [Противоречие](#)
- [Объяснения](#)
- [О том, что нет истинного величия без жертвы](#)
- [Микеланджело – человек своего века](#)
- [Колоссальный Давид](#)
- [Искусство идеализации возрождается через пятнадцать веков](#)
- [Юлий II](#)
- [Гробница Юлия II](#)
- [Опала](#)
- [Примирение, колоссальная статуя в Болонье](#)
- [Интрига и единственное в своем роде несчастье](#)
- [Сикстинская капелла](#)
- [Сикстинская капелла \(продолжение\)](#)
- [Чем именно он отличался от древних](#)
- [Холодность искусства до Микеланджело](#)
- [Сикстинская капелла \(продолжение\)](#)
- [Впечатление от Сикстинской капеллы](#)
- [При Льве X Микеланджело бездействует девять лет](#)
- [Последний вздох флорентийской свободы и величия](#)
- [Статуи в Сан-Лоренцо](#)
- [Верность принципу ужаса](#)
- [Беды от отношений с правителями](#)

- [«Моисей» в Сан-Пьетро-ин-Винколи](#)
- [«Моисей» \(продолжение\)](#)
- [Христос в Санта-Мария-сопра-Минерва. Флорентийская «победа»](#)
- [Мнение Микеланджело о масляной живописи](#)
- [«Страшный суд»](#)
- [«Страшный суд» \(продолжение\)](#)
- [«Страшный суд» \(продолжение\)](#)
- [Суждение иностранцев о Микеланджело](#)
- [Влияние Данте на Микеланджело](#)
- [«Страшный суд» \(окончание\)](#)
- [Фрески в капелле Паолина](#)
- [Манера работать](#)
- [Картины Микеланджело](#)
- [Архитектор Микеланджело](#)
- [История собора Св. Петра](#)
- [Гений – мишень посредственности](#)
- [Характер Микеланджело](#)
- [Характер Микеланджело \(продолжение\)](#)
- [Остроумие – изобретение XVIII века](#)
- [Почести, оказанные праху Микеланджело](#)
- [Вкус к Микеланджело возродится](#)

- [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](#)
 - [49](#)
 - [50](#)
 - [51](#)
 - [52](#)
 - [53](#)
 - [54](#)
 - [55](#)
 - [56](#)
 - [57](#)
 - [58](#)
 - [59](#)
 - [60](#)
 - [61](#)
 - [62](#)
 - [63](#)
 - [64](#)
 - [65](#)
 - [66](#)
 - [67](#)
 - [68](#)
 - [69](#)
 - [70](#)
 - [71](#)
-

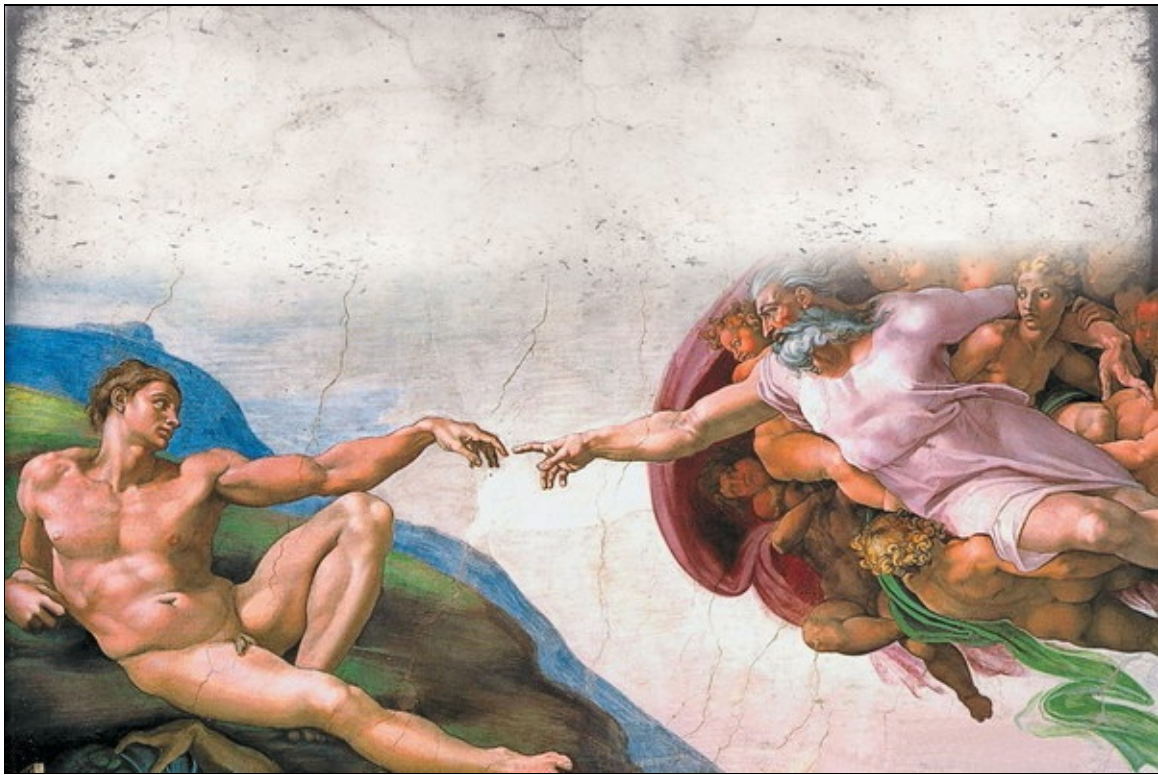
Стендаль

Жизнь Микеланджело

Из книги «История живописи в Италии»

*...E quel che al par sculpe, e colora Michel piu` che mortal, Angiol
divino^[1]*

Ariosto, c. XXXIII



Французский писатель Стендаль (настоящее имя – Анри Бейль), автор изощренных психологических романов «Красное и черное» и «Пармская обитель», имел еще одну «профессию» – ценителя искусств. Его тонкий аналитический ум, действие которого так ясно ощущается в его романах, получил богатую пищу, когда писатель, бродя по музеям и церквям Италии – страны, которой он глубоко восхищался, – решил как следует изучить живопись. Для этого в 1811 г. он приступил к чтению различных искусствоведческих трактатов, но быстро заскучал: они показались ему сухими и вялыми, недостойными великих произведений, о которых были написаны. И тогда Стендаль взял дело в свои руки. Так появился его двухтомный труд «История живописи в Италии», опубликованный в 1817 г.

Вышла книга без указания имени автора – Стендаль подписался аббревиатурой М.В.А.А., которая расшифровывается так: «Monsieur Veyle ancien auditeur», то есть «Господин Бейль, бывший аудитор» (эту должность Стендаль занимал, состоя на государственной службе). Так автор как бы провел черту, разделяющую две стороны его «я»: Стендаль был романистом, а господин Бейль – эрудитом и любителем искусства.

Это не единственный случай игры с именами в этой книге: при чтении мы встречаем в тексте отрывки из дневника некоего сэра У. Э. и примечания, подписанные инициалами Р. и Ш. Сэр У. Э. – чистая мистификация: его никогда не существовало. Это еще одно авторское «альтер эго», чьи мнения как бы более непосредственны и легкомысленны, чем мысли самого господина Бейля. Вообще, Стендаль то и дело совершает отступления от анализа того или иного произведения и пускается в длинные рассуждения, казалось бы, не имеющие прямого отношения к теме, но крайне самобытные и парадоксальные. Его примечания разрастаются в целые страницы, а порой и противоречат основному тексту. Этот полифонизм, наложение друг на друга разных голосов, дополняющих и взаимно обогащающих друг друга, был вызван как внутренними потребностями текста (все-таки Стендаль был в первую очередь великим писателем), так и внешними факторами. Дело в том, что к моменту выхода книги всего два года прошло с Венского конгресса и реставрации монархии во Франции после поражения императора Наполеона в войне с Россией и ее союзниками. Но в стране еще были очень сильны симпатии к свергнутому императору, отправленному умирать на остров Св. Елены, да и сам Стендаль был наполеонистом. Сегодня мы уже слабо улавливаем в «Истории живописи в Италии» отдельные нюансы, которые об этом свидетельствуют, но для современников все эти намеки были совершенно прозрачны. Сам дух книги шел вразрез с духом эпохи. Поэтому среди примечаний, которыми Стендаль снабдил текст, есть и такие, которые, с одной стороны, должны были обезопасить автора от преследований правительства, а с другой, вступая в явное противоречие с контекстом, казались бы внимательному читателю насмешкой: это всякого рода комплименты правительству и рассуждения о том, как счастливы должны быть французы. Такого рода примечания автор иронически приписал неким Р. и Ш. Это инициалы двух журналистов, Риу и Шевалье, которые стали жертвами монархического террора.

Наконец, предостерегаем читателя от того, чтобы верить на слово Стендалю в тех случаях, когда он ссылается на личные впечатления от того или иного произведения, – далеко не всегда он сам созерцал их в реальности. Эта книга – не академический трактат по искусствоведению, но произведение писателя, который и под маской ученого эрудита оставался прежде всего великим прозаиком.

Седьмую книгу «Истории живописи в Италии» Стендаль посвятил жизни и творчеству Микеланджело Буонарроти.

Первые годы

Микеланджело Буонарроти родился в окрестностях Флоренции. Его семья, чье настоящее родовое имя – Симони-Каносса, получила известность в Средние века благодаря брачному союзу с прославленной графиней Матильдой.

Он появился на свет 6 марта 1474 года, в понедельник, за четыре часа до рассвета.

Поистине примечательное явление на свет, замечает его биограф, ясно показывающее, что однажды он станет великим человеком! Меркурий в сопровождении Венеры под влиянием благосклонно расположенного Юпитера – чего только не обещает столь блестяще избранный судьбой момент.

То ли его отец, пожилой дворянин старой закалки, разделял эти идеи, то ли он просто хотел дать ему образование, достойное его происхождения, – так или иначе, он рано отправил сына к известному в те времена во Флоренции грамматiku Франческо да Урбино. Но все мгновения, которые ребенок только мог украсть у грамматики, он посвящал рисованию. Случай послал ему друга-ровесника по фамилии Граначчи, который был учеником художника Доменико Гирландайо. Микеланджело завидовал счастью Граначчи, который порой тайно водил его в мастерскую своего учителя и одалживал ему рисунки.

Эта помощь воспламенила зарождающиеся склонности Микеланджело, и в порыве энтузиазма он сообщил родным, что совсем бросает грамматiku.

Его отец и дядья сочли, что это позорит их честь, и сурово упрекали его; иными словами, часто, когда он возвращался домой с рисунками под мышкой, они его беспощадно били. Но он уже тогда обладал тем непреклонным характером, который столько проявлялся впоследствии. Все более раздражавшийся от домашней травли и никогда как следует не обучавшийся рисованию, он захотел попробовать писать красками. Все тот же Граначчи снабдил его кисточками и гравюрой Мартина Голландца. На ней были изображены бесы, которые, чтобы заставить святого Антония поддаться искушению, били его палками (я видел эту гравюру Мартина Шёна в коллекции Корсини в Риме). Микеланджело требовалось изобразить рядом со святым отвратительные фигуры демонов, но он не нарисовал ни одной до тех пор, пока вживую не увидел все те детали, из которых потом их составил. Каждый день он ходил на рыбный рынок рассматривать формы и цвета рыбьих плавников, глаз, зубастых ртов, которые он хотел изобразить на картине. Он покупал самых безобразных рыб и приносил их в мастерскую. Говорят, что Гирландайо ревновал к этому пытливному уму, и, когда картина была готова, он всем говорил себе в утешение, что это полотно вышло из его мастерской. Он имел на это основания: старый дворянин был беден и отдал сына к Гирландайо в качестве подмастерья. Контракт, заключенный на три года, был примечателен тем, что против обычая учитель обязался выплачивать ученику двадцать четыре флорина^[2].

Шестьдесят лет спустя Вазари, будучи в Риме, принес старому Микеланджело один из рисунков, сделанных им в мастерской Гирландайо. На выполненном пером эскизе, законченном по рисунку учителя каким-то из его товарищей, он имел дерзость придать телу новое положение. Это воспоминание юности развеселило великого художника, и он воскликнул, что хорошо помнит эту фигуру и что в детстве он знал больше, чем теперь, в старости.



Раффаэлло Романелли. Мальчик Микеланджело высекает голову фавна. 1907 г.



Филиппино Липпи. Панорама Флоренции. Фрагмент картины «Благовещение со св. Иосифом и св. Иоанном Крестителем». Ок. 1485 г. Национальная галерея Каподимонте. Неаполь.

Он созерцает античные произведения

Один художник, тронутый рвением Микеланджело и препятствиями, которые он преодолевал, дает ему срисовать какую-то голову. Микеланджело делает копию и возвращает ее владельцу вместо оригинала, тот же замечает подмену лишь потому, что мальчик смеялся с одним из своих товарищей над его ошибкой. Эта история наделала много шума во Флоренции, и все хотели увидеть эти столь похожие картины, а были они совершенно одинаковыми, потому что Микеланджело немного подкоптил свою работу, чтобы придать ей вид старины. Он часто пользовался этой хитростью, чтобы завладеть подлинниками. И вот он уже прошел первый этап долгого пути молодого художника: он научился копировать.

Он был не очень прилежен у Гирландайо. Его родовитые родители осуждали его, дома он слыл неусидчивым повесой и все чаще скитался по Флоренции, не принадлежа ни к одной мастерской, ничему как следует не учась, останавливаясь повсюду, где только увидит художников. Однажды Граначчи привел его в сады Сан-Марко, где расставляли античные статуи, которые с большими усилиями собрал Лоренцо Великолепный. Казалось, с первой секунды эти бессмертные произведения поразили Микеланджело. Отвратившись от холодного и мелочного стиля, он больше не появлялся ни у Гирландайо, ни у других художников, а все свое время проводил в садах.

Он задумал скопировать голову фавна с веселым выражением лица. Трудность заключалась лишь в том, чтобы раздобыть мрамор. Рабочие, которые изо дня в день видели рядом этого юношу, подарили ему кусок мрамора и одолжили резец. Это был первый резец, который он держал в руках. Спустя несколько дней голова была готова: поскольку у античной скульптуры отсутствовала нижняя часть лица, он дополнил ее, изобразив своего фавна с широко распахнутым ртом, как у человека, который покатывается со смеху.

Лоренцо Медичи, прогуливаясь по саду, застал Микеланджело за полировкой этой головы (она находится теперь в галерее во Флоренции) и был поражен его творением, а еще больше юностью художника: «Ты пожелал изобразить этого фавна стариком, – сказал он, смеясь, – но при этом оставил ему все зубы. Разве тебе не известно, что в этом возрасте всегда недосчитываются нескольких зубов?» Едва дождавшись, когда повелитель уйдет, Микеланджело старательно убрал у своего фавна один зуб и стал ждать следующего дня. Лоренцо долго смеялся над рвением молодого человека, и, верный себе в стремлении покровительствовать всему, что незаурядно, он сказал ему, уходя: «Непременно передай своему отцу, что я хочу поговорить с ним».



Д. Гирландайо. Изгнание Иоакима из Храма. Фрагмент росписи капеллы Торнабуони в церкви Санта-Мария-Новелла, Флоренция. Портрет семьи Гирландайо – Давида, Доменико, их отца Томмазо (между ними) и шурина Бастиано Майнарди (справа).

Исключительные обстоятельства, благоприятствовавшие образованию Микеланджело

Стоило невероятных усилий уговорить старого дворянина: он клялся, что не переживет, если его сын станет каменотесом. Тщетно друзья семьи пытались донести до него разницу между скульптором и каменщиком. Однако, представ перед герцогом, он побоялся не отдать ему сына. Лоренцо предложил и ему самому подыскать какое-нибудь подходящее место. В тот же день он выделил Микеланджело комнату в своем дворце (1489 г.), стал обращаться с ним, как со своими сыновьями, и принял его за своим столом, где ежедневно собирались самые знатные итальянские вельможи и первые умы той эпохи. Микеланджело было тогда 15 или 16 лет; вы можете представить себе эффект, произведенный подобным обращением на возвышенную душу.

Медичи часто вызывал к себе юного скульптора, чтобы порадоваться его энтузиазму и показать ему геммы, медали и всякие другие древности, которые он коллекционировал.

Со своей стороны Микеланджело каждый день преподносил ему какое-нибудь новое произведение. Полициано, в котором вся ученость того времени не смогла полностью задушить человека выдающегося, также был гостем герцога. Ему нравился смелый гений Микеланджело, он беспрестанно подталкивал его к работе и всегда умел предложить ему какое-нибудь новое предприятие.

Однажды он сказал ему, что похищение Деяниры и битва кентавров составили бы хороший сюжет для барельефа, и, доказывая свою правоту, в подробнейших деталях рассказал ему эту историю. На следующий день юноша показал Полициано набросок. Этот прямоугольный барельеф, фигуры которого размером приближаются к одной пяди (223 мм), находится в доме Буонарроти во Флоренции. Не знаю, почему Вазари называет его «Битвой кентавров»: это обнаженные люди, мечущие друг в друга камни и наносящие удары палицами, и мы видим лишь половину конского туловища, едва ли законченную. Тела смешались в кучу, пойманные в очень странных и сложных позах, но каждая фигура наделена яркой выразительностью. Здесь есть дивные находки гения: например, человек, которого мы видим со спины и который тащит другого за волосы, или персонаж, обращенный к нам лицом и наносящий удар палицей. Впрочем, есть и некоторые неточности. Позже Микеланджело говорил, что каждый раз, когда он вновь смотрел на эту работу, он испытывал смертельное сожаление, что не предался скульптуре целиком. Он намекал на те очень значительные промежутки времени, порой в 10–12 лет, которые он проводил без работы, – печальное следствие отношений с правителями. Лоренцо имел обыкновение назначать небольшое жалованье всем художникам и давать значительные награды тем, кто выделялся из общего ряда. Жалованье Микеланджело составляло пять дукатов в месяц, которые герцог рекомендовал ему отдавать отцу; а ему самому, поскольку художник был еще ребенком, Лоренцо подарил красивый фиолетовый плащ.

Старик Буонарроти, осмелев от расположения Медичи, однажды явился к нему и сказал: «Лоренцо, я умею только писать и читать, а на таможне есть вакантная должность, которую можно доверить лишь гражданину; я прошу вас о ней, поскольку считаю, что с честью смогу занимать ее». «Вы всегда будете бедны, – с усмешкой сказал Медичи, который ожидал услышать совершенно иную просьбу. – Тем не менее, если вы желаете получить это место, что ж, оно ваше до тех пор, пока мы не подберем что-нибудь получше». Это место приносило по сотне скудо в год.

Микеланджело потратил несколько месяцев на роспись капеллы Мазаччо в церкви дель

Кармине. Там, как и везде, он показал свое превосходство, за что, естественно, был награжден всеобщей ненавистью. Торриджани, один из его товарищей, так ударил его кулаком, что сломал ему нос, и эта травма усилила напряженность его лица, которая отличает Микеланджело, как и маршала Тюренна. Божья десница покарала завистника: он уехал в Испанию, где был слегка поджарен святой инквизицией^[3].

Тем временем Микеланджело участвовал в благородных забавах самого утонченного общества, какое только собиралось со времен Августа. Друзья Лоренцо один за другим приезжали погостить в его загородных дворцах, которые он любил возводить меж прекрасными холмами, давшими Флоренции имя города цветов. Восхитительные сады Кареджи были свидетелями того, как философские дискуссии облекались флером изящного воображения и философия вновь обретала тот чарующий стиль, которым Платон некогда наделил ее в Афинах. Иногда все общество отправлялось провести самые жаркие месяцы в чудесной долине Ашано, где, как казалось Полициано, природа стремится подражать усилиям искусства, иногда же ездили понаблюдать за завершением виллы Кайано, которую Лоренцо строил по собственному проекту и которая получила от Полициано поэтическое название Амбра. Среди роскоши и утонченных наслаждений, собранных в доме этого богатейшего человека на Земле, сам он постоянно был озабочен лишь тем, чтобы заставить своих друзей забыть, что он здесь хозяин.

Унаследовав от своих предков склонность покровительствовать искусствам, он всей душой чувствовал прекрасное во всех его проявлениях и делал по велению сердца то, что его предки делали из соображений политических.

Уступая Козимо лишь в умении торговать, он превосходил его, как и прочих Медичи, в качествах, необходимых правителю, и потомство поступило несправедливо по отношению к самому выдающемуся человеку, избрав ничтожнейшее из его свойств, когда дало ему прозвище Великолепный.

Восхищение Античностью могло вырождаться, как мы это видим в наши дни, в косное и тупое преклонение. Но тонкая и страстная восприимчивость Лоренцо, его остроты, вызывавшиеся малейшим проявлением смешного в людях, и традиционная для его бесед ирония совершенно устраняли этот недостаток глупцов.

Его стихи разоблачают в нем способную к страстной любви душу, которая любила Бога, как любовницу, – сочетание, вкладываемое природой лишь в те души, которые она предназначает для величайших гениев. У него была привычка говорить: «Кто не верит в жизнь иную, мертв уже в этой». В одинаково пламенном стиле он то пел возвышенные гимны Творцу, то обожествлял предмет своих удовольствий.

Более великий государь, чем Август и Людовик XIV, он покровительствовал изящной словесности как человек, который занял бы в ней одно из первых мест, если бы самим своим происхождением не предназначен был править Италией; одна из ошибок истории – назвать по имени его сына эпоху, которая своим рождением обязана отцу.

Но счастливые для Микеланджело и для литературы дни быстро начали клониться к закату. Едва достигнув сорока четырех лет, Лоренцо сошел в могилу, пораженный смертельной болезнью: не нужно говорить, что он сумел умереть, как подобает великому человеку. Его сын, впоследствии ставший Львом X, получил кардинальский сан. Торжественность, с которой Флоренция отмечала это событие, искренняя радость жителей города, всплеск их любви составили последнюю сцену столь прекрасной жизни.

Лоренцо приказал перевезти себя на виллу Кареджи. Его друзья в слезах последовали за ним. В перерывах между приступами боли он шутил с ними. Наконец, 9 апреля 1492 года он отошел в мир иной, и после его смерти мировая культура, казалось, отступила на век назад.

Понятно, что при этом великодушном правителе Микеланджело научился всему, за

исключением ремесла царедворца. Вероятно, напротив, видя, что его принимают наравне с первыми людьми эпохи, он рано укрепился в этой римской гордости, которая не склонит головы ни перед какой низостью и которую он обессмертил тем, что сумел придать столь поразительную экспрессию «Пророкам» Сикстинской капеллы.



Дж. Вазари. Портрет Лоренцо Медичи. Ок. 1534 г. Галерея Уффици. Флоренция.



Микеланджело Буонарроти. Битва кентавров. Барельеф. Ок. 1492 г. Дом Буонарроти. Флоренция.



Д. Гирландайо. Благовестие Захарии. 1486–1490 гг. Фрагмент росписи капеллы Торнабуони

в церкви Санта-Мария-Новелла, изображающий членов Платоновской академии Марсилио Фичино, Кристофоро Ландино, Анджеоло Полициано и Джентиле де Бекки.



Вилла Кареджи. Из серии «Виды вилл Медичи». 1599–1609 гг.



Д. Гирландайо. Утверждение устава францисканского ордена папой Гонорием III. 1482–1485 гг. Фрагмент росписи капеллы Сассетти в церкви Санта-Тринита, Флоренция. Портрет Полициано и его воспитанника Джулиано Медичи.



Д. Гирландайо. Утверждение устава францисканского ордена папой Гонорием III. 1482–1485 гг. Фрагмент росписи капеллы Сассетти в церкви Санта-Тринита, Флоренция. Семья Медичи – Козимо Старый, его сын Пьетро и внуки Лоренцо, прозванный Великолепным (в центре, с черными волосами), и маленький Джулиано.

Превратности монархии

Вместе с жизнью Лоренцо Великолепного пришли к концу и невероятно счастливые обстоятельства, в которых протекало образование Микеланджело; ему было 18 лет (1492 г.). Уже на следующий день он печально вернулся в дом к отцу, где горе мешало ему работать. Выпало много снега – редкое событие для Флоренции, и Пьетро Медичи, которому пришла фантазия сделать у себя во дворе колоссальную снежную статую, вспомнил о Микеланджело. Он вызвал его и, оставшись довольным его работой, приказал вернуть ему комнату и жалованье, которое тот получал при его отце.

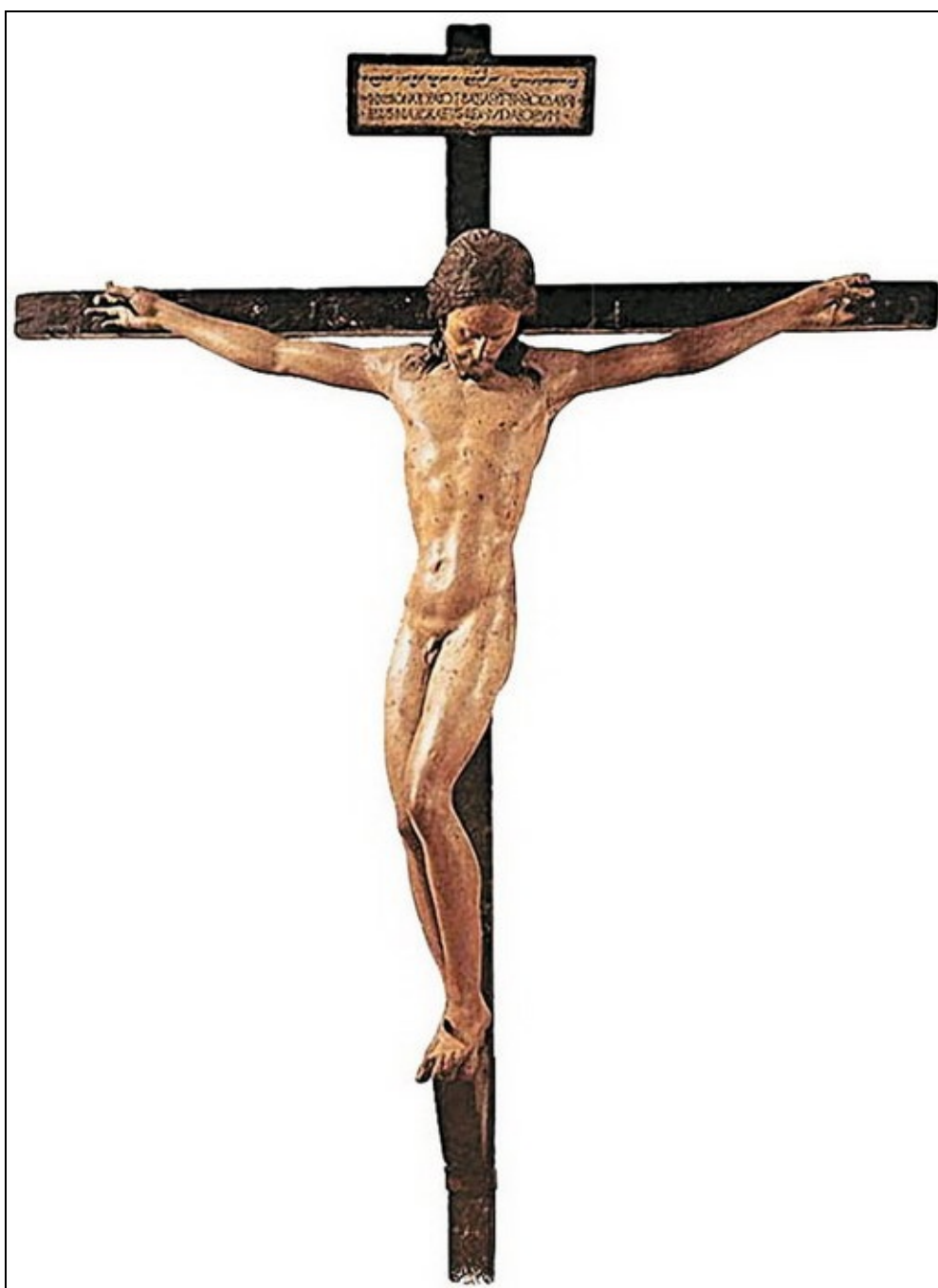
Старик Буонарроти, видя, что его сын пользуется вниманием самых влиятельных людей города, решил, будто скульптура не такое уж презренное занятие, и снабдил его более приличной одеждой.

Флоренция возмущалась глупостью нового правителя, который начал с того, что бросил в темницу врача своего отца. Что касается его отношений с учеными и художниками, то история рассказывает, будто Пьетро особенно поздравлял себя с тем, что имел при себе две исключительные личности: Микеланджело, в котором он видел великого скульптора, и скорохода-испанца, очень красивого и настолько быстрого, что, как бы сильно Пьетро ни прищипывал своего коня, скороход всегда его обгонял.

Вернувшись во дворец, Микеланджело сделал деревянное распятие почти натуральной величины для настоятеля Санто-Спирито: монах оказался умным человеком и захотел покровительствовать молодому гению. Он выделил ему в своей обители потайную комнатку и велел доставлять ему трупы, благодаря чему Микеланджело мог предаться своей страсти к анатомии.



А. М. Перро. Вид реки Арно во Флоренции. 1837 г.



Микеланджело Буонарроти. Распятие. 1492 г. Церковь Санто-Спирито. Флоренция.

Путешествие в Венецию и задержание в Болонье

Музыкант Лоренцо Медичи, некто по имени Кардьере, который очень хорошо импровизировал, аккомпанируя себе на лире, и который, пока великий человек был жив, каждый вечер приходил, чтобы спеть ему, однажды утром, совершенно бледный, явился к Микеланджело. Он рассказал, что накануне ночью ему привиделся Лоренцо в безобразном, изодранном черном одеянии и ужасным голосом велел сообщить Пьетро, что тот вскоре будет изгнан из Флоренции. Микеланджело уговорил друга подчиниться их благодетелю. Бедный Кардьере отправился на виллу Кареджи привести в исполнение повеление призрака. На полпути он встретил принца, возвращавшегося в город в окружении приближенных, и остановил его, чтобы передать это сообщение: можно только представить, как ему досталось за подобную новость.

Микеланджело, видя ожесточение Медичи, тут же уехал в Венецию. Подобное бегство кажется смешным в наши дни, когда политические изменения влияют лишь на судьбы правителей. Тогда во Флоренции все было иначе: там уже выучили максимум, что не возвращаются только мертвые; переходы от монархии к республике и от республики к монархии всегда сопровождались многочисленными убийствами. Итальянский характер во всей его естественной гордости – более мрачный, более мстительный, более страстный, нежели сегодня, – легко отдавался мщению; когда же восстанавливалось спокойствие, новое правительство искало приверженцев, а не виновных.

В Венеции у Микеланджело быстро закончились деньги, тем более что он взял с собой двух приятелей, и ему пришлось через Болонью направиться обратно. Тогда в этом городе существовало полицейское распоряжение, обязывавшее всех иностранцев носить на ноге большого пальца печать из красного воска. Микеланджело, не знавший об этом, был доставлен к судье и приговорен к штрафу в 50 ливров, который он не мог оплатить. Один из Альдрованди – знатной семьи, в которой любовь к искусству передается по наследству, – присутствовал на суде; он способствовал освобождению Микеланджело и привел его к себе во дворец. Каждый вечер он просил его, обладающего прекрасным флорентийским произношением, читать вслух некоторые фрагменты из Петрарки, Боккаччо или Данте.

Прогуливаясь однажды, они вошли в церковь Св. Доминика. В алтаре или на усыпальнице работы Джованни Пизано и Никколо дель Урна не хватало двух мраморных фигурок: св. Петрония на вершине памятника и коленопреклоненного ангела с факелом.

Восхищаясь старинными скульпторами, Альдрованди спросил Микеланджело, чувствует ли он в себе достаточно смелости, чтобы сделать эти статуи. «Конечно», – ответил молодой человек, и его друг велел поручить ему эту работу, за что тот получил тридцать дукатов.

Эти фигуры очень примечательны: они отчетливо показывают, что великий человек начал с самого внимательного подражания природе и сумел придать ей грацию и всевозможную morbidezza^[4].

Если впоследствии он сильно удалился от этой манеры, то это было сделано намеренно, чтобы достичь идеальной красоты. Его грозный и величественный стиль является плодом этого намерения, его страсти к анатомии и случая, позволившего ему создать на сводах Сикстинской капеллы в Риме произведение, которое, следуя понятиям того времени о божественности, требовало как раз такого стиля, что был заложен в его характере.



Микеланджело Буонарроти. Св. Петроний. Ок. 1494–1495 гг. Церковь Св. Доминика. Болонья.



А. Бронзино. Портрет Пьетро Медичи. 1490-е гг.



Микеланджело Буонарроти. Св. Прокл. Ок. 1494–1495 гг. Церковь Св. Доминика. Болонья.



Микеланджело Буонарроти. Коленопреклоненный ангел. 1494–1495 гг. Церковь Св. Доминика. Болонья.



Хотел ли он подражать древним?

Пробыв в Болонье чуть больше года, Микеланджело, которому угрожал убийством один болонский скульптор, вернулся во Флоренцию. Медичи давно уже были оттуда изгнаны (вторично изгнанные в 1494 году, они вернутся во Флоренцию лишь в 1512-м – Варки, кн. 1), и начинало восстанавливаться спокойствие.

Он сделал небольшого «Св. Иоанна», затем «Спящего Амура». Один из Медичи, принадлежавший к республиканцам, приобрел первую статую и сказал, очарованный второй: «Если бы ты придал ей такой вид, чтобы она казалась недавно выкопанной из земли, я бы отвез ее в Рим, где она вполне сошла бы за античную, и ты бы продал ее гораздо выгоднее».

Буонарроти, которому по душе были подобные испытания его таланта, придал белизне мрамора тусклый вид и отправил статую в Рим. Рафаэль Риарио, кардинал Сан-Джорджо, приняв ее за античную, уплатил две сотни дукатов. Через некоторое время, когда правда дошла до слуха его преосвященства, он живо ощутил рану, нанесенную верности его вкуса. Один из его приближенных в спешном порядке отправился во Флоренцию и притворился, будто ищет скульптора для какой-то большой работы. Он побывал во всех мастерских и, наконец, пришел к Микеланджело, которого попросил дать какое-нибудь доказательство его таланта. Молодой художник ответил, что на этот момент у него нет ничего законченного. Он взял перо, поскольку карандашей тогда еще не было в обиходе, и, разговаривая с дворянином, нарисовал руку – вероятно, ту, что находится сейчас в Парижском Музее (по крайней мере, рука, нарисованная для кардинала, была в коллекции Мариета). Посланник пришел в восторг от великолепия его стиля, долго хвалил его, а затем спросил, какова была его последняя работа. Микеланджело, позабыв об античной статуе, ответил, что недавно он изготовил из мрамора «Спящего Амура» в возрасте шести или семи лет, указал размер, позу – словом, описал ту статую, которую купил кардинал. После этого дворянин открыл ему цель своей поездки и принялся уговаривать Микеланджело переехать в Рим, где тот смог бы развить и умножить свои редкие дарования. Он сообщил скульптору, что, хотя его посредник заплатил ему за статую всего лишь тридцать дукатов, она стоила его преосвященству целых двести и что кардинал заставит мошенника доплатить ему все причитающееся. Кардинал и правда приказал задержать продавца – но лишь для того, чтобы отобрать у него деньги и вернуть ему статую, которая впоследствии была приобретена Цезарем Борджиа и подарена маркизе Мантуанской.

Любопытно узнать, на самом ли деле кардинал был знатоком? Все мои разыскания оказались тщетны. Для подлинного и пылкого гения подражание просто немыслимо, и Микеланджело должен был выдавать себя на каждом шагу.

В Болонье он был зеркалом природы. Прежде чем устремиться навстречу своему великому открытию – *искусству идеализации*, пытался ли он подражать древним?

Он сторгал от желания увидеть Рим и последовал туда за дворянином, который поселил его у себя; но в кардинале он нашел лишь задетое честолюбие. Покинутый покровителем, на которого он так рассчитывал, он создал для знатного римлянина по имени Джакомо Галли «Вакха», который теперь находится во Флорентийской галерее. Он хотел, говорит Кондиви, сделать осязаемым образ мирного завоевателя Индии, переданный нам Античностью. Согласно своему замыслу он изобразил его лицо смеющимся, глаза – слегка косящими и полными сладострастия, как бывает в первые моменты опьянения. Бог коронован виноградной лозой, в правой руке он держит кубок, на который смотрит с удовольствием, левая же рука покрыта шкурой тигра.

Микеланджело изобразил шкуру тигра, а не само животное, с целью дать понять, что

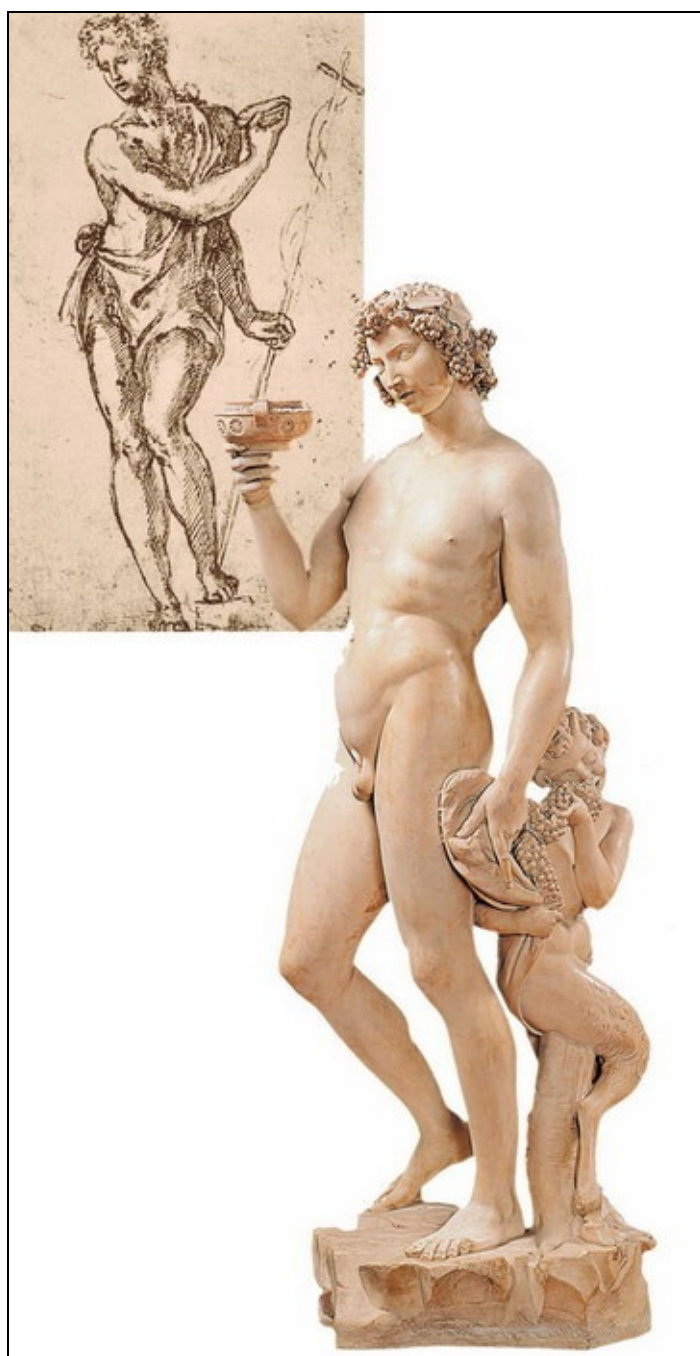
чрезмерное пристрастие к напитку, изобретенному Вакхом, сводит в могилу. В левой руке бог держит виноградную гроздь, которую украдкой поедает полный лукавства маленький сатир.



Микеланджело Буонарроти. Голова сатира. Лувр. Париж.



Рафаэль Санти. Месса в Больсене. 1511–1512 гг. Ватикан. Фрагмент с кардиналом Рафаэлем Риарио.



Слева: Баччо Бандинелли. Рисунок скульптуры Микеланджело «Св. Иоанн», изваянной в 1495–1496 гг. и впоследствии утраченной. Справа: Микеланджело Буонарроти. Вакх. Ок. 1496–1497 гг. Музей Барджелло. Флоренция.

Он заставляет считаться со своими персонажами, а не симпатизировать им

Микеланджело родился, чтобы делать в искусстве именно то, что он хотел сделать, и ничто иное. Он никогда не был человеком, который довольствуется приблизительным. Если он ошибался – это была ошибка его вкуса, а не его мастерства. Если он не черпал в природе то, на что указывал ему античный идеал красоты – насколько он был известен в то время, так это потому, что он не чувствовал этого. Я бы сказал, что он обладал душой великого полководца^[5]. Всегда погруженный в мысли, напрямую относящиеся к искусству, он вел уединенную жизнь монаха. Он не подпитывал чувствительность своей души, подвергая ее обычным случайностям жизни; он находил довольно смешной меланхолию, которая составит гений Моцарта.

Я основываюсь на истории его жизни, напечатанной на его глазах в Риме в 1553 году, за десять лет до его смерти. Кондивини, его ученик и доверенное лицо, смотрит на все глазами своего учителя и, полный его наставлениями, не имеет духу лгать. Маленькое сочинение, которое он опубликовал, может, таким образом, считаться составленным почти лишь из мыслей одного Микеланджело.

Если был в мире сюжет, наименее доступный великому скульптору, то это сладострастное выражение античного «Вакха». В любом искусстве необходимо сначала испытать чувства, которые хочешь показать. Не слишком религиозный, Микеланджело мог бы создать «Аполлона Бельведерского», но никогда не создал бы «Мадонну делла Скоделла», и я понимаю, почему великодушный Лев X отказался от его услуг.

Это выражение Вакха, которое он хотел передать, запечатлено в мраморе божественной статуи, находящейся в Париже (в 1811 году – в Музее древностей, зал Аполлона, справа от входа). Человек с чувствительной душой никогда не взглянет на нее без умиления: это полотно Корреджо, только в мраморе. Видя столь мало свирепый образ этого древнейшего из завоевателей, вы ощущаете, будто слышите на языке небесной гармонии, никогда не осквернявшемся ртами профанов, прекрасную октаву Тассо:

...Amiamo or quando
Esser si puote riamato amando.

С. XVII^[6],

воспевающую победу наслаждений чувствительности над наслаждениями гордости.

Я много раз смотрел на статую Микеланджело: она очень далека от того сочетания сладострастия, самозабвения и божественности, которым дышит античный «Вакх». Статуя из Флоренции всегда казалась мне идиллией, написанной в стиле Уголино.

Грудная клетка очень развита – Микеланджело правильно догадывался, что античные произведения выражали силу, но лицо грубое и неприятное – он не догадывался о том, что они выражали еще и добродетели. Вероятно, превзойдя скульпторов своего времени, он устремился на поиски идеала, отвергнув смиренное подражание, но не зная, с чего начать, дабы достигнуть великого.

Таким образом, этот человек, одаренный природой не меньше, чем кто-либо из тех, память о ком хранит история, сбросил пути, которые со времени возрождения цивилизации удерживали художников в тесных границах узкого и мелочного стиля.

Но люди Нового времени, воспитанные на рыцарских романах и религии, которые во всем ищут души, скажут, что по возвращении из Болоньи во Флоренцию ему не доставало увидеть «Аполлона» или «Геркулеса Фарнезского». Его вкус развился бы до выражения высоких качеств души вместо того, чтобы ограничиваться выражением физической силы и силы характера. Наша жадная душа требует от искусства изображения страстей, а не изображения поступков, порождаемых страстями.



Микеланджело Буонарроти. Вакх. Ок. 1496–1497 гг. Музей Барджелло. Флоренция. Фрагмент.



Слева: Дионис (Вакх). Рим. II в. н. э. Лувр. Париж. Эта статуя попала в музей в 1793 г., так что вполне вероятно, что Стендаль ссылается именно на нее. Справа: Тома Реньядин. Осень в образе Бахуса. XVII в. Парк Версаля.

Трогательное зрелище

После «Вакха» Буонарроти создал для кардинала де Вилье, настоятеля Сен-Дени, знаменитую группу, которая дала свое имя капелле делла Пьета в соборе Св. Петра (на прекрасном итальянском языке слова *una piet`a* в высшей степени точно обозначают изображение самой трогательной сцены в христианской религии). Мария держит на коленях тело своего Сына, которое несколько верных друзей только что сняли с креста.

Как жаль, что красноречие наших проповедников и рисунки такого же уровня, украшающие скамеечки для молитвы, заставили нас пресытиться этим душераздирающим зрелищем. Наши крестьяне, более счастливые, чем мы, не помышляя о нелепости исполнения, испытывают непосредственные впечатления от сцены, которая разворачивается перед их взорами.

Это наблюдение я имел однажды случай сделать в красивой церкви Богоматери Лоретской на берегу Адриатики – и самым поразительным образом. Молодая женщина плакала во время проповеди (16 октября 1802 г.), глядя на плохонькую картину со сценой *Piet`a*, как в знаменитой группе Микеланджело.

Я, человек образованный, находил проповедь смешной, а картину отвратительной; я зевал и оставался там, только удерживаемый долгом путешественника.

Читая историю о том, как Людовик XI, приказав отрубить голову герцогу Немурскому, повелел поставить его малолетних детей у эшафота, чтобы на них брызнула отцовская кровь, мы содрогаемся. Но эти дети были еще очень маленькими, и они, быть может, оказались больше удивлены, чем тронуты исполнением этого варварского приказа: они недостаточно знали о несчастьях жизни, чтобы почувствовать весь ужас этого дня.

Если бы один из них, тот, что старше, почувствовал этот ужас, то мысль о мести не менее жестокой, чем сама обида, наполнила бы, без сомнения, его душу и внесла бы в нее жизнь и пылкость. Но мать на склоне лет... мать, которая не могла любить своего мужа и направила всю нежность на сына, молодого, прекрасного, талантливое и при этом столь же чувствительного, как если бы он был обычным человеком! Для нее больше нет надежды, нет поддержки; она далека от того, чтобы жить надеждой на мщение: что может сделать она, бедная слабая женщина, против неистовствующего народа? У нее больше нет сына, самого любезного и нежного среди мужчин, наделенного именно теми качествами, которые так нравятся женщинам, и чарующим красноречием, к коему он постоянно прибегал, чтобы создать философию, где слово «любовь» и само это чувство встречались каждое мгновение.

После того как она присутствовала на его позорной казни, она держит на коленях его безжизненную голову. Вот, без сомнений, наивысшее горе, которое может испытать материнское сердце.



Микеланджело Буонарроти. Пьета. Ок. 1498–1499 гг. Собор Св. Петра. Рим.



Микеланджело Буонарроти. Пьета. Рисунок для Виттории Колонны. Ок. 1546 г. Музей Изабеллы Стюарт Гарднер. Бостон.

Противоречие

Но религия в мгновение ока уничтожает все, что было бы трогательного в этой истории, если бы она происходила в глубине хижины^[7]. Если Мария верит, что ее Сын Бог, а Она не может в этом сомневаться, Она также верит в Его всемогущество. С этого момента читатель может лишь проникнуть в Ее душу, и, если ему доступно восприятие истинных чувств, он увидит, что Мария не может больше любить Иисуса материнской любовью, этой столь кроткой любовью, которая состоит из воспоминаний о былой защите и упования на будущую поддержку.

Если Он умер, вероятно, это входило в Его замыслы, и эта смерть, далекая от того, чтобы быть трогательной, невыносима для Марии, которая, пока Он скрывался под смертной оболочкой, полюбила Его. Он должен был, по меньшей мере, если бы у Него было к ней хоть немного признательности, скрыть от Нее это зрелище.

Излишним будет заметить, что эта смерть для Марии необъяснима: всемогущий и бесконечно прекрасный Бог, который переносит страдания человеческой смерти, чтобы исполнить месть другого всеблагого прекрасного Бога.

Смерть Иисуса, ставшая видимой для Марии, является, таким образом, для Нее только безосновательной жестокостью. И вот мы уже в тысяче лье от растроганности и материнских чувств.

Всемогущему существу можно поклоняться, но любить его невозможно. Вблизи земных царей наше сердце испытывает минуты опьянения, если один из них берет нас под руку, чтобы прогуляться по саду.

Это происходит потому, что наш ум предвкушает счастье, которое станет плодом такой благосклонности. И потом, как бы ни были могущественны сильные мира сего, они тоже люди; как и у нас, у них есть свои невзгоды.

Если мы воевали рядом с тем, кто с нами говорит, мы видели, как он, улыбаясь, заставил сдвинуться лошадь, чтобы уклониться от ядра, летевшего рикошетом. Однажды он отказался от куска хлеба в момент, когда его не хватало, чтобы отдать его несчастному раненому. В другой день он простил шпионов, обвиненных в покушении на его жизнь. Вот действия человека – человека, достойного любви, и поступки, показывающие нам, что во многих отношениях этот государь сделан из той же плоти и крови, как и мы; вот, наконец, черты, которые порой могут вызвать с быстротой молнии чувство, похожее на дружбу, особенно в юном сердце.

Но представим на минутку, что государь, столь хорошо обходившийся с нами, действительно всемогущ – в полном смысле слова.

Ему не нужно было уворачиваться от летевшего рикошетом ядра – он мог просто приказать ему остановиться.

Ему не нужно было делать над собой большое усилие, чтобы простить смехотворных убийц – он ведь бессмертен.

Он ничем не пожертвовал, отдав последний кусок хлеба раненому бедняге. Ему следовало бы тут же залечить рану или, еще лучше, сделать так, чтобы тот не был ни раненым, ни несчастным; мы видим, что нравственная красота исчезает вместе с человеческой природой.

И даже если бы этот чудесный король одним взмахом волшебной палочки излечил раненого, этот поступок был бы слишком легок и сильно уступал бы поступку простого смертного государя, отдавшего свой последний кусок хлеба.

Одним словом, этот всемогущий правитель, это всеильное существо, к счастью которого мы ничего бы не могли прибавить, не может быть несчастным. Напрасно я ищу на его челе роковую печать человечности. И в своем сердце я сразу же читаю, что в каком бы положении к подобному существу я ни оказался, я не мог бы его любить.

Таково удовольствие, которое дают нам произведения великих художников: они тотчас же ставят перед нами великие вопросы о природе человека^[8].

О том, что нет истинного величия без жертвы

Некоторые академические философы не преминут заметить, что нет ничего легче для искусства, чем изображать божественные чувства. Это тем легче, что нам совершенно невозможно даже представить простейшее из тех чувств, что Божество может испытывать по отношению к человеку. Если кто-то держится иного мнения, предложите ему бумагу и чернила и попросите описать то, что он так хорошо представляет себе.

Искусство может трогать нас, лишь изображая человеческие страсти, что вы видели на примере самой трогательной сцены, какую только в состоянии предложить нам религия; как только при созерцании возвышенных картин в церквях в наши головы проникает толика религиозной мысли, наши слезы тотчас же высыхают навсегда (чтобы уступить место глубокому уважению). Религия Ф*** была только чувствительным эгоизмом.

Молодая женщина в Лорето видела своего сына или любовника убитым, с головой, лежащей на ее коленях, или, может, она верила, что эта столь нежная и столь несчастная мать наделена властью, способной открыть ей ворота в рай, и вот она горько раскаивалась, что прогневала ее своими грехами.

Зритель, который достаточно поразмыслил, чтобы убедиться, что не это он должен себе представить, не знает, как заставить себя растрогаться.

Изображение события, в котором действующим лицом является сам Бог, может быть уникальным, интересным, необычным, но не может быть трогательным. Сам Канова напрасно бы взялся за сюжет Микеланджело. Он бы увеличил число крестьянок из Лорето, но не дал бы нам почувствовать ничего нового. Бог может быть благодетелем, но так как, одаривая нас, Он сам ничего не лишается, моя благодарность – если исключить надежду получить новые выгоды благодаря бурным ее выражениям – неизбежно будет меньшей, чем та, которую я испытывал бы к человеку^[9].

А как же тот японец, скажут мне, который на картине Тиарини в капелле Св. Доминика в Болонье видит своего ребенка воскрешенным св. Франциском Ксаверием? Если он чувствует живейшую признательность, отвечу я, то это потому, что она внушена ему человеком. Если это чудо сотворил Бог, то почему Он, будучи всемогущим, позволил бедному ребенку умереть? И даже сам св. Франциск Ксаверий – чего он лишается, воскрешая его? Это Геркулес, выводящий Алкесту из царства мертвых, но не Алкеста, жертвующая собой ради сохранения жизни супруга.

Единственное чувство, которое может внушить Божество простым смертным, это ужас, и кажется, что Микеланджело родился, чтобы вдыхать этот ужас в души посредством мрамора и красок.

Теперь, когда мы увидели, как далеко распространяется власть искусства, перейдем к рассмотрению того, что относится непосредственно к художнику.



Микеланджело Буонарроти. Пьета. Ок. 1530–1536 гг. Галерея Альбертина. Вена.

Микеланджело – человек своего века

Вы действительно хотите познакомиться с Микеланджело? Для этого необходимо сделаться гражданином Флоренции в 1499 году. Но ведь мы не заставляем иностранцев, приезжающих в Париж, носить печать красного воска на ногте большого пальца, мы не верим ни в видения, ни в астрологию, ни в чудеса (мы говорим лишь о современных чудесах и полны благоговения и веры в чудеса, которые Господь счел необходимыми для установления истинной религии). Английская конституция показала миру настоящее правосудие, и атрибуты Бога изменились (имеется в виду, что люди составили себе о Нем более верное представление – см. «Человек желания»). Что до просвещения, то у нас есть античные статуи, всё, что тысячи умных людей сказали по их поводу, и опыт трех столетий.

Если бы во Флоренции большинство людей уже достигло этой высоты, до чего бы только не дошел гений Буонарроти? Но простейшие идеи современности показались бы тогда сверхъестественными. Только своим сердцем, внутренним порывом люди того времени оставляют нас далеко позади. Мы лучше различаем дорогу, по которой следует идти, но старость сковала наши суставы, и, словно зачарованные принцы из арабских сказок, мы напрасно растрчиваем себя на бесполезные движения: мы не сможем шагнуть. Два столетия так называемая учтивость осуждала сильные страсти и, в конце концов подавив, уничтожила их: они встречаются теперь только в деревнях (История Маино, удивительного вора, убитого в 1806 году близ Александрии. – У. Э.). Девятнадцатый век вернет им их права. Если бы Микеланджело был нам дарован в наши просвещенные дни, чего бы он только не достиг. Какой поток новых ощущений и наслаждений излил бы он на публику, столь хорошо подготовленную театром и романами! Возможно, он создал бы современную скульптуру, возможно, принудил бы это искусство изображать страсти, если вообще страсти ему к лицу. По меньшей мере, Микеланджело заставил бы его изображать состояния души. Голова Танкреда после смерти Клоринды, Имогена, узнающая о неверности Постума, нежное лицо Эрминии, пришедшей к пастухам, искаженные черты Макдуфа, требующего, чтобы ему рассказали об убийстве его детей, Отелло после убийства Дездемоны, Ромео и Джульетта, просыпающиеся в склепе, Уго и Паризина, выслушивающие приговор из уст Никколо, – всё это появилось бы в мраморе, и античные произведения оказались бы второстепенными.

Флорентийский художник ничего этого не видел, зато видел, что страх – первейшее человеческое чувство, что он торжествует надо всем остальным и что он, Микеланджело, превосходно умеет вызывать его в людях. Его несравненное знание анатомии придало ему новый пыл; за нее он и ухватился.

Как бы он мог догадаться о существовании иной красоты? Античная красота в его время нравилась только потому, что была хорошим изображением. Чтобы восхищаться «Аполлоном», нужна афинская учтивость; Микеланджело же постоянно оказывался занят религиозными или воинственными сюжетами: мрачная жестокость составляла религию его века.

Сладострастие, порождаемое климатом Италии, и ее богатства отдаляли от фанатизма. Савонарола с его мыслями о реформе сумел было на мгновение наполнить сердца флорентийцев этой черной страстью. Новатор произвел эффект, особенно на сильные души, и история рассказывает, что во всю его жизнь Микеланджело представлялось страшное лицо этого монаха, умиравшего на костре. Он был близким другом несчастного. В его душе, скорее сильной, чем нежной, навсегда запечатлелся ужас перед адом, а умы были совершенно иначе подготовлены, нежели наши, и согнулись перед этим чувством. Некоторые правители, некоторые кардиналы были деистами, но привычка раннего детства оставалась навсегда. А мы в двенадцать лет уже

читали Вольтера (автор отнюдь не поддерживает того, о чем он сообщает в качестве историка).

Весь дух пятнадцатого века, таким образом, удалял Микеланджело от благородных и утешительных чувств, выражение которых составляет красоту девятнадцатого века.

Он был представителем своего века в наивысшей степени, и ему никогда не дано было предугадать более мягких нравов иного времени, как Леонардо да Винчи. Доказательство тому – характерная разница впечатлений: перед каким-нибудь персонажем Микеланджело мы думаем о том, что он делает, а не о том, что он чувствует.

Богоматерь в группе «Пьета», конечно, не является в наших глазах образцом красоты, и тем не менее, когда Микеланджело закончил ее, его упрекали в том, что он изобразил мать тридцатитрехлетнего человека столь красивой.

«Эта мать была непорочна, – гордо отвечал художник, – а вам известно, что чистота души сохраняет свежесть черт. Это так же вероятно, как и то, что небо, чтобы доказать небесную чистоту Марии, позволило Ей сохранить нежное сияние юности, тогда как, чтобы отметить, что Спаситель действительно испытал все людские горести, надо было только, чтобы Его божественность не укрывала от нас ничего человеческого. Именно поэтому Непорочная Дева моложе своих лет, и поэтому я оставляю Спасителю все признаки его возраста» (Кондиви, с. 32. Микеланджело в качестве художника полагал, таким образом, вместе с нами, что Бог может вызывать симпатию, только опускаясь до человеческой слабости, как мы и говорили [в примечании предыдущей главы](#)).

Вы видите богослова, а не страстного человека, с неумолимой смелостью строгой логики пользующегося своими воспоминаниями; его век был далек от того, чтобы делать ему замечания по поводу слишком рельефно обозначенных мускулов Христа. Он изобразил лишь атлета, поскольку с его принципами идеальной красоты он не мог показать его добродетелей^[10].

Чтобы вам не приходилось все время верить мне на слово, я переписал несколько размышлений Вазари^[11]: он восхваляет красоту Христа, которого находит красивым благодаря большой точности, с которой переданы мускулы, вены и сухожилия. Вы лучше меня знаете, что, именно опуская все эти детали и уменьшая рельефность мускулов, греческий скульптор заставил нас говорить при виде «Аполлона»: «Это бог!»



Пинтуриккио. Фрагмент фрески «Папа Эней Пикколomini канонизирует Екатерину Сиенскую», изображающий молодых горожан. 1502–1508 гг. Библиотека Пикколomini. Сиена.



Флоренция. Ксилография из «Нюрнбергской хроники». 1493 г.



Неизвестный художник. Сожжение Савонаролы. 1498 г.



Микеланджело Буонарроти. Пьета. Ок. 1498–1499 гг. Собор Св. Петра. Рим. Фрагмент.



Микеланджело Буонарроти. Пьета с Никодимом (Пьета Бандини). 1547–1555 гг. Дуомо (кафедральный собор). Флоренция.

Колоссальный Давид

После завершения группы «Пьета» домашние дела призвали Буонарроти во Флоренцию (1501 г.). Он сделал колоссальную статую «Давида», которая находится на площади Палаццо Веккьо. Есть нотариальный договор на этот труд. Микеланджело обязуется перед гильдией купцов, собиравшихся в Санта-Мария дель Фьоре, высечь статую высотой около девяти саженей (5 м 22 см) из мраморного блока, испорченного за много лет до того одним невежественным скульптором. Он должен начать работу 1 сентября 1501 года. Каждый месяц в течение двух лет он будет получать шесть флоринов *larghi* (больших); кроме того, ему предоставят необходимых помощников. Микеланджело сделал модель из воска, построил хорошо закрытый барак вокруг мраморного блока и начал работу 13 сентября 1501 года. Он очень ловко решил проблему: принимая во внимание, что мраморный блок уже был обтесан, требовалось найти подходящую позу. «Давид» изображен стоящим; это очень молодой человек, держащий пращу. Следы первоначальной работы еще видны на макушке и плече, немного вдавленном вовнутрь.

Необходимо проследить развитие стиля Микеланджело. В барельефе с битвой царствует строгость выпуклых контуров; здесь меньше гордости и есть даже некоторая мягкость исполнения.

«Вакх» – самое греческое из всех его произведений.

Мягкость еще сохраняет «Пьета» из собора Св. Петра.

Эта мягкость совершенно изгнана из колоссального «Давида»; здесь начинается грозный Микеланджело.

Было ли это подражанием Античности или подражанием природе, как в Болонье?

Содерини, приехав посмотреть статую, сказал, что он нашел в ней большой недостаток: нос слишком велик. Скульптор берет немного мраморной пыли и резец и делает несколько ударов молотом напоказ, не касаясь статуи, причем при каждом ударе выпускает из руки немного мраморной пыли: «Вы придали ему жизни!» – восклицает гонфалоньер. У Вазари есть следующие рассуждения: «Когда же статую установили окончательно (1504 г.), он раскрыл ее, и поистине творение это затмило все известные статуи, новые и древние, будь то греческие или римские; и можно сказать, что ни римский „Марфорий“, ни „Тибр“ или „Нил“ Бельведерские, ни гиганты с Монтекавалло ни в каком отношении сравниться с ней не могут: с такой соразмерностью и красотой, с такой добротностью закончил ее Микеланджело. Ибо и очертания ног у нее в высшей степени прекрасны, а сопряжение и стройность бедер божественны, и позы столь изящной не видано было никогда, ни грации, ни с чем не сравнимой, ни рук, ни ног, ни головы, которые настолько отвечали бы каждому члену этого тела своей добротностью, своей искусностью и своей согласованностью, не говоря уже об их рисунке. И, право, тому, кто это видел, ни на какую скульптуру любого мастера наших или других времен и смотреть не стоит» (напротив, этот «Давид» очень посредствен; в особенности ноги его тяжелы). Содерини дал Микеланджело четыреста скудо. Он заказал ему бронзовую группу «Давид и Голиаф», которая была увезена во Францию, и дальнейшая судьба ее неизвестна. То же самое произошло с «Геркулесом», сделанным Микеланджело перед его поездкой в Венецию (2 м 32 см высотой).

Фламандские купцы отправили на родину бронзовый барельеф, изображающий «Мадонну с Младенцем Иисусом». Микеланджело начал высекать из мрамора «Св. Матфея», которого еще можно видеть на переднем дворе церкви Санта-Мария дель Фьоре и работу над которым он прервал – возможно, из-за его очень вычурной позы.

Чтобы совершенно не забросить живопись, он создал для Анджело Дони «Мадонну», которая находится в Трибуне Флорентийской галереи и которая так выделяется рядом с

изящными шедеврами Леонардо и Рафаэля. Это практически Геркулес с прялкой в руках. В отдалении есть несколько обнаженных фигур; Микеланджело позабавил себя, детально проработав их мускулы вопреки всем правилам воздушной перспективы.



«Давид» Микеланджело.



Дворец Синьории. Флоренция.



Микеланджело Буонарроти. Мадонна у лестницы. Барельеф. Ок. 1491 г. Дом Буонарроти. Флоренция.



Микеланджело Буонарроти. Мадонна с Младенцем (Тондо Питти). Мрамор. Ок. 1503–1505 гг. Музей Барджелло. Флоренция.

Искусство идеализации возрождается через пятнадцать веков

Содерини, который все больше и больше ценил его талант, поручил Микеланджело расписать фресками часть Зала совета во Дворце синьории (1504 г.). Леонардо да Винчи принялся за другую часть.

Он изобразил победу, одержанную при Ангьяри над знаменитым Пиччинино, полководцем герцога Миланского, и решил поместить на первый план кавалерийскую сшибку и захват знамени.

Буонарроти надлежало изобразить пизанскую войну, и он взял в качестве основного сюжета одно обстоятельство, содержащееся в рассказе о сражении. В день битвы стояла изнуряющая жара, и часть пехоты спокойно купалась в водах Арно, когда внезапно послышался крик: «К оружию!» Один из флорентийских генералов заметил неприятеля, приближавшегося на полном ходу, чтобы атаковать республиканские войска.

Первое движение испуга и отваги у этих солдат, застигнутых врасплох призывом к оружию, – вот что сумел уловить Микеланджело.

Бенвенуто Челлини, который редко кого хвалил, в 1559 году написал следующее: «Эти нагие пехотинцы бегут к оружию, и с такими прекрасными телодвижениями, что никогда ни у древних, ни у других современных не видано произведения, которое достигало бы такой высокой точки; а как я уже сказал, и тот картон, что у великого Леонардо, был прекрасен и удивителен. Стояли эти два картона – один во дворце Медичи, другой в папском зале. Пока они были целы, они были школой всему свету. Хотя божественный Микеланьоло сделал потом большую капеллу папы Юлия, он уже ни разу не подымался до этой точки и наполовину: его талант никогда уже не достигал силы этих первых опытов».

Вазари обращает особое внимание на выражение одного старого солдата, который, чтобы защититься от солнца во время купания, надел на голову венок из плюща: он присаживается, чтобы одеться, но одежда не налезает на мокрое тело, и он слышит звуки барабана и приближающиеся крики. Несравненно переданы движения мускулов этого человека, особенно беспокойное движение его губ. Можно представить себе эти пылкие движения, восхитительные ракурсы, которые сумел найти Микеланджело для стольких обнаженных и полуодетых солдат. Увлеченный порывом своего гения, он едва давал себе время набросать этих персонажей, чтобы не растерять мыслей. На одних играют светотени, другие обозначены только контурами, третьи же едва нарисованы углем.

Художники онемели от восхищения перед этим творением. Искусство идеализации в первый раз проявило себя: живопись была навсегда освобождена от мелочного стиля. Им никогда не приходила в голову сама мысль о том, что рисунком можно так воздействовать на души.

Все художники наперегонки принялись за изучение этого картона. Друг Микеланджело Аристотель да Сангалло, Ридольфо Гирландайо, Рафаэль из Урбино, Граначчи, Бандинелли, Алонсо Берругете, Спаньолетто, Андреа дель Сарто, Франчабиджо, Сансовино, Россо, Понтормо, Перино дель Вага – все приходили сюда учиться более пламенному и сильному восприятию природы.

Чтобы избавиться от толпы художников и любопытных там, где собиралось правительство, картон перевесили в высокий зал, что стало впоследствии причиной его утраты. Во время революции 1512 года, когда была упразднена республика, вновь призваны Медичи и никто не

думал о шедевре Микеланджело, Баччо Бандинелли, у которого были поддельные ключи от зала, разрезал полотно на части и вынес их. Его побудила к этому зависть товарищей, а может, дружеское чувство к Леонардо, чьи произведения из-за этого картона стали казаться холодными, и ненависть к Микеланджело. Эти фрагменты разошлись по всей Италии. Вазари говорил о тех, которые в его время можно было увидеть в Мантуе, в доме Умберто Строрци. В феврале 1575 года их хотели продать великому герцогу Тосканскому. С этого момента вопрос о них больше не поднимался.

Все, что осталось сегодня от этого великого усилия искусства отойти от холодного и точного подражания природе, – это фигура старого солдата, выгравированная Маркантонио, а потом – Агостино Венециано (эстамп, известный во Франции под названием «Ползуны»). Маркантонио также выгравировал фигуру солдата, обращенного спиной к зрителям.

У вульгарных людей есть обычай говорить, что Микеланджело недостает идеальности, но из всех своих современников именно он и изобрел идеал. Отдыхая от крайнего напряжения, с которым он работал над этим великим произведением, он читал поэтов, которых в те времена называли народными, да и сам нередко писал итальянские стихи (они изданы во Флоренции в 1623 и в 1726 годах; рукопись хранится в библиотеке Ватикана, и все поля испещрены набросками).



Микеланджело Буонарроти. Набросок к «Битве при Кашине». Ок. 1504 г.



Аристотель да Сангалло. Копия с картона Микеланджело для фрески «Битва при Кашине». Ок. 1542 г.

Смерть забрала Александра VI, единственного человека, не считая Цезаря Борджиа, в котором большой ум сочетался с самым развращенным нравом и самыми черными пороками.

Юлий II обладал скорее неправильно направленными добродетелями, чем пороками (1504 г.). Движимый ненасытной жаждой власти, негибаемый в своих намерениях и неутомимый в их осуществлении, великодушный, повелительный, алчный до владычества, он выказывал свою сильную душу, нарушая приличия возраста и сана.

Едва взойдя на папский престол, он сразу же вызвал к себе Микеланджело, но в течение долгих месяцев колебался, какой же работой его занять. Наконец, понтифик решил воздвигнуть себе гробницу. Микеланджело представил эскиз, от которого папа пришел в восторг и тут же отправил его в Каррару, чтобы достать мрамор.

Прогуливаясь по обрывистому берегу, который, будучи помещен природой в глубине полукруга, служит ориентиром для кораблей, идущих и из Генуи, и из Ливорно, Микеланджело обнаружил одинокую скалу, сильно вдававшуюся в море. Им овладела идея вытесать из нее огромного колосса, который был бы издали виден мореплавателям. Говорят, что древним уже приходила в голову такая идея; по крайней мере, местные жители демонстрируют какие-то следы работ на скале, которые они выдают за черновую обтеску. Колосс св. Карла Борromeя близ Ароны велик только своими размерами, и тем не менее память о нем, как и память о соборе Св. Петра в Риме, всплывает надо всем, что путешественник привозит из Италии. Каким же тогда был бы колосс Микеланджело?

Через восемь месяцев бесперывных хлопот он наконец раздобыл подходящий мрамор. Его переправили вверх по течению Тибра и выгрузили на площади Св. Петра, которая оказалась практически полностью завалена огромными мраморными блоками. Юлий II увидел, что его поняли, а Микеланджело попал в еще большую милость.

Стоит вспомнить, чем папы и раньше, и тогда были для верующих – не королями, а представителями Бога на земле, всемогущими существами, от которых зависело вечное спасение.

Юлий II, гордый и суровый дух которого был создан для того, чтобы удвоить это уважение, смешанное с ужасом, удостоил Микеланджело множеством своих визитов: ему нравился его неустрашимый характер, как и то, что препятствия еще больше раззадоривали его, вместо того чтобы смутить.

Этот правитель дошел до того, что приказал сконструировать подъемный мост, который позволял ему в любой час тайно проникать в жилище художника. Он осыпал его безграничными милостями – таковы выражения историков.



Рафаэль Санти. Портрет папы Юлия II. Ок. 1511 г. Национальная галерея. Лондон.

Гробница Юлия II

Если бы Микеланджело лучше знал двор и свой собственный характер, он бы почувствовал, что приближается опала. Браманте, этот великий зодчий, которому мы обязаны частью собора Св. Петра, был очень любим папой, но слишком расточителен. Он использовал плохие материалы и хорошо на этом наживался^[12]. Он боялся, что об этом станет известно; тогда он потихоньку начал говорить сам и подучил говорить других в присутствии его святейшества, что беспокоиться о своей гробнице всегда считалось дурным предзнаменованием. Друзья архитектора объединились с врагами Микеланджело, которых было немало, поскольку фавор не изменил его характер. Всегда погруженный в мысли об искусстве, он жил одиноко и ни с кем не разговаривал. До того, как он попал в милость у папы, это считалось признаком гения; после – самым оскорбительным высокомерием. Весь двор объединился против Микеланджело, а он и не подозревал об этом; так же и папа, сам того не подозревая, изменил свои намерения. Эта интрига стала настоящим несчастьем для искусства. Гробница Юлия II была задумана как отдельно стоящий монумент прямоугольной формы, напоминающий усыпальницу Марии Терезии в Вене, но гораздо больше по размерам. Он должен был иметь 18 сажень в длину и 12 в ширину (10 м 44 мм на 7 м 96 мм; см. гравюру в книге месье д'Аженкура); 40 статуй, не считая барельефов, покрывали бы его с четырех сторон. Статуй, без сомнения, было слишком много, они утомляли бы глаз; но эти статуи были бы сделаны Микеланджело в самом расцвете его молодости под приглядом могущественных врагов, которые были отличными судьями.

Более чем вероятно, что если бы проект гробницы был выполнен, Микеланджело навсегда посвятил бы себя скульптуре и не употребил бы столь драгоценную часть своей жизни на то, чтобы снова обучаться живописи. Да, этот великий человек и здесь занял одно из первых мест, но ведь первая статуя, изготовленная для величественного монумента, который его вынудили оставить, был «Моисей». Он был первым! Каких удивительных шедевров в этом колоссальном и грозном духе стоило ожидать!

Впрочем, порыв был охлажден несчастьем и низкой интригой, вынудившими его оставить этот величественный проект, которым так долго пылала его душа.

Эскиз гробницы демонстрирует странности, свойственные духу века. Множество статуй представляли свободные искусства: Поэзию, Живопись, Архитектуру и т. д.; фигуры эти должны были быть скованы, выражая тем самым, что со смертью папы все искусства оказались в плену у смерти.

Для замысла Микеланджело все церкви были маленькими. В Риме, пока он искал место для гробницы Юлия, ему в голову пришла идея возобновить работы над собором Св. Петра. Микеланджело не сомневался, что однажды, после смерти его врага, этот собор благодаря своему величественному куполу станет вечным памятником его славе в третьем из изобразительных искусств^[13].

Юлий II приказал Микеланджело всякий раз, как ему будут нужны деньги на гробницу, обращаться прямо к нему (1506 г.). Когда последняя партия мрамора из Каррары оказалась на набережной Тибра, Буонарроти приказал выгрузить его и доставить на площадь Св. Петра, а затем пошел в Ватикан, чтобы попросить деньги, причитавшиеся матросам. Ему сказали, что его святейшество не принимает, Микеланджело не настаивал. Спустя несколько дней он снова явился во дворец, но ему не разрешили войти. Епископ, который случайно оказался там в это время, поспешил сделать выговор этому человеку и спросил, знает ли тот, с кем он говорит. «Именно потому, что я очень хорошо знаю, с кем говорю, я и не пускаю его, – сказал лакей, – мне платят за исполнение приказов». «Тогда передайте папе, – заметил Микеланджело, – что если впредь ему захочется увидеть меня, ему придется меня поискать».

Он возвращается к себе и приказывает двум слугам, составляющим всю его челядь, распродать его имущество, нанимает почтовых лошадей, скачет во весь опор и в тот же день оказывается в Поджибонци – деревне, расположенной за чертой папских владений, в нескольких лье от Флоренции.

Спустя несколько минут он видит, как вскачь прибывают пятеро папских гонцов с приказом привезти его обратно добровольно или силой, где бы он ни находился. Микеланджело отвечает на этот приказ угрозой, что прикажет убить их, если они тотчас же не уедут. Те принимаются упрашивать его, но видя, что всё без толку, просят его ответить на письмо от папы, которое они ему передали, и пометить свой ответ Флоренцией, чтобы его святейшество понял, что вернуть его было уже не в их власти.

Микеланджело удовлетворяет просьбу этих людей и продолжает свой путь хорошо вооруженным.



В. Кодацци. Вид базилики Св. Петра в Риме. Ок.1630 г. Музей Прадо. Мадрид.

Примирение, колоссальная статуя в Болонье

Едва он прибыл во Флоренцию, как гонфалоньер получил от папы полное угрозы послание. Но Содерини был рад возвращению Микеланджело и желал поручить ему роспись Зала совета в соответствии с его знаменитым картоном. Микеланджело дорабатывал этот превосходный рисунок. Тем временем пришло второе послание от папы и немедленно после этого третье^[14]. Тогда Содерини вызвал его: «Ты повел себя с папой так, как не позволил бы себе и король Франции; мы не хотим из-за тебя развязывать с ним войну, поэтому будь готов отправиться в путь».

Микеланджело думал отправиться к турецкому султану. Этот правитель, решив перекинуть мост между Константинополем и Перой, сделал ему блестящее предложение через нескольких францисканских монахов.

Содерини принял все меры, чтобы задержать Микеланджело в Италии. Он расписал ему, что султан еще больше деспот, нежели римский, и что, в конце концов, если он боится за себя, республика может предоставить ему звание своего посла.

Между тем папа, который на тот момент вел войну, одерживал победы. Его армия взяла Болонью, и он лично прибыл туда, выказывая большую радость в связи с завоеванием столь крупного города. Это обстоятельство придало Микеланджело смелости предстать перед папой. Он приехал в Болонью, там направился к кафедральному собору, чтобы послушать мессу, и был встречен и признан теми же самыми гонцами, которых он несколько месяцев назад прогнал. Они вежливо обратились к нему, чтобы тут же препроводить к его святейшеству, который в этот момент обедал во Дворце шестнадцати, где он остановился. Юлий II, увидев Микеланджело, воскликнул, охваченный гневом: «Ты должен был сам явиться к нам, а не ждать, пока мы пошлем за тобой!»

Микеланджело упал на колени и стал громко просить прощения: «Мой проступок вызван не дурным характером, а охватившим меня негодованием, я не смог перенести приема, оказанного мне во дворце Вашего Святейшества». Юлий, молча и опустив голову, с беспокойным видом размышлял, когда епископ, присланный кардиналом Содерини, братом гонфалоньера, с целью устроить примирение, взял слово, чтобы объяснить, что Микеланджело заблуждался по неведению, что художники, будучи не заняты своим искусством, все такие... Вспыльчивый Юлий II прервал его ударом трости (Вазари, X, с. 70): «Ты наносишь ему такое оскорбление, какое не нанесли даже мы; это ты невежа, ступай вон с глаз моих». Но, поскольку взволнованный прелат замешкался, слуги вытолкали его взащей («Сильными ударами, говорил Микеланджело» – Кондивини, с. 22). Сорвав гнев на другом, Юлий благословил Микеланджело, велел ему приблизиться к своему креслу и рекомендовал ему не покидать Болонью, не получив его распоряжений.

Несколько дней спустя Юлий вызвал его: «Я приказываю тебе сделать мое изображение; речь идет о колоссальной статуе из бронзы, которую ты разместишь на портале собора Св. Петрония». При этом папа предоставил в его распоряжение сумму в тысячу дукатов.

Поскольку Микеланджело завершил глиняную модель до отъезда папы, этот правитель зашел в его мастерскую. Правая рука статуи была протянута в благословляющем жесте. Микеланджело спросил папу, что следует вложить в левую руку, – может быть, книгу... «Книгу! Книгу! – воскликнул Юлий II. – Не книгу, а меч, черт возьми! Мне нет дела до всяких писаний».

А по поводу очень решительного движения правой руки он, шутя, добавил: «Скажи-ка, твоя статуя благословляет или же прокликает?» «Она грозит отлучением болонцам, если те будут

неблагодарны», – ответил художник.

Микеланджело затратил на эту статую, в три раза превышающую натуральную величину, шестнадцать месяцев (1508 г.); но народ, которому она грозила, оказался неблагодарным, поскольку, изгнав сторонников папы, дерзнул уничтожить статую (1511 г.). Лишь голова ее избежала народной ярости; ее показывали еще век спустя. Она весила шестьсот фунтов. Памятник обошелся в пять тысяч золотых дукатов^[15].



Гравюра с портретом Микеланджело, помещенная в книге его биографа Асканио Кондиви. 1553 г.

Интрига и единственное в своем роде несчастье

Едва Буонарроти окончил статую, как к нему явился гонец с приглашением ехать в Рим. Браманте не сумел отвести удар: он натолкнулся на непреклонное желание Юлия II воспользоваться услугами этого великого человека – правда, теперь уже не для создания гробницы. Партия Браманте призвала ко двору его родственника, Рафаэля, которого придворные противопоставляли Микеланджело. У них было достаточно свободы действий, пока Микеланджело находился в Болонье. Они внушили папе, человеку умному и твердому, странную мысль: приказать великому скульптору расписать свод капеллы Сикста IV в Ватикане.

Это был идеальный расчет: либо Микеланджело отказывается и в таком случае навсегда лишается покровительства вспыльчивого Юлия II, либо принимается за грандиозные фрески и неизбежно оказывается ниже Рафаэля. Этот великий художник работал тогда над знаменитыми ватиканскими станцами в нескольких шагах от Сикстинской капеллы.

Никогда еще ловушка не была расставлена столь искусно. Микеланджело решил, что он пропал. Изменить природу своего таланта в середине пути, приняться за фрески, не зная даже приемов этого искусства, и расписать грандиозный свод так, чтобы фигуры были различимы снизу! Он настолько растерялся, что даже не мог что-либо возразить на подобное безрассудство. Как доказать то, что и так очевидно?

Он попытался объяснить его святейшеству, что никогда не создавал сколько-нибудь значимого живописного произведения, что эта работа, без сомнения, должна быть поручена Рафаэлю; но в конце концов он понял, в какое положение попал.

Полный ярости и ненависти к людям, он принялся за работу, пригласил из Флоренции лучших специалистов по фрескам (Якопо ди Сандро, Аньоло ди Доннино, Индако, Буджардини, своего друга Граначчи, Аристотеля де Сангалло – см. Вазари, X, 77), чтобы те работали рядом с ним. Внимательно изучив технику, он соскоблил все, что было ими сделано, оплатил работу, один закрылся в капелле и больше их не видел. Художники, оставшись очень недовольными, уехали обратно во Флоренцию.

Он сам подготавливал штукатурку, смешивал краски и занимался всею рутинною работой, которой пренебрегают самые заурядные живописцы.

В довершение всего, едва он окончил работу над «Потопом», одним из главных сюжетов, как увидел, что его труд покрывается плесенью и разрушается. Он бросил все и решил, что освободился. Он пришел к папе и объяснил ему, что случилось, добавив: «Я же говорил Вашему Святейшеству, что это не мой род искусства. Если вы не верите моим словам, прикажите провести расследование» (Кондиви, 28). Папа отправил архитектора Сангалло, который объяснил Микеланджело, что он добавляет слишком много воды в известку для штукатурки, и тот должен был снова взяться за работу.

В таком душевном состоянии он один в течение двадцати месяцев закончил свод Сикстинской капеллы; ему тогда было тридцать семь лет.

Уникальный случай в истории человеческого духа: художника в расцвете его творческих сил заставляют оставить тот вид искусства, которому он посвятил себя целиком, обратиться к другой области искусства, да еще поручают ему в качестве первого опыта выполнение столь трудной и грандиозной по размерам работы, какую только можно себе представить, а он решает эту задачу в столь короткий срок, не подражая никому, в своей уникальной манере, становясь тем самым на первое место в том искусстве, которое отнюдь не выбирал!

За протекшие три столетия мы не видели ничего, что хоть отдаленно напоминало бы

подвиг Микеланджело. Чтобы понять всю силу его характера и все величие его гения, стоит только представить, что должно было происходить в душе человека, столь трепетно относившегося к своей славе и столь строго – к себе самому, когда, даже не зная техники создания фрески, он взялся за столь масштабное творение.

Иностранец, впервые попадающий в Сикстинскую капеллу, которая по размерам не уступает целой церкви, оказывается поражен количеством фигур и всякого рода предметов, покрывающих свод.

Без сомнения, живописи там слишком много. Каждая картина произвела бы стократ больший эффект, будучи помещена посреди темного плафона. Это был первый порыв страсти. Подобный недостаток мы обнаруживаем и у Рафаэля в росписях ватиканских станц^[16].



Рафаэль Санти. Парнас. 1508–1511 г. Фрагмент с музой танца Терпсихорой. Станца дельла Сеньятура. Ватикан.



Рафаэль Санти. Станца дель Инчендио ди Борго. 1514–1517 гг. Ватикан.

Сикстинская капелла

Люди, у которых вовсе нет вкуса к живописи, по крайней мере, с удовольствием смотрят на портреты-миниатюры. Они находят там приятные цвета и контуры, которые с легкостью улавливает глаз. Масляная живопись кажется им более грубой и тяжелой; в особенности цвета представляются им менее красивыми. Так же юные любители оценивают фрески. Этот жанр труден для восприятия; глаз должен быть натренирован, а необходимые уроки можно получить только в Риме.

На пути чувствительной души в поисках живописных красот встречается очень опасный риф: «Принять за красоту то, что, по сути, не доставляет никакого удовольствия».

Рим – город статуй и фресок. Приехав туда, необходимо пойти посмотреть на сцены из истории Психеи, изображенные Рафаэлем в вестибюле дворца Фарнезе. В этих божественных группах есть некоторая жесткость, в которой Рафаэль не вполне повинен, но которая очень полезна для юных любителей живописи и сильно облегчает просмотр.

Надо удержаться от соблазна и закрыть глаза, проходя мимо полотен, написанных маслом. Побывав во дворце Фарнезе два-три раза, можно зайти в галерею, расписанную фресками Аннибале Карраччи.

Потом двинемся в Зал папирусов библиотеки Ватикана, расписанный Рафаэлем Менгсом. Если своей свежестью и нарядностью этот плафон доставит больше удовольствия, чем галерея Карраччи, надо остановиться. Это отторжение проистекает не из различия между душами, а из несовершенства наших органов чувств. Недели через две можно позволить себе войти в рафаэлевские залы в Ватикане. При виде этих почерневших стен юный ценитель воскликнет: «Raphael ubi es?» («Рафаэль, где ты?»). Недели изучения будет достаточно, чтобы прочувствовать фрески Рафаэля. Но все будет потеряно, если растратить на написанные маслом картины всю восприимчивость к живописи, которая уже и без того иссушена невзгодами путешествия.

После месяца пребывания в Риме, в течение которого мы увидим лишь статуи, загородные дома, архитектуру или фрески, наконец-то в солнечный день можно осмелиться войти в Сикстинскую капеллу; но все еще сомнительно, найдете ли вы в ней удовольствие.

Души итальянцев, для которых писал Микеланджело, были сформированы теми счастливыми случайностями, которые дали пятнадцатому веку почти все качества, необходимые для понимания искусства; более того, даже у современных жителей Рима, столь униженных теократией, глаз с детства привык к различным произведениям искусства. И какие бы преимущества ни хотел приписать себе житель севера, во-первых, душа его, вероятно, холодна, и, во-вторых, его глаз не умеет видеть, а ведь он достиг уже того возраста, когда любое физическое совершенствование становится сомнительным.

Предположим, однако, что глаз умеет видеть, а душа чувствовать. Подняв глаза к своду Сикстинской капеллы, вы замечаете секции различной формы и воспроизведенные всюду под любым предлогом человеческие фигуры.

Свод плоский, и Микеланджело решил создать иллюзию ребер, поддерживаемых кариатидами; эти кариатиды, естественно, увидены в соответствующих ракурсах. По краям свода и между окон находятся фигуры пророков и сивилл. Над алтарем, где папа служит мессу, можно видеть фигуру Ионы, а в середине свода, начиная с Ионы и вплоть до входа, чередуются большие и малые прямоугольные секции, в которых представлены сцены из Книги Бытия. Эти секции необходимо мысленно отделить от всего окружающего и оценивать как картины. Юлий II был прав: эта работа выиграла бы, если бы сюжеты были написаны на золотом фоне,

как в Зале папирусов. На таком расстоянии глаз нуждается в чем-нибудь ярком.

Греческая скульптура не стремилась изображать ужасное, поскольку в реальной жизни нам и без того хватает несчастий. Таким образом, в сфере искусства нет ничего, что может быть сравнимо с фигурой Предвечного, извлекающего из небытия человека (четвертый прямоугольник). Поза, рисунок, драпировка – все это поражает. Душа волнуется впечатлениями, которые она не привыкла получать посредством зрения. Когда во время нашего несчастного отступления из России мы были внезапно разбужены посреди ночи упорной канонадой, которая, казалось, приближалась с каждой минутой, все силы человека концентрировались в его сердце, он находился перед лицом судьбы и, не растрчивая себя более на суетные интересы, готовился оспаривать у рока свою жизнь. Картины Микеланджело напомнили мне это почти забытое ощущение. Великие души наслаждаются сами собой, остальные же трепещут и сходят с ума.

Было бы абсурдом пытаться описать эти картины. Воображаемые чудовища складываются из различных частей, которые можно встретить в природе. Но если ни один читатель, не видевший фресок Микеланджело, не видел также ни одной из частей, составляющих эти существа – сверхъестественные и в то же время естественные в созданном им мире, приходится отказаться от мысли дать о них хоть какое-то представление. Можно прочесть «Апокалипсис» и однажды в поздний вечерний час, когда воображение охвачено гигантскими образами из поэмы св. Иоанна, рассмотреть в совершенстве выполненные гравюры по изображениям Сикстинской капеллы. Но чем сюжеты выше человека, тем более искусными должны быть гравюры, чтобы привлечь взор.

Картины этого свода, будучи выполненными на холсте, образовали бы сотню полотен столь же огромных, как «Преображение». Здесь можно найти образцы совершенства во всем, даже в светотени. В небольших треугольниках над окнами расположены группы, почти все исполненные грации^[17].



А. Р. Менгс. Триумф Истории над Временем. 1772 г. Зал папирусов библиотеки Ватикана.



Сикстинская капелла (продолжение)

На картине «Потопа» изображена лодка, заполненная несчастными, которые тщетно стремятся причалить к ковчегу: захлестываемая огромными волнами, лодка лишилась паруса, и ей уже не спастись, вода заполняет ее, и видно, что судно идет ко дну.

Рядом расположена вершина горы, которая из-за поднявшейся воды превратилась в остров. Толпа мужчин и женщин, совершающих разнообразные движения, но одинаково ужасных на вид, пытается хоть как-то укрыться в палатке; однако гнев Божий удваивается и добивает их молниями и дождевыми потоками^[18].

Зритель, потрясенный таким количеством страданий, опускает глаза и уходит. Однажды я не сумел удержать в Сикстинской капелле новых посетителей, которых туда привел. В последующие дни я не мог заставить их остановиться в римских церквях ни перед одним произведением Микеланджело. Напрасно я им говорил: «Выше сил человека, как бы велик он ни был, угадать не отдельную истину, но общее состояние рода человеческого в будущем. Мог ли Микеланджело предвидеть, какое направление изберет человеческая мысль – например, подчинится ли она влиянию свободы слова или влиянию инквизиции?»

Понятно, что было совершенно невозможно обрести или признать красоту богов, или *античный идеал красоты*, при полном господстве какого-нибудь предрассудка столь же дикого, как тот, который представляет Бога существом в высшей степени злым^[19]. Религия, которая допускает предв'едение Божества и добавляет: *Multi sunt vocati, pauci vero electi* («Много званых, но мало избранных») – навсегда лишает своих Микеланджело возможности стать Фидиями (сравните мифологию и Библию с точки зрения искусства). Она, правда, тоже всегда творила своего Бога по образу человека, но, идеализируя его в обратном направлении, лишала его доброты, справедливости и других привлекательных чувствований, оставляя ему лишь бешенство мести и самую темную жестокость.

Как были бы изображены на «Страшном суде» Юпитер Кроткий или Аполлон Бельведерский? Они выглядели бы там глуповатыми. Друг Савонаролы не видел доброты в этом жестоком судье, который за мимолетные проступки нашей короткой жизни ввергает в вечные страдания.

Основу всякого великого гения составляет логика. В этом была единственная вина Микеланджело. Похожий на тех несчастных, которых мы время от времени видим на скамье подсудимых и которые убивают детей только для того, чтобы они превратились в ангелов, он развивал последовательно жестокие принципы.

Быть слишком сильным в том, чего недостает большинству великих людей, – в этом состояло единственное несчастье этого удивительного человека. Природа наделила его гением, железным здоровьем, долголетием, и, чтобы завершить свое творение, она должна была произвести его на свет при господстве разумных верований, среди народа, чьи боги были бы, как в Греции, всего лишь богатыми и счастливыми людьми, или в стране, где Высшее существо было бы в наивысшей степени справедливым, как в учениях некоторых английских сект.



Микеланджело Буонарроти. Всемирный потоп. 1508–1512 гг. Плафон Сикстинской капеллы. Ватикан.



Микеланджело Буонарроти. Всемирный потоп. Фрагмент. 1508–1512 гг. Плафон Сикстинской капеллы. Ватикан.



Чем именно он отличался от древних

Развивая эти мысли перед вновь прибывшими, я повел их в музей Пио-Климентино, поскольку в Риме тот, кто приехал раньше, становится проводником-чичероне.

Как породить страх в душе одной лишь формой руки?

Я показал им античное изображение руки, к которому Микеланджело сделал голову, правую руку с урной и несколько мелких деталей: «Взгляните на левую руку, на торс и на ноги, явно античные, представьте себе существо, которому должно было принадлежать это тело, и сразу перенесите свое внимание на руку и голову, сделанные Микеланджело. Вы найдете в них оттенок *напряженности и принуждения*». Часто в них видят лишь физические различия. В тот день мы быстро ушли из музея и провели вечер в обществе.

Границы двух стилей станут еще более отчетливы, если сравнить ноги «Геркулеса Фарнезского» из Неаполя с ногами, сделанными Гульельмо делла Портой, быть может, по модели Микеланджело. Через двадцать лет после того, как эту статую нашли и отреставрировали, были найдены принадлежавшие ей античные ноги (1560 г.), но Микеланджело посоветовал оставить современные (Карло Дати. «Жизнеописания художников»).

Этому великому человеку недоставало по меньшей мере чувства общей гармонии. Но, возможно, он принимал эту античную *мягкость* за красоту условную.

Если бы Корнель переделал роль Баязета в трагедии Расина, может, у нас были бы все основания предпочесть эту роль той, что создал автор. Вот что чувствовал, как ему казалось, Микеланджело.

Однажды я вышел из музея Пио-Климентино с одним герцогом, очень богатым и очень *либеральным*, но для которого сложность (пение госпожи Каталани) была синонимом красоты. Он с высокомерием осуждал Микеланджело, я был просто в ярости. «Но согласитесь, – говорил я ему, – что вы вносите в искусство тщеславие, которое люди вашего происхождения вкладывают в ордена. Вам доставляет больше счастья обладание какой-нибудь неизвестной и бесполезной рукописью или старинной картиной Кривелли (венецианской школы), чем лицезрение новой „Мадонны“ Рафаэля, и вопреки прозорливости и силе вашего ума вы не являетесь компетентным судьей в области искусства. Я прошу у вас немного внимания к слову *идеализировать*. Античность фальсифицирует природу, уменьшая рельефность мускулов, Микеланджело – увеличивая ее. Это два противоположных направления. Античная партия господствует в течение последних пятидесяти лет и осуждает Микеланджело с яростью ультрареакционеров. Она может похвалиться большим благородством и, признаюсь, численным превосходством. На пятьдесят человек, которые ценят *сложное*, приходится лишь один, чувствительный к красоте. Но через сто лет даже тщеславные люди будут повторять суждения людей чувствительных, поскольку с течением времени становится понятно, что слепые не могут судить о цвете. Довольствуйтесь же насмешками над этими чуткими беднягами, выставляющими себя в глупом свете; их царство не от мира сего. Побеждайте их в салонах, но назавтра не сравнивайте свою деловую озабоченность и черствость при пробуждении с тем счастьем, что доставляет им одно воспоминание о „Терезе и Клавдии“» (прекрасная опера Фаринелли, которую давали тогда в театре Альберти).

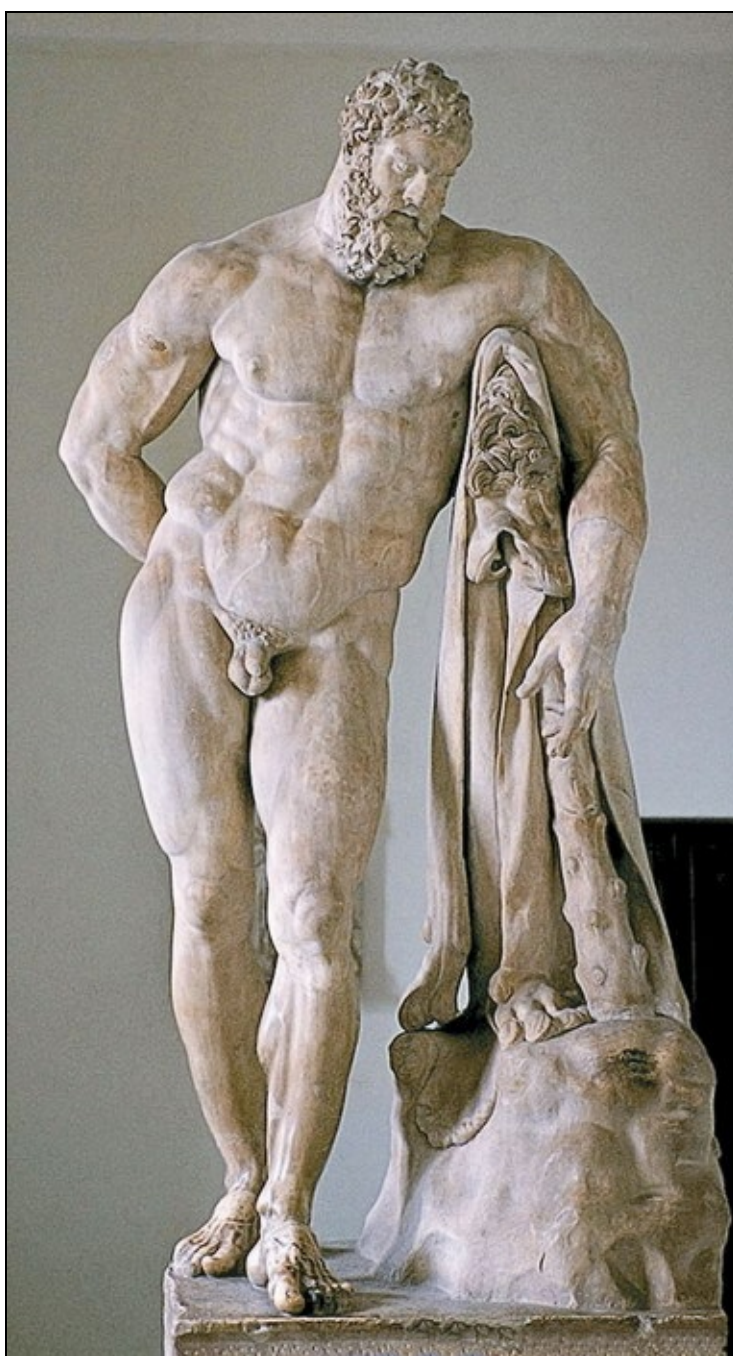
«Посмотрите на одно из красивейших мест в окрестностях Рима, так чудесно воспроизведенных сладостной кистью Лоррена, в камеру-обскуру, и вы увидите в ней пейзаж. Таким был стиль флорентийской школы до появления Микеланджело. Вы увидите то же самое место на картине художника; но, идеализируя, он объединил пейзаж своей души с природным

пейзажем. Это очарует сердца, сходные с его собственным, и неприятно заденет другие. Тогда как пейзаж в камере-обскуре доставит удовольствие всем, но удовольствие небольшое». «Завтра это и проверим», – сказал любитель, задетый одобрением, которое две или три женщины выразили относительно партии чувствительных.

На другой день мы взяли с собой двух лучших римских пейзажистов и камеру-обскуру. Мы выбрали место (рядом с могилами Горациев и Куриациев); мы попросили художников, чтобы они изобразили его: один – в мирном и очаровательном стиле Лоррена, а другой – с суровостью и пылом Сальватора Розы.

Эксперимент полностью удался и дал нам возможность оценить холодный и точный стиль старой школы, благородный и спокойный стиль древних греков и грозный и мощный стиль Микеланджело. Это занимало нас в течение двух недель, мы много спорили, и каждый остался при своем мнении.

Что до меня, я часто сожалел, что зал монастыря Св. Павла (в Парме) и Сикстинская капелла находятся в разных городах. Посетив их одновременно в один из тех дней, когда душа расположена к восприятию искусства, мы бы узнали о Микеланджело, Корреджо и Античности больше, чем из тысяч томов. Книги могут лишь обратить наше внимание на обстоятельства, связанные с какими-то фактами, сами же факты ускользают почти от всех любителей.



Геркулес Фарнезский. Мраморная римская копия III в. н. э. с бронзового оригинала греческого скульптора Лисиппа (IV в. до н. э.). Национальный археологический музей. Неаполь.



Микеланджело Буонарроти. набросок Ливийской сивиллы для плафона Сикстинской капеллы. 1508–1512 гг. Дом Буонарроти. Флоренция.



Микеланджело Буонарроти. набросок женской головы.

Холодность искусства до Микеланджело

Впрочем, если бы мы были вынуждены в течение полугода лицезреть лишь статуи и картины, наводнявшие Флоренцию в пору юности Микеланджело, мы были бы очарованы красотой его голов. Они, по крайней мере, свободны от той худобы и несчастного выражения, которые были свойственны этой школе на ранних этапах.

Очевидно, живопись делает ощутимой моральную максиму, согласно которой первейшим условием всех добродетелей является сила (если бы я говорил с геометрами, я бы осмелился выразить свою мысль так: живопись – это построенная мораль); если фигуры Микеланджело и лишены приятных качеств, которые заставляют нас восхищаться Юпитером или Аполлоном, они все же незабываемы, и именно это составляет их бессмертие. В них достаточно силы, чтобы мы были вынуждены с ними считаться.

Нет ничего более пошлого, чем образ, стремящийся сымитировать античную красоту и не достигающий возвышенности^[20]. Это как долготерпение слабых людей, которое они между собой зовут мужеством. Нужно быть «Аполлоном», чтобы сметь противостоять «Моисею»; да еще все, кто лишен душевного благородства, сочтут, что «Моисей» внушает больше страха, чем «Аполлон».

Характер в живописи то же, что пение в музыке: ты вспоминаешь его всегда, и вспоминаешь только о нем^[21].

Во всех рисунках, во всех эскизах, в любой самой плохонькой гравюре, где вы найдете силу, причем самую непривлекательную силу, вы смело можете сказать: это – от Микеланджело.

Так как его религия мешала ему найти выражение для благородных качеств души, он идеализировал природу лишь для выражения силы. Когда он хотел придать красоты женской фигуре, он осматривался и копировал лица самых красивых девушек, наделяя их, вопреки самому себе, выражением силы, без которого из-под его резца не выходило ничего.

Таковы «Ева» на своде Сикстинской капеллы, «Сивилла Эритрейская» и «Сивилла Персидская»^[22].

Главный недостаток Микеланджело сравнительно с Античностью состоит в изображении голов. Его тела заявляют об огромной силе, но о силе немного тяжеловесной.



Микеланджело Буонарроти. Эритрейская сивилла. 1509 г. Плафон Сикстинской капеллы. Ватикан.

Сикстинская капелла (продолжение)

Как мы видим, именно в Сикстинской капелле представлены так часто упоминаемые образцы ужасного; доказательством, что для этого стиля, как и для стиля грациозного, нужна душа, служит то, что все эти Вазари, Сальвиати, Санти ди Тито и толпа других посредственных представителей флорентийской школы, которые в течение шестидесяти лет только копировали Микеланджело, всегда достигали лишь *тяжелого* и *уродливого*, пытаясь изобразить величественное и грозное. Как в скульптуре спокойствие страстей может быть передано лишь тем, кто сам испытал всю их ярость, так и для того, чтобы быть ужасным, художник должен сначала стеснить все фибры нашей души, способные чувствовать очарование грации, и лишь потом создать впечатление угрозы нашей безопасности.

Во Франции мы смешиваем *величественный вид* с барским видом (Дюкло. «Рассуждения»); но это почти противоположные понятия. Первое идет от склонности к возвышенным мыслям, второе – от склонности к мыслям, которые занимают людей высокородных. Поскольку вельмож в Италии никогда не было, довольно сложно встретить француза, который бы понимал Микеланджело.

Величественный вид фигур Сикстинской капеллы, смелость и сила, которые пронизывают все их черты, медлительность и важность их движений, драпировки, которые облачают их тела необычным, единственным в своем роде образом, их поразительное презрение ко всему просто человеческому – всё изобличает существ, с которыми говорит Иегова и устами которых он изрекает свои приговоры.

Этот дух грозного величия особенно поражает в образе «Пророка Исайи»: охваченный глубокими размышлениями во время чтения священной книги, он вложил в нее руку, чтобы отметить то место, на котором остановился, и, опершись головой о другую руку, погрузился в возвышенные мысли, когда внезапно услышал призыв ангела. Не сделав ни одного резкого движения, даже не изменив своего положения, когда услышал голос небожителя, пророк медленно поворачивает голову и словно с неохотой обращает к нему свое внимание (в пророках Микеланджело есть нечто, напоминающее античную сосредоточенность и, следовательно, характер движения губ).

Всего этих фигур двенадцать; фигура Ионы, столь примечательная преодоленной сложностью исполнения; пророк Иеремия, грубые одежды которого дают ощущение небрежности, свойственной людям в несчастье, хотя одновременно их крупные складки имеют столько величия; Сивилла Эритрейская, столь же красивая, сколь и грозная (это враг, внушающий уважение). Все они представляют человеку чуткому новый идеал красоты. Вот почему Аннибале Карраччи предпочитал свод Сикстинской капеллы «Страшному суду». Он находил здесь меньше учености.

Все ново и вместе с тем разнообразно в этих одеждах, в этих ракурсах, в этих полных силы движениях.

Необходимо сделать одно замечание относительно величия. Один великий поэт, воспевший Фридриха II, однажды заметил мне: «Король, узнав, что иностранные государи осуждают его склонность к литературе, сказал дипломатическому корпусу, собравшемуся на одной из его аудиенций: „Передайте вашим государям, что если я меньше король, чем они, то этим я обязан занятиям литературой“».

Я тут же подумал: но вы, великий поэт, когда вы воспевали величие Фридриха, получается, вы чувствовали, что врете; вы стремились произвести эффект, значит, вы лицемерили.

Это большой недостаток серьезной поэзии, которого не было у Микеланджело: он слепо

верил в своих пророков.

Нетерпеливый Юлий II, несмотря на свой преклонный возраст, много раз порывался подняться на самый верх лесов. Он говорил, что эта манера изображения и композиции еще никогда нигде не встречалась. Когда труд был наполовину закончен, то есть когда свод от входа до середины был расписан, Юлий II потребовал, чтобы Микеланджело показал его; Рим пришел в удивление.

Говорят, что Браманте попросил папу отдать под роспись Рафаэлю оставшуюся часть свода и что гений Буонарроти был возмущен этой новой несправедливостью. Рафаэля обвиняют в том, что он воспользовался властью своего дяди, чтобы проникнуть в капеллу и изучить стиль Микеланджело до публичного осмотра. Это один из тех вопросов, которые невозможно разрешить; я вернусь к нему в «Жизни Рафаэля». Впрочем, слава мастера из Урбино состоит не в том, что он ничему не учился, а в том, что преуспел в учении. Несомненно только то, что выведенный из себя Микеланджело открыл папе беззакония Браманте и как никогда вошел в милость. На закате своей жизни он рассказывал тем, кто говорил, будто вторая половина свода – возможно, лучшее из всего им сделанного, что после этого частичного осмотра он заперся в капелле и продолжил работу, но, постоянно подгоняемый Юлием II, не смог завершить эти фрески так, как ему бы хотелось (например, во второй половине капеллы престолы пророков не были покрыты золотом). Однажды папа спросил его, когда же он закончит, и художник, как обычно, ответил: «Когда я буду собою доволен». «Вижу я, ты хочешь, чтобы тебя сбросили с этих лесов», – продолжил папа. «Только попробуй», – сказал про себя художник и, отправившись в Сикстинскую капеллу, тут же приказал разобрать леса. Назавтра, в День Всех Святых 1511 года, папа наконец получил удовольствие, о котором он так долго мечтал, и отслужил мессу в Сикстинской капелле.

Едва дождавшись окончания церемоний, сопровождавших этот день, Юлий II вызвал Микеланджело, чтобы сказать ему, что необходимо придать более роскошный вид картинам на своде, добавив золота и ультрамарина (1511 г.). Микеланджело, не желая снова возводить леса, сказал, что то, чего недостает, не имеет никакого значения. «Что ни говори, а надо добавить золота». «Я не вижу, чтобы люди носили золотые одежды», – ответил Микеланджело. «Капелла будет выглядеть бедно». – «Но люди, которых я изобразил, тоже были бедны».

Папа был прав. Ремесло священника (Людовик XIV говорил: «Мое ремесло короля». – Р., Ш.) кое-чему научило его. Богатство алтарей и великолепие одежд усиливают пыл верующих, слушающих торжественную мессу.

Микеланджело получил за свой труд три тысячи дукатов, из которых около двадцати пяти он потратил на краски^[23].

За время работы его глаза так привыкли смотреть вверх, что ближе к окончанию своего труда он с большой тревогой заметил, что, направляя взгляд на землю, он почти ничего не видит, и, чтобы, например, прочесть письмо, ему надо было поднимать его вверх. Это неудобство сохранялось в течение нескольких месяцев.

После Сикстинской капеллы расположение папы вознесло его на недостижимую высоту; Юлий II заваливал его подарками. Этот правитель испытывал к нему живую симпатию, и Микеланджело слыл в Риме самым любимым из его придворных.



Микеланджело Буонарроти. Пророк Исайя. 1508–1512 гг. Плафон Сикстинской капеллы. Ватикан.



Микеланджело Буонарроти. Создание Солнца и планет. 1508–1512 гг. Плафон Сикстинской

капеллы. Ватикан.



Микеланджело Буонарроти. Жертвоприношение Ноя. 1508–1512 гг. Плафон Сикстинской капеллы. Ватикан.

Впечатление от Сикстинской капеллы

Я думаю, что зритель, если он католик, созерцая «Пророков» Микеланджело, пытается привыкнуть к виду этих грозных существ, перед которыми он однажды должен будет предстать. Чтобы как следует прочувствовать эти фрески, надо входить в Сикстинскую капеллу с душой, подавленной кровавыми историями, которыми изобилует Ветхий Завет^[24]. Именно там в Страстную пятницу звучит знаменитое «Мизерере». Во время пения этого покаянного псалма гасятся свечи, и служители гнева Божия становятся видны лишь наполовину; и мне довелось наблюдать, как твердый человек с совершенно посредственным воображением испытывает в этот момент что-то вроде страха. Женщинам становится дурно, когда голоса постепенно ослабевают и затихают и всё словно уничтожается под десницей Предвечного. Неудивительно было бы в этот момент услышать трубы Страшного суда, и мысль о милосердии даже не приходит никому в голову.

Вы видите, как абсурдно искать античную красоту с ее бодрящей экспрессией в живописи, изображающей религиозные страхи.

Как следовало бы ожидать гениям во всех видах искусства, все великие качества Микеланджело были поставлены ему в упрек; но, поскольку за порогом смерти для великого человека начинается его будущность, что ему в могиле вся эта ложь, все эти человеческие упреки? Кажется, что из этого грозного укрытия бессмертные гении могут быть вызваны лишь голосом истины. Все преходящее для них уже ничто. Дурак оказывается в Сикстинской капелле, и его ничтожный голос нарушает торжественную тишину звуком тщетных слов; где будут эти слова? Что станет с ним самим через сотню лет? Он исчезнет, как прах, а бессмертные шедевры безмолвно перейдут в грядущие века.



Микеланджело Буонарроти. Дельфийская сивилла. Фрагмент. 1508–1512 гг. Плафон Сикстинской капеллы. Ватикан.

При Льве X Микеланджело бездействует девять лет

Рассказывают, что в то время, когда Микеланджело трудился в Сикстинской капелле, он решил съездить во Флоренцию на праздник Иванова дня, и на вопрос папы: «Когда ты закончишь?» – в своей обычной манере ответил: «Когда смогу». Нетерпеливый Юлий II, рядом с которым он стоял, ударил его небольшим посохом, на который опирался, в гнев повторяя: «Когда смогу! Когда смогу!»

Едва Микеланджело вышел, как понтифик, страшась потерять его навсегда, отправил за ним Аккорсо, своего юного фаворита. Тот принес скульптору всевозможные извинения и умолял его простить бедного старика, у которого были все основания бояться, что он не увидит завершения работы, которую велел начать. Аккорсо также добавил, что папа пожелал ему счастливого путешествия и передал пять сотен дукатов на развлечения во Флоренции.

Умирая (1513 г.), Юлий II поручил двум кардиналам позаботиться о завершении его гробницы. Художник совместно с ними подготовил новый, менее сложный эскиз; но Лев X, будучи первым папой-флорентийцем, захотел поставить себе там памятник. Он приказал Микеланджело поехать во Флоренцию и возвести мраморный перистиль для прекрасной церкви Сан-Лоренцо, фасадом которой, как вам известно, все еще служит безобразная кирпичная стена. Микеланджело покидал Рим со слезами на глазах; новый папа заставил обоих кардиналов удовольствоваться обещанием скульптора изготовить все необходимые статуи во Флоренции. Едва Микеланджело достиг Флоренции и отправился оттуда в Каррару, как Льву X уже успели донести, что ради личной выгоды он предпочел мрамор Каррары – чужой области – тому, который добывают в каменоломне Пьетрасанта в Тоскане. Художник доказал, что этот мрамор непригоден для скульптуры. Но папа хотел, чтобы его мнение восторжествовало. Микеланджело отправился в горы Пьетрасанты; когда мрамор с бесконечными трудностями был добыт из каменоломни, он приказал проложить дорогу для его доставки к морю. По возвращении во Флоренцию после нескольких лет трудов скульптор обнаружил, что папа уже и думать забыл о Сан-Лоренцо, а мрамор все еще лежит на морском берегу. Буонарроти, задетый тем, что Лев X постоянно обвинял его и принимал за корыстного человека, долго не брался за работу. Рассудительные люди не преминут заметить, что он должен был воспользоваться этим моментом, чтобы закончить гробницу Юлия II. Но когда наконец эти рассудительные люди поймут, что есть некоторые темы, на которые к их же чести им не стоит рассуждать? (Что может делать художник, не видя идеальной модели?)

Флорентийская академия отправила к Льву X своих представителей, чтобы попросить его вернуть родине прах великого флорентийского поэта, все еще находившийся в Равенне, где он умер в изгнании. Подлинник обращения сохранился (в архивах госпиталя Санта-Мария-Нуова во Флоренции), присутствует там и подпись нашего художника: «Я, Микеланджело, скульптор, обращаюсь к Вашему Святейшеству с той же просьбой и предлагаю изготовить для божественного поэта достойную его гробницу».

Вот все, что сообщает история о жизни Микеланджело в течение этих долгих девяти лет. Известно, что он жил во Флоренции как один из наиболее уважаемых дворян и блеск его славы падал и на его семью. Как нам известно, отец его был беден, но тем не менее, когда Лев X приезжал навестить родину и продемонстрировать свое величие (в 1515 г.), Пьетро Буонарроти, брат Микеланджело, был одним из девяти первых должностных лиц.

Микеланджело, испытывая отвращение к работе, из благоразумия все же принялся за статуи для памятника Юлию II, когда внезапно яд лишил искусство одного из величайших его покровителей. Приемником этого любезного и достойного своей прекрасной родины государя

стал фламандец. Этот варвар хотел уничтожить плафон Сикстинской капеллы, который, как он говорил, больше напоминал публичную баню, нежели свод церкви^[25]. Ему пожаловались, что Микеланджело забыл о гробнице Юлия II, за которую при этом он уже получил шестнадцать тысяч скудо (1523 г.). Буонарроти хотел помчаться в Рим, но кардинал Медичи, ставший спустя несколько месяцев Климентом VII, задержал его во Флоренции, чтобы поручить ему постройку библиотеки, ризницы и фамильных гробниц в Сан-Лоренцо. Это единственные гробницы Нового времени, отличающиеся величием. Этот род искусства очень зависит от формы правления. Античные гробницы были величественны, поскольку напоминали о людях, погребенных в них. Современные же гробницы в лучшем случае только богаты, так как воспоминание о добродетели может быть не более чем трогательным, а воспоминание о доблести – не более чем занимательным. Базилика Сен-Дени мелочна и бодра. Церковь капуцинов в Вене напоминает лавку древностей; Микеланджело же возвысился над всем этим.

В качестве преемника папы-фламандца выступил Климент VII, правитель лицемерный и слабый, которому было предначертано судьбой казаться достойным престола лишь до того момента, пока он не вступил на него. Микеланджело продолжал выполнять порученные ему во Флоренции работы.

Герцог Урбинский, племянник Юлия II, велел передать ему, чтобы он подумал о спасении своей жизни, если не закончит гробницу его дяди. Буонарроти приехал в Рим. Климент посоветовал ему самому обратиться к агентам герцога, не сомневаясь, что кредиторы еще сами останутся в долгу у Микеланджело, назначавшего за свои работы очень высокую цену. Доказательств, что Микеланджело последовал этому неблагородному совету, нет. Осознав, к чему может привести политика папы, Микеланджело направил все свои мысли на то, как бы побыстрее вернуться во Флоренцию. Вскоре после этого по несчастному Риму огнем и мечом прошла армия коннетабля Бурбона^[26].



Себастьяно дель Пьомбо. Портрет папы Климента VII, в миру Джулио Медичи. Ок. 1531 г.

Последний вздох флорентийской свободы и величия

Флоренция воспользовалась случаем и избавилась от Медичи (народные ораторы доказали, что за несколько лет те истратили на собственные нужды громадную сумму в миллион девятьсот тысяч дукатов из городской казны). Теперь речь шла об избрании нового правительства. Гонфалоньер был набожен, а монахи Савонаролы, как всегда, амбициозны. Гонфалоньер предложил провозгласить королем Иисуса Христа; были проведены выборы, и его избрали – при двадцати голосах против (официальный титул нового короля звучал так: *Jesus Christus Rex Florentini populi S. P. decreto electus*, т. е. «Иисус Христос, царь флорентийского народа, избранный постановлением Сената и народа» – *Segni, lib. I*). Однако имя этого короля не помешало его наместнику Клименту VII направить против собственной родины всех немецких солдат, каких он только сумел нанять в Италии. Эти опьяненные радостью варвары воскликнули, увидев Флоренцию с высоты Апеннин: «Флоренция, готовь свою золотую парчу, мы пришли купить ее, отмерив копьями!» (24 октября 1529 г. – Варки, кн. 10). Армия Медичи насчитывала тридцать четыре тысячи человек, у флорентийцев было лишь тринадцать тысяч^[27].

Правительство Иисуса Христа, которое по факту было республиканским, назначило Микеланджело членом Комитета девяти, руководившего военными действиями, и, кроме того, начальником и генеральным уполномоченным по фортификационным работам. Этот великий человек, отдававший предпочтение республиканской доблести перед ложной монархической честью, не колеблясь взялся защищать отечество от семьи своего благодетеля. После первого же осмотра крепостной стены он указал, что при ее нынешнем состоянии враг легко сможет войти в город. Буонарроти предвидел опасность, но глупцы обвинили его в трусости. Подобную ситуацию мы видели в Париже в марте 1814 года. Но забавно, что тот, кто в Государственном совете обвинил Микеланджело в малодушии, поскольку он говорил, что Медичи могут войти в город, первым же и поплатился головой по возвращении этих государей (Варки, кн. X, 293).

Микеланджело окружил город превосходными укреплениями (Вобан, Нарди, 338; Варки, кн. VIII; Аммирато, кн. XXX). Началась осада. Молодежь проявляла исключительное рвение; но Буонарроти вскоре убедился, что Флоренция была предана собственной знатью. Он вышел через одни из ворот и отправился вместе с несколькими друзьями и двенадцатью тысячами флоринов в Венецию. Там, чтобы избежать визитов и вновь обрести столь дорогое ему уединение, он поселился на самой глухой улочке в квартале Джудекка. Но бдительная *синьория*, узнав о его прибытии, отправила двух *savi* (граждан) поприветствовать его и сделать всевозможные предложения. Вскоре по его следам прибыли посланцы из Флоренции. Сдавшись перед голосом долга, он подумал, что можно прогнать подлого Малатесту, и вернулся на родину.

Первым делом надо было защитить колокольню Сан-Миньято – важнейший и сильно пострадавший от вражеской артиллерии объект. За одну ночь он покрыл ее сверху донизу тюфяками, и ядра больше не могли причинить ей никакого вреда.

Все чудеса, какие только могла произвести умирающая свобода, несмотря на предательство вождей, случились во время этой осады. Чтобы спастись, Флоренции недоставало только режима террора. В течение одиннадцати месяцев, среди ужасов голода, горожане защищались, как люди, которые знают, что такое абсолютная власть. Они убили четырнадцать тысяч папских солдат и потеряли восемь тысяч своих. Прежде чем сдать город, они хотели хотя бы дать сражение, но Малатеста состоял в тайных сношениях с вражеским генералом, и сражение не было дано.

Первым пунктом капитуляции, открывшей ворота для Медичи, было забвение обид. Сначала все только и говорили, что о добре и милосердии. Но 31 октября шести наиболее

храбрым гражданам отрубили головы. Число заключенных и ссыльных было несметным^[28]. Сразу же послали схватить Микеланджело. Его дом, вплоть до дымоходов, полностью обыскали, но это был человек, который не дал бы просто так схватить себя. Он исчез, к великому горю полиции Медичи, потратившей много месяцев на его поиски^[29]. Медичи желали получить его голову, поскольку считали его автором одной фразы, которая вследствие некоторой грубоватости быстро стала популярной. «Надо, – говорили, – снести до основания дворец Медичи и сделать на его месте ярмарку для торговли мулами» (намек на незаконнорожденность Климента VII).

Этот лицемерный правитель любил скульптуру; он написал из Рима, чтобы в случае, если Буонарроти найдут и он пообещает закончить гробницы в Сан-Лоренцо, ему не причиняли зла. Соскучившись в уединении, Микеланджело спустился с колокольни Сан-Никколо-ольтре-Арно и под занесенным над его головой мечом террора меньше чем за месяц закончил статуи для Сан-Лоренцо. В течение долгих лет он не видел ни резца, ни молота. Как и следовало ожидать, он начал с небольшой статуи Аполлона для Валори.

Годом ранее, когда стоял вопрос об укреплении Флоренции, дворяне заявили, что, как бы ни был искусен Микеланджело, ему стоило бы побывать в Ферраре, являвшейся шедевром фортификационного искусства и мастерства герцога Альфонса.

Альфонс принял Микеланджело так же, как вся Италия принимала этого знаменитого человека. Он получал удовольствие, показывая ему свою работу и обсуждая ее достоинства с таким превосходным знатоком, но, когда Микеланджело пришло время уезжать, герцог сказал ему: «Я объявляю вас своим пленником; я бы очень погрешил против той тактики, о которой мы с вами столько беседовали, если бы, волей случая заполучив столь великого человека в мою власть, я отпустил его просто так, ничего не взяв. Вы получите свободу, лишь пообещав создать что-нибудь для меня – статую или картину, неважно, лишь бы это было творением Микеланджело».

Буонарроти пообещал и в качестве отдыха от забот осады написал картину, изображающую любовь Леды. Дочь Фестия отдается объятиям лебедя, а в углу картины вылупляются из яйца Кастор и Поллукс. Когда Флоренция пала, Альфонс поспешно отправил туда одного из своих адъютантов, который имел ловкость отыскать Микеланджело и глупость спросить при виде картины: «Только и всего?» «Какого вы сословия?» – в свою очередь спросил Микеланджело. Задетый царедворец, желая посмеяться над Флоренцией, крупным торговым городом, ответил: «Я купец». – «Вот как! Плохо же вы обделываете дела своего хозяина. Уходите, с чем пришли». Немного позже Антонио Мини, один из учеников Буонарроти, имевший двух сестер на выданье, обратился за помощью к Микеланджело и получил в подарок эту «Леду» и два ящика эскизов и рисунков. Все это Мини увез во Францию. Франциск I купил «Леду», которая, как все картины подобного рода, несомненно, погибла от рук какого-нибудь духовника^[30].

Картина была написана темперой. Наилучшим образом после полотна Корреджо этот прелестный сюжет передает античная группа из Венеции. Я не решаюсь привести описание де Бросса, который совсем не преувеличивает. Рисунки Мини попали в кабинет короля и в коллекции Кроза и Мариета.

Картон находится в Лондоне, в кабинете господина Локка. Говорят, что Микеланджело, оставив возвышенность своего стиля, столь противоречащую этому сюжету, приблизился к манере Тициана; но я сильно в этом сомневаюсь.

В Ферраре он видел портрет герцога, выполненный этим великим венецианским художником, и очень его хвалил. Возможно, он находил Тициана одним из первых именно в этом малом жанре.

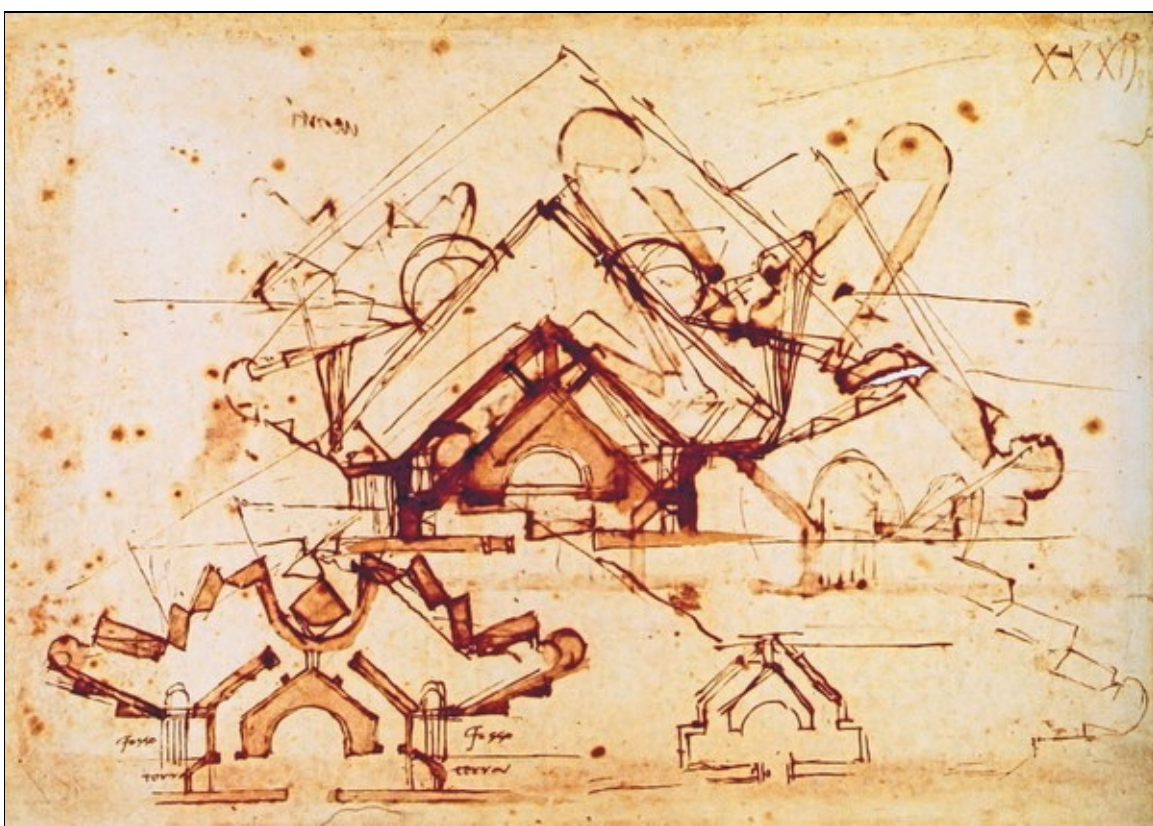
Не буду скрывать, что в то время, когда он пользовался властью во Флоренции, Буонарроти совершил одну маленькую несправедливость. Он спорил с Бандинелли за один прекрасный блок мрамора в девять сажень (5 м 22 мм). Климент VII присудил этот мрамор Бандинелли, но всемогущий тогда Буонарроти заставил его отдать мрамор ему, несмотря на то что его соперник уже принялся за статую. Микеланджело сделал модель «Самсона, который душит филистимлянина», но Медичи вернули этот мрамор Бандинелли.



Дж. Вазари. Осада Флоренции в 1529–1530 годах. 1558 г.



Дуомо (кафедральный собор) и кампанила Джотто. Флоренция.



Микеланджело Буонарроти. Набросок укреплений Флоренции. Ок. 1528–1529 гг.



Палаццо Веккьо. Флоренция. Фреска.



Портрет Альфонсо д'Эсте, герцога Феррарского. Приписывается Тициану.



Микеланджело Буонарроти. Леда и Лебедь. Копия кисти Рубенса. Ок. 1575 г.

Статуи в Сан-Лоренцо

Не все статуи в Сан-Лоренцо закончены. В произведениях ужасного жанра этот недостаток становится практически милостью.

Оказываясь внутри, вы видите две гробницы: одну справа, другую слева вдоль стен капеллы. В нишах над гробницами расположены статуи государей. На каждом из надгробий изображены лежащими аллегорические статуи.

Например, спящая женщина изображает «Ночь»^[31], лежащий в странной позе мужчина – «День». Эти две статуи означают всепожирающее время. Сразу понятно, что эти статуи представляют День и Ночь, как Гнев и Милость или еще какие-нибудь два духовные существа разного пола. Почти всегда можно быть уверенным, что будешь зевать, как только увидишь изображения Добродетелей или Муз. Чтобы охарактеризовать их, существует лишь несколько условных атрибутов. Это все равно, что описание в музыке.

Мне все же нравится «Ночь», несмотря на ее вычурную позу, при которой сон просто невозможен. Именно она послужила Микеланджело поводом написать стихи, полные души.

Однажды он увидел под статуей следующую подпись:

La Notte che tu vedi in sì dolci atti
Dormire, fu da un Angelo scolpita
In questo sasso, e perch'è dorme, ha vita;
Dastala se no' l credi, e parlaratti.

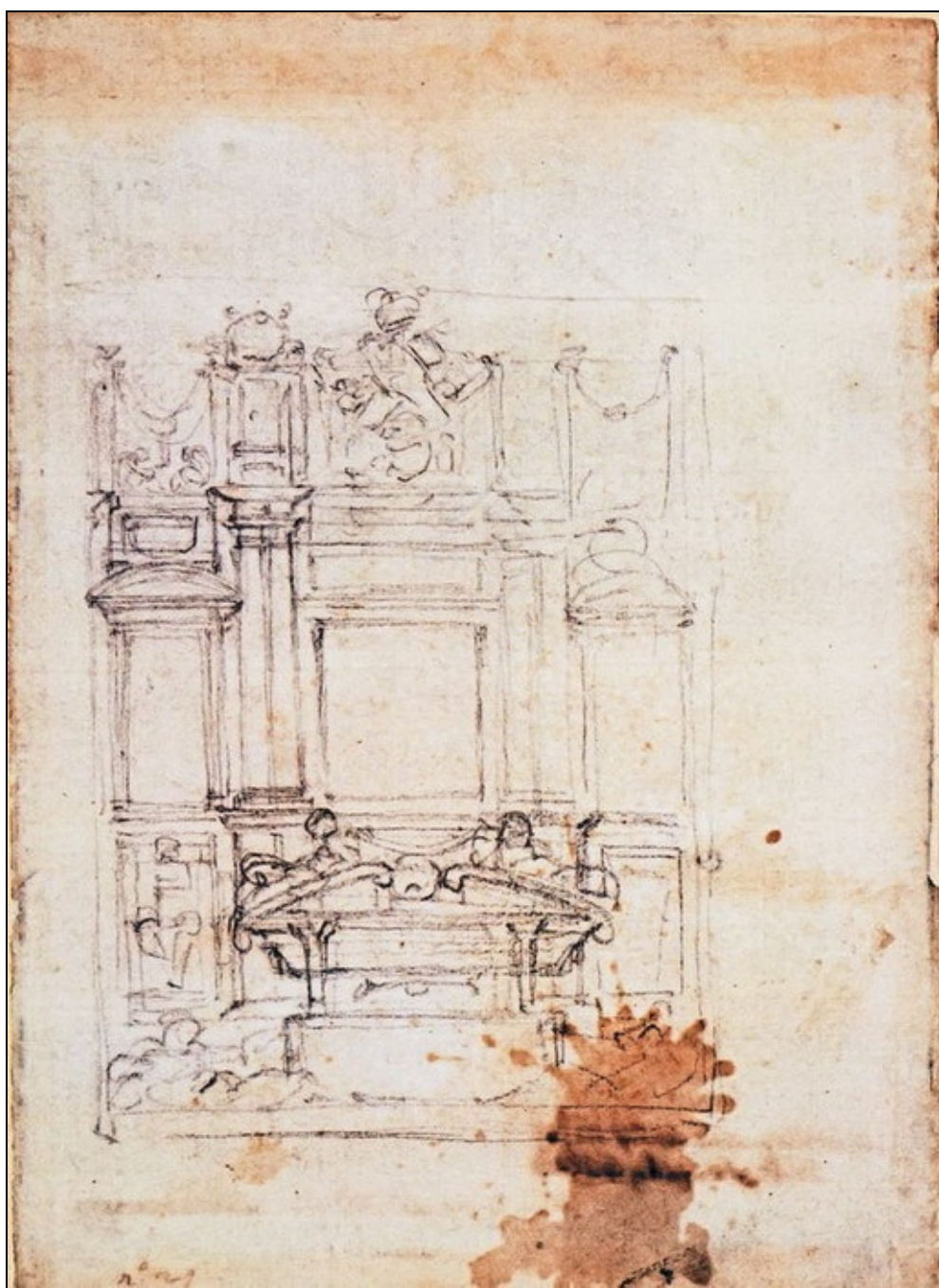
Микеланджело ниже на бумаге приписал:

Grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso.
Mentre che il danno e la vergogna dura,
Non veder non sentir m'è gran venturo,
Pero' non mi destar! deh parla basso!^[32]

Счастлива была бы Италия, будь у нее больше таких поэтов!



Рафаэль Санти. Портрет Джулиано Медичи. Ок. 1514–1515 гг.



Микеланджело Буонарроти. Набросок гробницы в Сан-Лоренцо. Ок. 1521 г.



Микеланджело Буонарроти. Вечер и Утро. Надгробие Лоренцо Медичи. 1521–1534 гг. Капелла Медичи. Флоренция.



Микеланджело Буонарроти. День. Аллегорическая статуя с надгробия Джулиано Медичи. 1521–1534 гг. Капелла Медичи. Флоренция.



Микеланджело Буонарроти. Ночь. Аллегорическая статуя с надгробия Джулиано Медичи. 1521–1534 гг. Капелла Медичи. Флоренция.

Верность принципу ужаса

В этой ризнице находятся семь статуй Микеланджело (кроме двух подсвечников). Слева – «Утро», «Вечер», в нише сверху «Герцог Лоренцо»: это Лоренцо, герцог Урбинский, умерший в 1518 году, подлеиший человек («Самый подлый из этой гнусной породы Медичи», – говорит Альфиери; после Льва X эта выродившаяся семья производила на свет лишь глупцов и злодеев). Его статуя представляет собой самое возвышенное, какое мне только известно, выражение глубочайшей мысли и гения (статуя поразительно напоминает молчание знаменитого Тальма). Это была единственная ирония, которую решился позволить себе Микеланджело.

Здесь нет ни одного преувеличенного движения, никакой выставленной напоказ силы: всё – чудесная естественность. Движение правой руки особенно великолепно: она небрежно опускается на бедро; голова как живая. Справа – «День», «Ночь» и «Джулиано Медичи». В двух фигурах пожилых мужчин над гробницами усматривают поразительное подражание бельведерскому «Торсу», но подражание, окрашенное гением Микеланджело. Этот торс принадлежит, вероятно, Геркулесу, причисленному к сонму богов и принимающему Гебу из рук Юпитера. Чтобы подчеркнуть оттенок божественности, греческий скульптор уменьшил рельефность всех мускулов и мелких частей. Переходы от выпуклых форм к вогнутым он сделал особенно мягкими. И все это – чтобы произвести эффект, противоположный тому, к которому стремился Микеланджело^[33].

Его принципы, согласно которым искусство должно внушать ужас, нигде так не бросаются в глаза, как в «Мадонне с Младенцем Иисусом», расположенной между двумя гробницами. Своими очертаниями Спаситель напоминает Геркулеса в детстве. Полное жизни движение, с которым Он поворачивается к Матери, уже демонстрирует силу и нетерпение. В позе Марии, склонившей голову к Сыну, много естественности. В складках одежды отсутствует греческая простота, они привлекают слишком много внимания. Тем не менее все, что здесь доведено до конца, – восхитительно.

Идеал изображения Младенца Иисуса еще предстоит найти. Я всегда допускаю две возможности: что Мария не знает о Его всемогуществе и что Иисус не хочет представлять Богом. Иисус на картине «Мадонна в кресле» (Рафаэля. – Прим. ред.) чересчур силен и лишен грации; это ребенок из народа. Корреджо божественно изобразил глаза Спасителя, как он умел передавать все, в чем есть любовь; но чертам Его недостает благородства. Доменикино, так замечательно писавший детей, всегда изображал их застенчивыми. Гвидо с его умением передавать небесную красоту мог бы передать высшую степень Божественной доброты, если бы ему было дано так же писать глаза, как Корреджо.

В ризнице Сан-Лоренцо всё – и скульптура, и архитектура – творение рук Микеланджело, за исключением двух статуй. Капелла невелика, ухожена, хорошо освещена. Это одно из тех мест, где лучше всего можно почувствовать гений Буонарроти. Но в день, когда вы полюбите эту капеллу, вы разлюбите музыку.

Микеланджело жил во Флоренции в постоянном страхе. Он чувствовал себя во власти герцога Александра – молодого тирана, который неплохо начал в стиле Филиппа II, но имел глупость позволить убить себя на мнимом свидании с одной из городских красавиц.

Люди, подобные Филиппу II, смертельно ненавидят авторов четверостиший, так что Микеланджело никогда не выходил ночью из дома. Герцог отправил однажды за ним, чтобы прогуляться верхом и осмотреть фортификационные сооружения; но Буонарроти, вспомнив, против кого были воздвигнуты эти сооружения, ответил, что имеет от Климента VII приказ все свое время посвящать статуям. На его счастье, Микеланджело не было во Флоренции, когда

папа умер. Вот продолжение неприятностей, которые позволили ему удалиться из Флоренции.

Поверенные герцога Урбинского снова возбудили против него дело. Дабы ответить им, он отправился в Рим. Климент, желавший, чтобы Микеланджело вернулся во Флоренцию, оказывал ему всяческую поддержку. Буонарроти не нуждался в ней, чтобы выиграть этот процесс, но, поскольку главной его заботой было не попасть снова под власть Александра, он заключил секретную договоренность с людьми герцога. На деле ему требовалось уплатить лишь несколько сотен дукатов, так как он, получив только четыре тысячи, оплатил из них все побочные расходы. Он же признал за собой значительный долг, и папа, не пожелав уплатить его, не смог воспрепятствовать подписанию договора, согласно которому Микеланджело был обязан ежегодно проводить в Риме по восемь месяцев.



Рафаэль Санти. Портрет Лоренцо II Медичи, герцога Урбинского, внука Лоренцо Великолепного. Ок. 1518 г.



Микеланджело Буонарроти. Мадонна Медичи. 1521–1534 гг. Капелла Медичи. Флоренция.

Беды от отношений с правителями

План гробницы был сведен к простому мраморному фасаду, примыкающему к стене, как это можно видеть сегодня в Сан-Пьетро ин Винколи.

Тем не менее Климент VII, вместо того чтобы позволить Микеланджело выполнить свои обязательства, захотел, чтобы он написал для Сикстинской капеллы еще две огромные картины: «Свержение с неба Люцифера и его ангелов» над входом и «Страшный суд» напротив, за алтарем^[34]. Буонарроти, неизменно обиженный властью, делал вид, что занимается лишь картоном для «Страшного суда», но втайне работал над статуями.

Климент умер^[35]. Едва Павел III (Фарнезе) взошел на престол, как тут же послал за Микеланджело: «Я хочу владеть всем твоим временем». Микеланджело извинился, сказав, что это невозможно ввиду договора, заключенного с герцогом Урбинским. «Как, – воскликнул Павел III, – я мечтал об этом тридцать лет, и вот теперь, когда я стал папой, я не могу удовлетворить свое желание? Где этот договор? Я разорву его!»

Буонарроти был уже стар и не хотел умирать, не выполнив своего долга по отношению к великому человеку, который к тому же любил его. Он уже было собрался удалиться во владения Генуэзской республики, в аббатство епископа Алерии, своего друга, и там посвятить остаток своих дней завершению гробницы.

Несколькими месяцами ранее он намеревался поселиться в Урбино, под покровительством герцога. Он даже отправил к нему человека, чтобы тот купил для него дом и землю. В Италии одного покровительства законов было далеко не достаточно, что и сегодня поддерживает преобладание энергии над учтивостью.

И все-таки, опасаясь власти папы^[36] и надеясь отделаться обещаниями, Микеланджело остался в Риме.

Павел III, желая покорить Буонарроти своим вниманием, оказал ему великую честь, лично посетив его; он явился к нему в сопровождении десяти кардиналов. Он хотел увидеть эскиз «Страшного суда» и уже законченные статуи для гробницы.

Кардинал Мантуи, увидев «Моисея», воскликнул, что одной этой статуи достаточно, чтобы прославить память Юлия. Павел, уходя, сказал Микеланджело: «Я берусь устроить так, чтобы герцог Урбинский удовольствовался тремя статуями, вышедшими из-под твоего резца. Три оставшиеся статуи изготовят другие скульпторы».

В самом деле, с поверенными герцога был заключен новый договор. Микеланджело совершенно не желал воспользоваться насильственным разрешением вопроса, и поэтому из полученных четырех тысяч дукатов он отдал тысячу пятьсот восемьдесят на оплату трех статуй. Так закончилось это дело, которое в течение столь долгих лет не давало ему покоя (см. два письма Аннибале Каро, знаменитого переводчика «Энеиды», который просит прощения для Микеланджело у одного из друзей герцога Урбинского – «Lettere pittoriche», т. III, с.133 и 145).

Отношения художника с правителями должны строго ограничиваться ролью мастера, а мастерскую свою он должен постараться разместить в свободной стране; в таком случае власть имущие, вместо того чтобы помыкать им, будут у его ног. Особенно должен он избегать всевозможных личных отношений с государем, при дворе которого он живет. Придворные дорого заставят его заплатить за удовлетворение его честолюбия. Наблюдая наши современные нравы, глубокую скуку, в которую погружены покровители, и бесконечную низость тех, кто пользуется их покровительством, я готов поверить в то, что впредь художники будут выходить только из состоятельных классов^[37].



Тициан. Портрет Павла III. 1545–1546 гг. Национальный музей Каподимонте. Неаполь.



Микеланджело Буонарроти. Моисей. Фрагмент. Ок. 1513–1515 гг. Церковь Сан-Пьетро-ин-Винколи. Рим.

«Моисей» в Сан-Пьетро-ин-Винколи

Юлий II избрал церковь Сан-Пьетро-ин-Винколи для своей усыпальницы, поскольку любил этот кардинальский титул, который носил сначала его дядя Сикст IV, способствовавший возвышению Юлия, а затем и он сам в течение тридцати двух лет и которым он последовательно наделял самых любимых своих племянников.

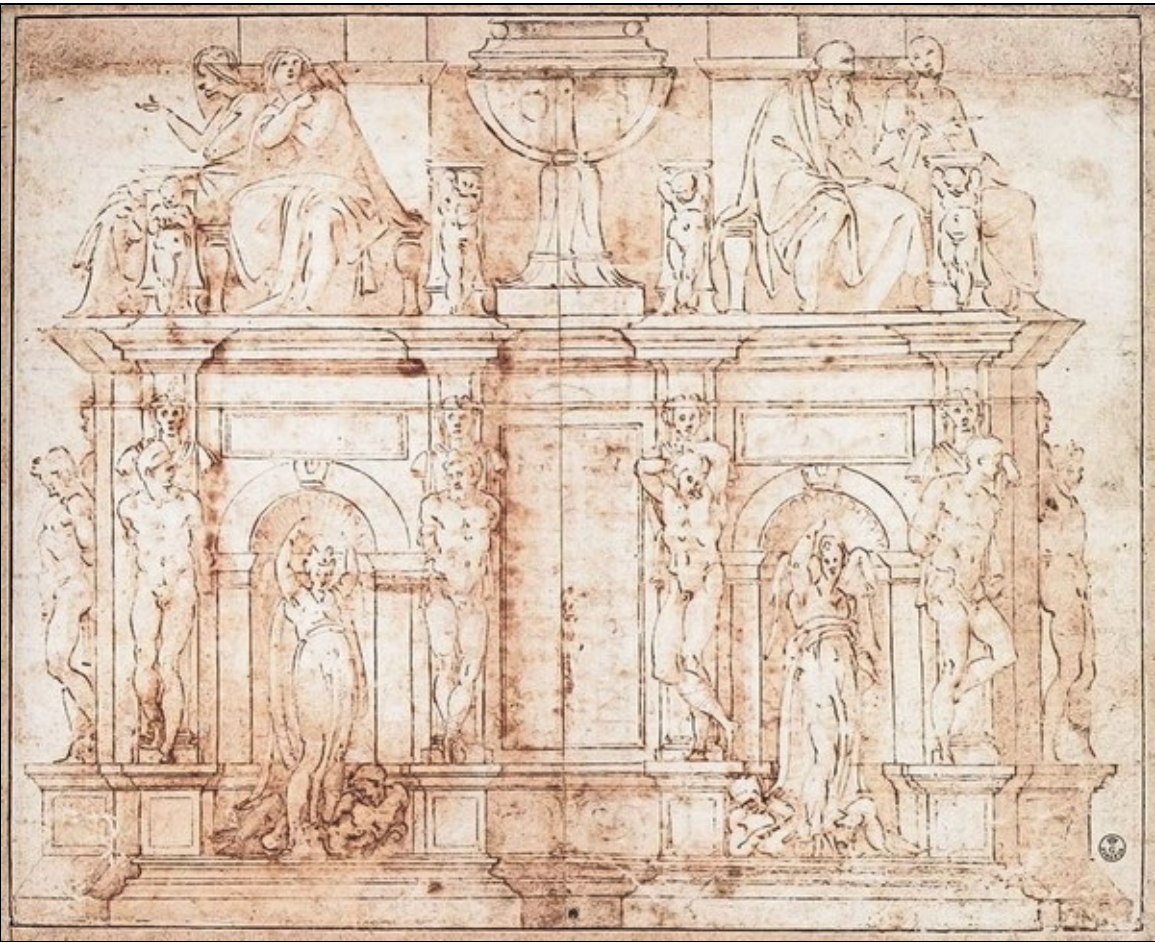
«Моисей» оказал огромное влияние на искусство. Следуя движению приливов и отливов, которое так забавно наблюдать в человеческих мнениях, никто уже в течение долгого времени не копирует его; но девятнадцатый век вернет ему признание ценителей.

Установления Ликурга просуществовали короткое время. Закон Моисея сохранился и поныне вопреки времени и презрению. Из глубины своей могилы древнееврейский законодатель все еще правит народом, насчитывающим девять миллионов человек; но святость, которой его облекли, вредит его славе великого человека.

Микеланджело оказался конгениальным своему предмету. Статуя, в три раза превышающая натуральную величину, изображает сидящего человека в варварском одеянии, с обнаженными руками и ногой.

Если вы не видели этой статуи, то совершенно не имеете понятия о возможностях скульптуры. Скульптура Нового времени мало чем может похвалиться. Мне думается, что, если бы ей пришлось состязаться с греческой, она бы представила «Танцовщицу» Кановы и «Моисея». Греки бы удивились, увидев столь новые и столь сильно действующие на человеческое сердце произведения.

Несмотря на глубокое презрение, которое выпало на долю этой статуи с козлиным лицом (Асара, Фальконе, Милиция и пр.), Англия первой попросила изготовить ее копию. В конце 1816 г. принц-регент приказал сделать с нее гипсовый слепок. Чтобы рабочие могли изготовить его, необходимо было извлечь статую из ниши. Художники обнаружили, что новое местоположение больше подходит статуе, и оставили ее так.



Микеланджело Буонарроти. Набросок гробницы Юлия II. Ок. 1513–1515 гг.

«Моисей» (продолжение)

Этой статуе повезло в том отношении, что случай установил особенную связь между характерами художника и правителя. Этой гармонии, которая также проявилась в надгробии Марии Кристины в Вене, не хватает могиле Альфиери. Италия, которая оплакивает его останки, – это не та Италия, в которой он хотел пробудить негодование.

Справа от «Моисея» находится фигура женщины больше натуральной величины, чьи руки и глаза возведены к небу, а колено преклонено; она изображает жизнь созерцательную.

Слева фигура, изображающая жизнь деятельную, внимательно вглядывается в зеркало, которое держит в правой руке.

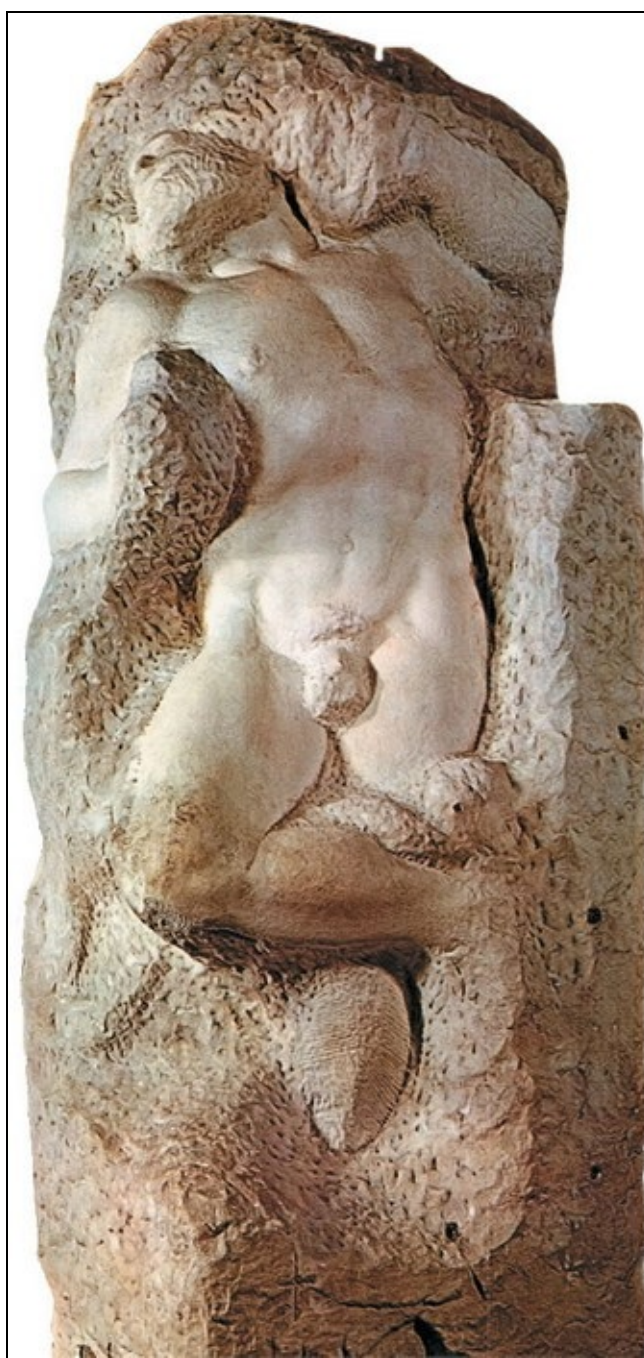
Удивительный образ для жизни деятельной! Впрочем, в Италии уже отказались от всех этих эмблем, посредством которых пытались придать статуям тот или иной иносказательный смысл. Этот отвратительный стиль царит теперь лишь в Англии (статуи в Гилдхолле).



Микеланджело Буонарроти. Моисей. Ок. 1513–1515 гг. Церковь Сан-Пьетро-ин-Винколи. Рим.



Микеланджело Буонарроти. «Умирающий раб»



«Пробуждающийся раб». Эти статуи предназначались для гробницы Юлия II, наряду с «Моисеем», но так и не были завершены.



Христос в Санта-Мария-сопра-Минерва. Флорентийская «победа»

Незадолго до разграбления Рима Микеланджело отправил туда своего ученика Пьетро Урбано, который поставил в церкви Санта-Мария-сопра-Минерва «Христа, выходящего из могилы и побеждающего смерть».

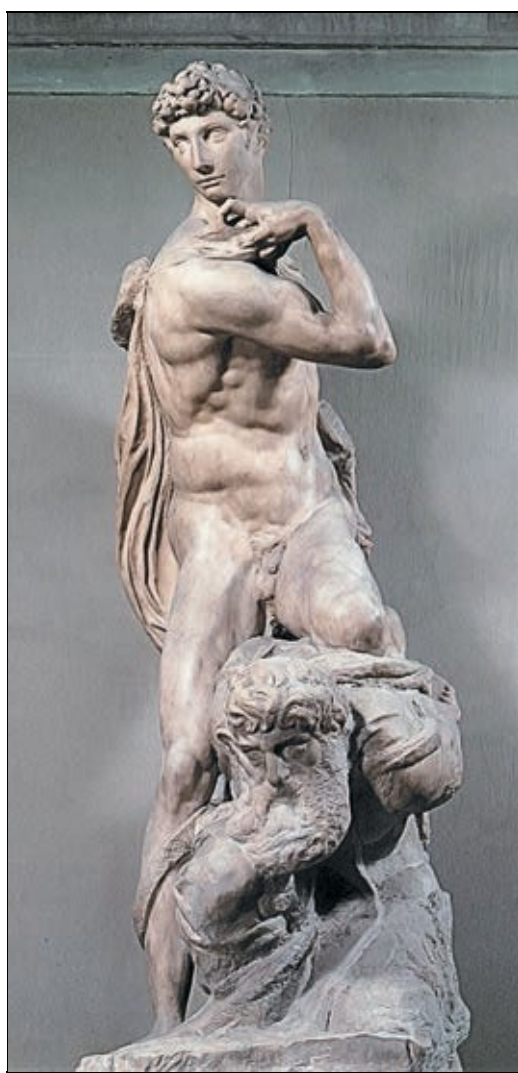
Это был повод для подражания грекам. Слова Евангелия «speciosus forma prae filiis hominum» («Иисус, красивейший из сынов человеческих») должны были бы привести его к радующей взор красоте, если что-либо вообще могло руководить этим великим человеком. Этот Иисус, сделанный для Метелло да Поркари, римского дворянина, все еще только атлет.

Трогательная набожность верующих заставила их снабдить эту статую сандалиями из золоченого металла. Но на сегодняшний день одна из этих сандалий практически полностью исчезла под нежными поцелуями верующих.

Приехав во Флоренцию, необходимо посетить большой зал в палаццо Веккьо, где находится статуя, прозванная «Победа». Это высокий, совершенно обнаженный юноша. Подобная статуя типична для стиля Микеланджело. Он изготовил ее во Флоренции для гробницы Юлия II. Смелые и величественные очертания тела здесь к месту – они демонстрируют силу, которая ведет к победе. Голова же мала и незначительна.

Этот юный воин попирает ногами закованного в цепи раба. Эта статуя оттеняет «Моисея» вследствие удивительного контраста с ним. «Моисей» выражает гений, который замышляет, «Победа» – силу, которая исполняет^[38].

Две фигуры рабов, также предназначавшиеся для гробницы Юлия, составляют прекрасное украшение залов скульптуры Нового времени, прибавленных его величеством Людовиком XVIII к Луврскому музею^[39]. Этот государь, покровитель искусств, планировал, как говорят, собрать в Лувре гипсовые копии четырехсот самых известных древних и новых статуй^[40].



Микеланджело Буонарроти. Победа. 1532–1534 гг. Палаццо Веккьо. Флоренция.

Мнение Микеланджело о масляной живописи

Павел III, имея отныне в своем распоряжении Микеланджело, пожелал, чтобы тот работал только над «Страшным судом».

Посоветовавшись с фра Себастьяно дель Пьомбо, он захотел, чтобы картина была написана маслом. Микеланджело ответил, что либо он вообще не станет заниматься этой картиной, либо же напишет фреску, а живопись масляными красками подходит лишь женщинам или бездельникам. Он сбил со стены штукатурку, подготовленную фра Себастьяно, сам нанес первый слой штукатурки и принялся за работу.

Увидят Сына Человеческого, грядущего на облаках небесных с силою и славою великою.

Евангелие от Матфея, 24:30

Живопись, понимаемая как искусство, воспроизводящее пространственную глубину или магические эффекты света и цвета, – это не живопись Микеланджело. С Паоло Веронезе или Корреджо у него нет ничего общего. Презирающий, как Альфиери, все второстепенное, он занялся исключительно изображением человека, и притом не столько посредством живописи, сколько посредством скульптуры.

В живописи редко случается так, чтобы полностью нагие фигуры были уместны. Она должна передавать страсти через взгляды и выражения лиц, что ей вполне под силу, но не через форму мускулов. Торжество живописи состоит в использовании различных ракурсов и цветов драпировок.

Наши сердца не могут более ей противостоять, когда ко всему этому обаянию она присоединяет свое самое могущественное оружие – светотень. Этот ангел был бы холодным, если бы его прекрасное тело было изображено в плане, параллельном глазу, и в полный рост, но Корреджо изображает его удаляющимся и в ракурсе, что производит самое живое впечатление^[41].

Художники, которым не под силу картины, пишут копии статуй. Микеланджело заслуживал бы тех же упреков, что и они, если бы он, подобно им, остановился на *неприятном*, но он решил дойти до *ужасного*; кроме того, фигуры, изображенные им в «Страшном суде», до этого нигде не встречались.

Первый беглый взгляд на эту огромную стену, целиком покрытую обнаженными фигурами, не приносит никакого удовлетворения. Такого их скопления наш глаз никогда не наблюдал в реальности. Обнаженной изолированной фигурой легко выразить самые возвышенные качества. Мы можем рассматривать в деталях форму каждой части тела и наслаждаться ее красотой; вам известно, что лишь очертания мускулов в состоянии покоя могут показать нам свойства души. Если же прекрасная обнаженная фигура не наполняет нас чувством возвышенного, она, естественно, вызывает в нас самые сладострастные мысли. Очаровательное колебание между этими двумя состояниями души волнует нас при виде «Граций» Кановы. Прекрасная нагота, без сомнения, является высшим достижением скульптуры; так же хорошо этот сюжет подходит и для живописи, но я не думаю, чтобы в ее интересах было представлять одновременно три или четыре подобные фигуры. Величайший враг наслаждения – непристойность^[42]. Впрочем, внимание, которое зритель уделяет очертаниям мускулов, идет в ущерб тому, которое он должен направить на выражение чувств, и может быть только холодным (поскольку, кроме формы мускулов, у нас есть достаточно способов судить о характере).

Одна обнаженная фигура почти наверняка действует на все, что ни есть самого нежного и тонкого в нашей душе; группа же из многих обнаженных фигур содержит нечто шокирующее и грубое. С первого взгляда «Страшный суд» вызвал у меня чувство, подобное тому, что испытала Екатерина II в день ее восшествия на престол, когда при ее появлении в казарме гвардейского полка полуодетые солдаты окружили ее (Рюльер).

Но это чувство, в котором есть нечто произвольное, быстро исчезает, поскольку разум напоминает, что это действие не может свершиться иначе. Микеланджело разделит свою драму

на одиннадцать главных сцен.

Приближаясь к картине, сперва различаешь прямо перед глазами, ближе к центру, ладью Харона^[43]. Слева – чистилище, затем – первая группа: мертвецы, пробужденные в прахе могил грозной трубой, сбрасывают саваны и облакаются плотью. Некоторые из них еще демонстрируют свои оголенные кости; другие под тяжестью многовекового сна высунули из-под земли лишь головы. Фигура в самом углу картины с трудом приподнимает крышку гроба. Монах, указывающий левой рукой на грозного судию, – портрет Микеланджело.

Эта группа связана со следующей посредством фигур, которые сами собой поднимаются на судилище. Они устремляются вверх более или менее быстро: кто-то легче, кто-то с большим трудом, согласно тяжести грехов, за которые им предстоит дать отчет. Чтобы показать, что христианство проникло даже в Индию, одна обнаженная фигура при помощи четок увлекает к небу двух негров, один из которых облачен в одеяние монаха. Среди фигур этой второй группы, поднимающихся на судилище, можно различить одну особенно возвышенную, которая протягивает руку помощи грешнику, среди пожирающей тревоги все же обращающему к Христу взор с проблеском надежды.

Третья группа, справа от Христа, полностью состоит из женщин, спасение которых несомненно. Одна из них абсолютно обнажена. Среди этой группы можно различить только две головы пожилых женщин; все они что-то говорят. Согласно нашей точке зрения, лишь одна из голов действительно красива – это голова женщины, которая защищает свою испуганную дочь и смотрит на Христа с благородной уверенностью. Это единственные фигуры на всей картине, которые не охвачены ужасом. Мать своим движением немного напоминает группу «Ниобеи».

Над женщинами четвертую группу образуют существа, не причастные к действию. Это ангелы, торжественно несущие орудия Страстей Господних. То же самое представляет пятая группа, помещенная в правом углу картины.

Внизу, слева от Спасителя, – триумф Микеланджело: сонм блаженных, только мужей. Выделяется фигура Еноха. Две группы изображены целующимися, это родственники, которые узнают друг друга. Какая сцена! Увидеться спустя столько веков и в тот самый момент, когда избежали такой беды! Вполне естественно, что священники (в XV веке) порицали этот порыв, подозревая в нем постыдные побуждения. Последние из святых этой группы показывают осужденным орудия своих мучений, чтобы усилить их отчаяние. Это движение должно было полностью утвердить его в них. В этом месте проявилась странная рассеянность Микеланджело. Св. Власий, демонстрируя осужденным орудие своих пыток, напоминающее своего рода грабли, склоняется над св. Екатериной, которая была совершенно обнажена, и живо оборачивается к ней. Даниэле да Вольтерре специально было поручено облачить св. Екатерину в одежды и обратить взор св. Власия к небу.

Одной седьмой группы было бы достаточно, чтобы навсегда запечатлеть в памяти самого холодного зрителя воспоминание о Микеланджело. Никогда ни один художник не создавал ничего подобного, никогда не бывало зрелища более ужасного.

Это несчастные осужденные, влекомые мятежными ангелами на муки. Буонарроти перевел на язык живописи мрачные образы, которые пылкое красноречие Савонаролы некогда запечатлело в его душе. Он выбрал по одному примеру каждого из смертных грехов. Скупость держит ключ. Даниэле да Вольтерра частично замаскировал ужасное наказание за грех, изображенное справа, у самой рамы. Захваченный своим сюжетом, взвинтив свое воображение постоянными в течение восьми лет размышлениями о столь страшном для каждого верующего дне, Микеланджело, поднявшись до роли проповедника и помышляя лишь о собственном спасении, захотел как можно сильнее наказать тот порок, который особенно был тогда в моде. Как мне кажется, ужас этого наказания доведен до истинно возвышенного в этом жанре.

Создается впечатление, что один из осужденных решил бежать. Его тащат два демона, и огромный змей терзает его. Он держится за голову – образ ужасающего отчаяния. Одной этой группы было бы достаточно, чтобы обессмертить художника.

Ни на что подобное нет намек ни у древних греков, ни у новых художников. Я видел женщин, воображение которых в течение недели было одержимо этой фигурой, чье значение им объяснили. Нет надобности говорить о достоинствах исполнения. Мы в смятении от необъятности этого кричащего совершенства. Человеческое тело, представленное во всех ракурсах и в самых странных положениях, способно привести художников в состояние вечного отчаяния.

Микеланджело предположил, что осужденные, чтобы попасть в ад, должны воспользоваться ладьей Харона, и мы присутствуем при том, как их высаживают на берег. Харон, глаза которого пылают гневом, выгоняет их из ладьи ударами весла. Демоны как попало хватают их. Можно заметить одну фигуру, сжавшуюся от страха, которую дьявол увлекает с собой, вонзив ей в спину изогнутые вилы.

Минос отдает распоряжения. Это портрет мессера Бьяджо (одного из критиков Микеланджело; см. анекдот в гл. CLXXII). Он указывает пальцем место, которое предназначено несчастному посреди огня, виднеющегося вдали. Между тем у мессера Бьяджо ослиные уши, и помещен он, не без умысла, прямо под картиной наказания за один постыдный порок. Его фигура отличается всей низостью, какую допускает столь ужасный сюжет. Змей, дважды обвившийся вокруг его тела, жестоко жалит его и указывает путь, который привел его в ад (могло бы имя этого великого церемониймейстера дать ключ к объяснению действий св. Власия?). Найти идеал изображения этих демонов было почти так же трудно, как и идеал изображения Аполлона, но он сильнее трогал христиан XV века.

Пещера слева от ладьи Харона представляет собой чистилище, где осталось лишь несколько демонов, которые печалются о том, что им больше некого мучить. Последние очистившиеся грешники были извлечены оттуда ангелами. Они уходят, несмотря на то что демоны хотят удержать их. Микеланджело образовал из них две великолепные группы.

Над ужасным кормчим находится группа из семи ангелов, которые пробуждают усопших ужасным звуком труб. С ними же – несколько учителей Церкви, уполномоченных показывать осужденным закон, по которому они осуждены, а вновь воскресшим – устав, по которому их будут судить.

Наконец, мы переходим к одиннадцатой группе. Иисус Христос изображен в момент произнесения страшного приговора. Сильнейший ужас леденит всех, кто его окружает; Мадонна отвернулась и содрогается. Справа – величественная фигура Адама. Полный эгоизма, проявляющегося в момент большой опасности, он совершенно не думает обо всех этих людях, его детях. Его сын Авель схватил его за руку. По левую его руку можно заметить одного из тех допотопных патриархов, что измеряли свой возраст столетиями; его глубочайшая старость не позволяет держаться прямо.

Слева от Христа св. Петр, верный своему робкому характеру, поспешно показывает Спасителю доверенные ему некогда ключи от Небесного Царства, куда он сам боится не попасть. Моисей, воин и законодатель, пристально смотрит на Христа с глубочайшим вниманием и бесстрашием. Святые, расположенные выше, естественным и искренним движением распростерли руки, как это делаем мы, узнав о каком-либо страшном событии.

Ниже Христа св. Варфоломей показывает Ему нож, которым с него содрали кожу. Св. Лаврентий прикрывается решеткой, на которой он испустил дух. Женщина, находящаяся под ключами св. Петра, кажется, всем своим видом упрекает Христа за Его строгость.

Иисус Христос здесь не судья, а враг, с удовольствием казнящий своих врагов. Движение,

которым Он проклинает, исполнено такой силы, будто Он сейчас метнет копьё.





Микеланджело Буонарроти. Страшный суд. Фрагмент с сонмом блаженных. 1537–1541 гг. Сикстинская капелла. Ватикан. С крестом – св. Андрей, с граблями – св. Власий.



Микеланджело Буонарроти. Страшный суд. Фрагмент.



Микеланджело Буонарроти. Страшный суд. Фрагмент с праведниками. В центре – Иоанн Креститель.



Микеланджело Буонарроти. Страшный суд. Фрагмент с ладьей Харона.



Микеланджело Буонарроти. Страшный суд. Фрагмент с демонами.



Микеланджело Буонарроти. Страшный суд. Фрагмент с осужденными в ладье Харона.



Микеланджело Буонарроти. Страшный суд. Фрагмент со св. Варфоломеем, который держит в руках свою содранную кожу.



Микеланджело Буонарроти. Страшный суд. Фрагмент с трубящими ангелами.

«Страшный суд» (продолжение)

Между одиннадцатью основными группами в несколько удаленном плане разбросано несколько фигур; например, над восстающими из-под земли мертвецами – две фигуры, устремляющиеся на судилище.

Фигуры трех нижних групп достигают шести футов каждая. Те, что окружают Иисуса, – двенадцати. Группы под ним – восьми футов, а венчающие картину ангелы – лишь шести (написано и измерено в Сикстинской капелле 23 января 1817 г., в возрасте 34 лет).

Из одиннадцати сцен этой великой драмы только три разыгрываются на земле. Остальные восемь свершаются на облаках, расположенных на различном расстоянии от взгляда зрителя. Всего персонажей триста, а сама картина имеет 50 футов в высоту и 40 в ширину.

Несомненно, колорит не обладает ни яркостью, ни правдивостью венецианской школы; но вместе с тем он далеко не лишен достоинств и вначале, вероятно, отличался большой гармонией. Фигуры выделяются на фоне ярко-голубого неба. В этот великий день, когда должно быть видно такое количество людей, воздух должен быть очень чист.

Фигуры в нижней части картины – наиболее завершенные. Трубящие ангелы прописаны так же тщательно, как в станковой живописи, на кратчайшем расстоянии от глаза. Представителям школы Рафаэля особенно нравился ангел, помещенный в центре, с протянутой левой рукой. Он весь словно надулся. Оценено было и преодоление трудностей в изображении Адама, который, несмотря на рельефные мускулы красивой формы, обнаруживает достигнутую первым человеком глубокую старость. Кожа спадает с него.

Сюжет «Страшного суда», как и все, что требуют изображения более восьми или десяти персонажей, не характерен для живописи. Кроме того, здесь была еще особенная трудность – необходимость изобразить огромное количество персонажей, которым ничего не остается делать, кроме как слушать; Микеланджело превосходно справился с этой задачей^[44].

Ни один человеческий глаз не в состоянии охватить всю эту картину целиком. Какой-нибудь государь, покровитель искусств, должен был бы приказать сделать ее панорамную копию.

Глубоко поэтическая манера трактовки этого сюжета Микеланджело значительно превосходит холодное дарование наших художников XIX века. Они говорят о картине с презрением, и они бы лицемерили, если бы отзывались о ней иначе. Невозможно заставить почувствовать, поэтому я не буду отвечать на их критику. Она обычно доходит до оскорблений, потому что их задевает какое-то ощущение величия, проникающее даже в их черствые души. Буонарроти изобразил персонажей обнаженными, но как можно изобразить их иначе? Дзуккари написал во Флоренции «Страшный суд» с одетыми персонажами; это просто смешно. Синьорелли в Кортоне сделал их полуодетыми, тем самым преуспев больше.

Поскольку великие художники, создавая идеальный образ, опускают некоторые детали, художники-ремесленники обвиняют их в том, что они якобы не видят этих деталей. Юные римские скульпторы (1817; примечание сэра У. Э.) питают самое искреннее презрение к Канове. Один из них доставил мне большое удовольствие, сказав следующее: «Канова не умеет изображать человека». Поместите в галерее среди двадцати античных статуй две статуи Кановы, и вы увидите, что публика будет останавливаться именно перед его произведениями. Античные статуи, напротив, кажутся холодными.

Книги о живописи полны указаний на недостатки Микеланджело (см. Милиция в переводе Поммереля, Асару, Менгса). Менгс, например, открыто осуждает его. Но, почитав критику, взгляните на «Моисея» Менгса в Зале папирусов и на «Моисея» в Сан-Пьетро-ин-Винколи. Тут

мы находимся на одном из тех горных перевалов, которые навсегда разделяют гения и посредственность. Не поручусь, что многие из наших художников не отдают предпочтения «Моисею» Менгса лишь из-за положения руки. Разве люди с вульгарными душами могут не восхищаться вульгарным?

Чтобы эта глава не показалась неполной, я приведу основные критические замечания. Впрочем, каждый прав на свой лад, надо только подсчитать голоса.

Живописцы-ремесленники говорят, что суставы у фигур Микеланджело недостаточно гибкие и кажутся созданными только для того положения, которое он им придает. Их тела слишком округлы. Мускулы слишком велики и мешают уловить движение. В руке, согнутой так, как, например, правая рука Христа, *разгибающие* мышцы предплечья так же *вздуты*, как и *приводящие*, отчего невозможно правильно судить о движении. У Микеланджело нельзя также увидеть мускулы в состоянии покоя. Он лучше, чем кто-либо, знал положение каждой мышцы, но не придавал им настоящей формы. Сухожилия изображены слишком мясистыми и мощными. Кисти рук увеличены. Любимый его тон – красный; кто-то даже сказал, что у него отсутствует светотень. Контуры фигур резки и распадаются на мелкие части (сравните «Гладиатора» и «Аполлона»). Форма пальцев неестественна (см. веки у «Паллады» из Веллетри). Эти так называемые недостатки были для Микеланджело тем привлекательнее, что они полностью противоположны робкому и мелочному стилю, на котором остановился его век; он изобретал идеал. Ненависть к холодному и пошлomu стилю привела Корреджо к ракурсам, а Микеланджело – к необычным позам. Таким же образом потомки упрекнули нас в ненависти к тирании: они не почувствуют, как мы, сладости этих последних десяти лет.

Уверяю, что ангел, заносащий правую ногу на крест (четвертая группа), наделен движением, к которому могла привести лишь ненависть к пошлomu стилю.

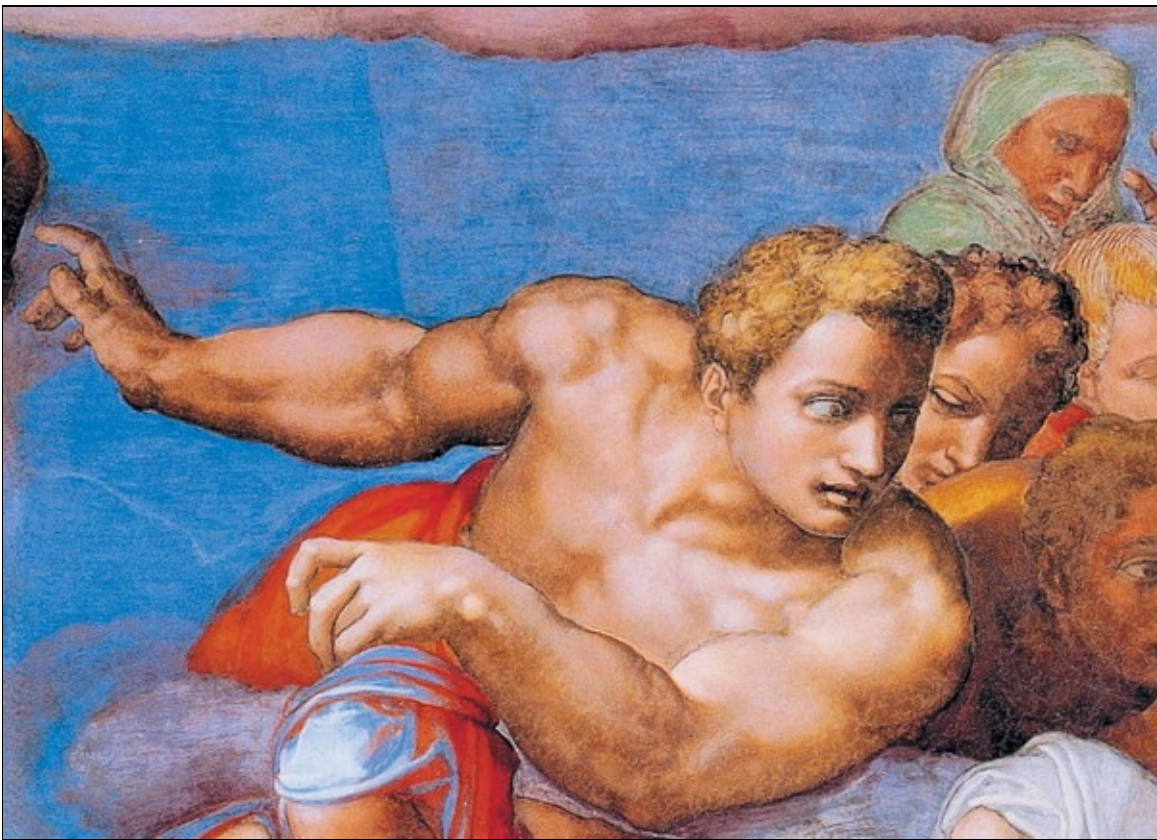
Это шокирует нас тем больше, что XIX веку свойственно искать сильных эмоций, переданных простыми средствами. *Вычурное, перегруженное украшениями* тут же кажется нам мелким. Величие архитектуры Микеланджело отчасти затенено этим недостатком.

Упреки, которые заурядность предъявляет Микеланджело и Корреджо, прямо противоположны, но ответ им будет один и тот же.





Микеланджело Буонарроти. Страшный суд. Фрагмент с воскрешенными.



Микеланджело Буонарроти. Страшный суд. Фрагмент с одним из спасенных.



Микеланджело Буонарроти. Страшный суд. Фрагмент с ангелом.



Микеланджело Буонарроти. Страшный суд. Фрагмент со св. Себастьяном.

«Страшный суд» (продолжение)

Мне помнится, что в Париже нет ни одной статуи Микеланджело (за исключением двух незаконченных «Рабов» в Лувре). Все это понятно. Тем не менее, поскольку эта страна произвела на свет Лесюэра, который сумел почувствовать, что такое грация, и без воздуха Италии, я скажу молодому человеку, который вдруг почувствовал бы, что срисовывание статуй и выравнивание их в виде барельефов – это еще не живопись: «Изучи гравюру „Страшного суда“, сделанную Метцем (Рим, 1816 г., 240 франков; взять издание большого формата), посредством *стекла* со скрупулезной точностью. Таким образом, она передает не замысел Микеланджело, но лишь то, что цензура позволила Даниэле да Вольтерре оставить. Гравюра господина Метца в целом передает рисунок Буонарроти. Еще лучше – найти небольшую гравюру^[45], сделанную до исправлений Даниэле да Вольтерры. Вот противоядие от холодного театрального стиля, подобно тому как пребывание в Венеции является единственным способом избавиться от серо-землистого колорита».





Микеланджело Буонарроти. Страшный суд. Фрагмент с осужденными грешниками.

Суждение иностранцев о Микеланджело

Как Моцарт в статуе в «Дон Жуане», так и Микеланджело в стремлении внушить ужас объединил во всех элементах картины все, что только может быть отталкивающего (за исключением того, что внушает презрение): в рисунке, в цветах, в светотени – и тем не менее он сумел привлечь зрителя. Можно представить, что говорили на его счет люди, приехавшие оценить его с точки зрения изнеженного стиля или *античного идеала красоты*. Это наши Лагарпы, рассуждающие о Шекспире.

Один очень уважаемый во Франции писатель, господин Фальконе, знаменитый скульптор, говоря о «Моисее», воскликнул, обращаясь к Микеланджело: «Дружище, да вы просто мастер принижать великие вещи!» И добавил, что, в конце концов, этот хваленый «Моисей» скорее похож на каторжника, чем на вдохновенного законодателя.

Господин Фюсли, писавший об искусстве со всем остроумием уроженца Берна, говорит («Письма Винкельмана», т. II): «Все художники изображают своих святых стариками, вероятно, потому, что считают возраст необходимым условием святости, и там, где они не в силах придать величия и значительности, они заменяют их морщинами и длинными бородами. Это можно видеть на примере „Моисея“ в церкви Сан-Пьетро-ин-Винколи работы Микеланджело, который принес красоту в жертву анатомической точности и своей страсти к ужасному, или, скорее, грандиозному. Невозможно сдержать смех, когда читаешь начало описания, которое дал этой статуе рассудительный Ричардсон: „Так как это произведение очень известное, не стоит сомневаться в том, что оно превосходно“. Если правда то, что Микеланджело изучил руку знаменитого сатира из виллы Людовизи, которого ошибочно принимают за античного, то так же вероятно, что он изучил и голову этого сатира, чтобы придать ее характер своему Моисею, поскольку обе они, как говорит Ричардсон, напоминают голову козла. Без сомнения, в этой фигуре есть что-то чудовищно великое, чего нельзя отнять у Микеланджело: это была буря, предвещавшая ясные дни Рафаэля».

Знаменитый кавалер Асара, который в прошлом веке слыл человеком любезным и все же писал со всей запальчивостью педанта, говорит: «На протяжении всей своей долгой карьеры Микеланджело ничего не сделал ни в скульптуре, ни в живописи, ни даже в архитектуре, чтобы понравиться или показать красоту – вещь ему неизвестную, но всегда руководствовался лишь желанием похвастаться своим мастерством. Он считал, что владеет величественным стилем, но на деле его стиль был самым мелочным и, быть может, самым грубым и тяжелым. Его искривленными фигурами любовались многие; но достаточно лишь бросить взгляд на „Страшный суд“, чтобы понять, до чего может дойти нелепость композиции»^[46].

Можно выказывать аффектацию, будучи при этом совершенно естественным; таковы Петрарка и Мильтон. Они так мыслили. Чем больше они хотели выразить свои чувства, тем больше они кажутся нам неестественными.

Микеланджело потратил более двенадцати лет на изучение мускулатуры со скальпелем в руках. Однажды он чуть не умер смертью Биша (т. е. от заражения при работе над трупом. – Прим. ред.).

Несомненно, Винкельман тоже написал что-нибудь подобное о Микеланджело, но я не могу процитировать его, поскольку никогда не читал этого автора.

Рассказывают, что знаменитый Джошуа Рейнольдс – единственный, как мне кажется, настоящий художник, которого породила Англия, – отличался одной особенностью. Он открыто признавался в величайшем восхищении, которое питал по отношению к Микеланджело. На автопортрете, который он отправил во Флоренцию для коллекции портретов художников, он

изобразил себя держащим бумажный свиток, на котором можно прочесть: *Disegni dell' immortal Buonarroti* («Рисунки бессмертного Буонарроти»). Напротив, всю свою жизнь и в разговорах, и в сочинениях он выказывал крайнее пренебрежение по отношению к Рембрандту, а между тем учился он именно у этого великого художника и никогда не подражал Микеланджело; и после его смерти выяснилось, что все картины голландского мастера, входившие в его коллекцию, были оригиналами, и притом превосходными, тогда как все, что у него имелось из произведений Микеланджело, – плохие копии, недостойные даже критики.

Я сознаю, что с голландскими и немецкими туманами и мелочными правительствами почувствовать Микеланджело невозможно. Но англичане меня удивляют: самый энергичный из народов должен был бы понимать самого энергичного из художников.

Правда, что в опаснейшую минуту англичанин любит щегольнуть своим хладнокровием. Впрочем, помимо того, что у него нет ни времени, ни *необходимой легкости*^[47], чтобы заниматься такой чепухой, как искусство, он также отравлен в данный момент какой-то системой *живописности*, а книги подобного рода задерживают обычно развитие нации на пятнадцать-двадцать лет. У англичан существует общая склонность к меланхолии и готической архитектуре, что есть признак хорошего вкуса, поскольку она вдохновлена самим климатом; но она надолго отдаляет от торжествующей силы Микеланджело. В конце концов, только у женщин в Англии есть время заниматься искусством, но они едва пишут гуашью или акварелью.

Так как этот народ все еще обладает достатком богатого дома, приближающегося к разорению, он должен воспользоваться им, чтобы привезти в Лондон пять-шесть произведений Микеланджело. Это полностью освободило бы этот крупнейший европейский город от присущего ему в целом оттенка монотонности и бесцветности^[48].

Но все же необходимо, чтобы рано или поздно Англия почувствовала Микеланджело. Это нация, для которой написаны и которая прекрасно чувствует эти слова Макбета:

I have almost forgot the taste of fears:
The time has been, my senses would have cool'd
To hear a night-shriek; and my fell of hair
Would at dismal treatise rouse and stir
As life were in't: I have supp'd full with horrors
Direness, familiar to my slaught'rous thoughts
Cannot once start me. – Wherefore was that cry?^[49]



Микеланджело Буонарроти. Клеопатра. 1533–1534 гг. Галерея Уффици. Флоренция.



Микеланджело Буонарроти. набросок к «Страшному суду».

Влияние Данте на Микеланджело

Мессер Бьяджо, церемониймейстер Павла III, сопровождавший его при осмотре наполовину законченного «Страшного суда», сказал его святейшеству, что подобное произведение больше подходит для трактира, чем для папской капеллы. Едва правитель вышел, как Микеланджело тут же по памяти нарисовал портрет мессера Бьяджо и поместил его в аду под видом Миноса. Как мы видели, вокруг его груди несколько раз обвился ужасный змей [\[50\]](#). На жалобы церемониймейстера Павел III ответил следующими словами: «Мессер Бьяджо, вам известно, что я получил от Бога абсолютную власть на небесах и на земле, но я не властен в аду, поэтому так и оставайтесь».

Всякие мелочные люди не упустили случая раскритиковать Микеланджело: «Вы поместили в ад Миноса и Харона» [\[51\]](#).

Но подобное смещение в Церкви старо как мир. В заупокойной мессе можно обнаружить Тартар и сивилл. Во Флоренции к тому времени уже в течение двух веков Данте считался пророком ада. 1 марта 1304 года народ захотел доставить себе удовольствие и взглянуть на ад. Русло Арно стало преисподней. Всевозможные попытки, придуманные мрачным воображением монахов или поэта, озера кипящей смолы, огонь, лед, змеи – все это было применено к настоящим живым людям, чьи вопли и судороги доставили зрителям одно из самых полезных для религии удовольствий.

Нет ничего удивительного, что Микеланджело, увлекаемый обычаями своей родины, – обычаями, что живы и по сей день, – и страстью к поэме Данте, представил себе ад точно так же, как он.

Гордый гений двух этих людей был совершенно схож (см. письмо Данте императору Генриху, 1311 г.).

Если бы Микеланджело написал поэму, он создал бы графа Уголино, так же как если бы Данте был скульптором, он непременно изваял бы «Моисея».

Никто так не любил Вергилия, как Данте, но ничто так мало не напоминает «Энеиду», как «Ад». Микеланджело был глубоко поражен античным искусством, но нет ничего более противоположного ему, чем произведения Микеланджело.

Они предоставили посредственностям грубое внешнее подражание. Они прониклись принципом: «Создать то, что наиболее отвечает вкусам моего века».

Для итальянца XV века нет ничего более незначительного, чем голова «Аполлона», как нет ничего ничтожнее для француза XIX века, чем Ксифарес.

Как и Данте, Микеланджело не доставляет удовольствие: он запугивает, он угнетает воображение грузом несчастий, не остается больше сил быть мужественным, несчастье полностью овладевает душой. После Микеланджело вид самой обычной деревеньки кажется очаровательным, выводит из оцепенения. Сила впечатления столь велика, что почти заставляет страдать, но, ослабевая, это впечатление превращается в удовольствие.

Как образы Данте, один вид фрески Микеланджело мог надолго внушить ужас узнику. Это противоположность музыке, которая смягчает даже тиранов.

Как и у Данте, сюжету, представленному Микеланджело, почти всегда недостает величия и особенно красоты. Что может быть более пошлого в армии, чем девка, убивающая неосторожного, оставшегося у нее? Но подобные сюжеты у Микеланджело мгновенно становятся возвышенными благодаря той силе выражения, которой он их наделяет. Юдифь больше не Жак Клеман, она – Брут.

Подобно Данте, Микеланджело сообщает свое собственное душевное величие предметам,

которые его волнуют и которые он затем изображает, вместо того чтобы заимствовать это величие у них самих.

Стиль Микеланджело, как и стиль Данте, самый суровый из всех, какие только знало искусство, и наиболее противоположен французскому стилю. Он полагается на свой талант и на восторг перед ним. Дурак напуган, удовольствие же порядочного человека от этого возрастает. Он симпатизирует этому мужественному гению.

Перед творениями Микеланджело, как и Данте, душа леденеет от избытка серьезности. Полное отсутствие риторических приемов усиливает впечатление. Перед нашими глазами фигура человека, который только что увидел что-то ужасное.

Данте хочет заинтересовать тех людей, которых он считает несчастными. Он не описывает внешних объектов, как это делают французские поэты. Его единственное средство выражения – возбуждать симпатию к захватывающим его эмоциям. Он всегда показывает нам не сам предмет, а впечатление, оставшееся от него в душе («E caddi come corpo morto cade» – «И я упал, как падает мертвец». Ад, песнь V, 142).

Одержимый божественным исступлением, подобно ветхозаветному пророку, Микеланджело с гордостью отвергает любую симпатию. Он говорит людям: «Подумайте о самих себе, вот Бог Израиля приближается в гневном своем».

Некоторым удавалось с относительным успехом изобразить в картинах творения Гомера или Вергилия. Все гравюры к Данте, что я видел, в крайней степени смехотворны (например, «Граф Уголино» Джошуа Рейнольдса). А все потому, что для этого необходима сила, а она сегодня встречается все реже.

Микеланджело читал великого художника Средневековья в издании in-folio с комментариями Ландино и полями в шесть дюймов. Сам того не замечая, он рисовал пером на полях все то, что заставлял его увидеть поэт. Этот том погиб в море.



Доменико ди Микелино. Данте и три Царства. 1465 г. Музей Дуомо. Флоренция. Справа – стены Флоренции, слева – гора Чистилища и Ад, вверху – райские сферы.



Карта Флоренции из атласа «Cosmographia Claudii Ptolomaei Alexandrini». Картограф – Пьеро ди Якопо дель Массайо. XV в.

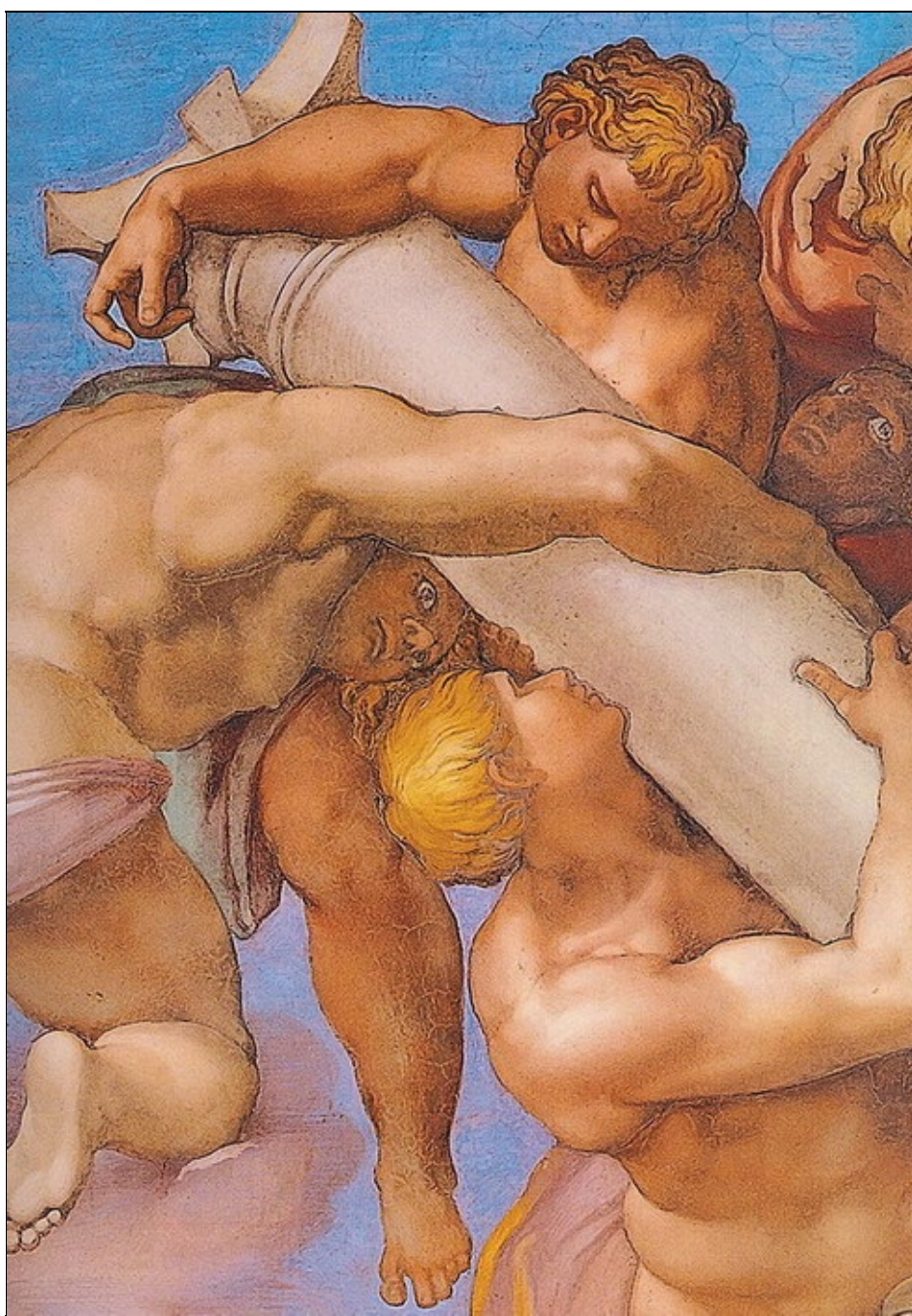
«Страшный суд» (окончание)

Работая над «Страшным судом», Микеланджело упал с лесов и сильно поранил ногу. Он закрылся у себя и никого не хотел видеть. Случай привел к нему знаменитого врача Баччо Ронтини, почти столь же своенравного, как его друг, но все двери оказались запертыми. Поскольку никто – ни слуги, ни соседи – не отвечал, Ронтини с большим трудом спустился в погреб и, с не меньшим трудом поднявшись оттуда наверх, наконец попал к Буонарроти, запершемуся в комнате и собравшемуся там умереть. Баччо не пожелал оставить его одного, насильно дал какие-то лекарства и вылечил его.

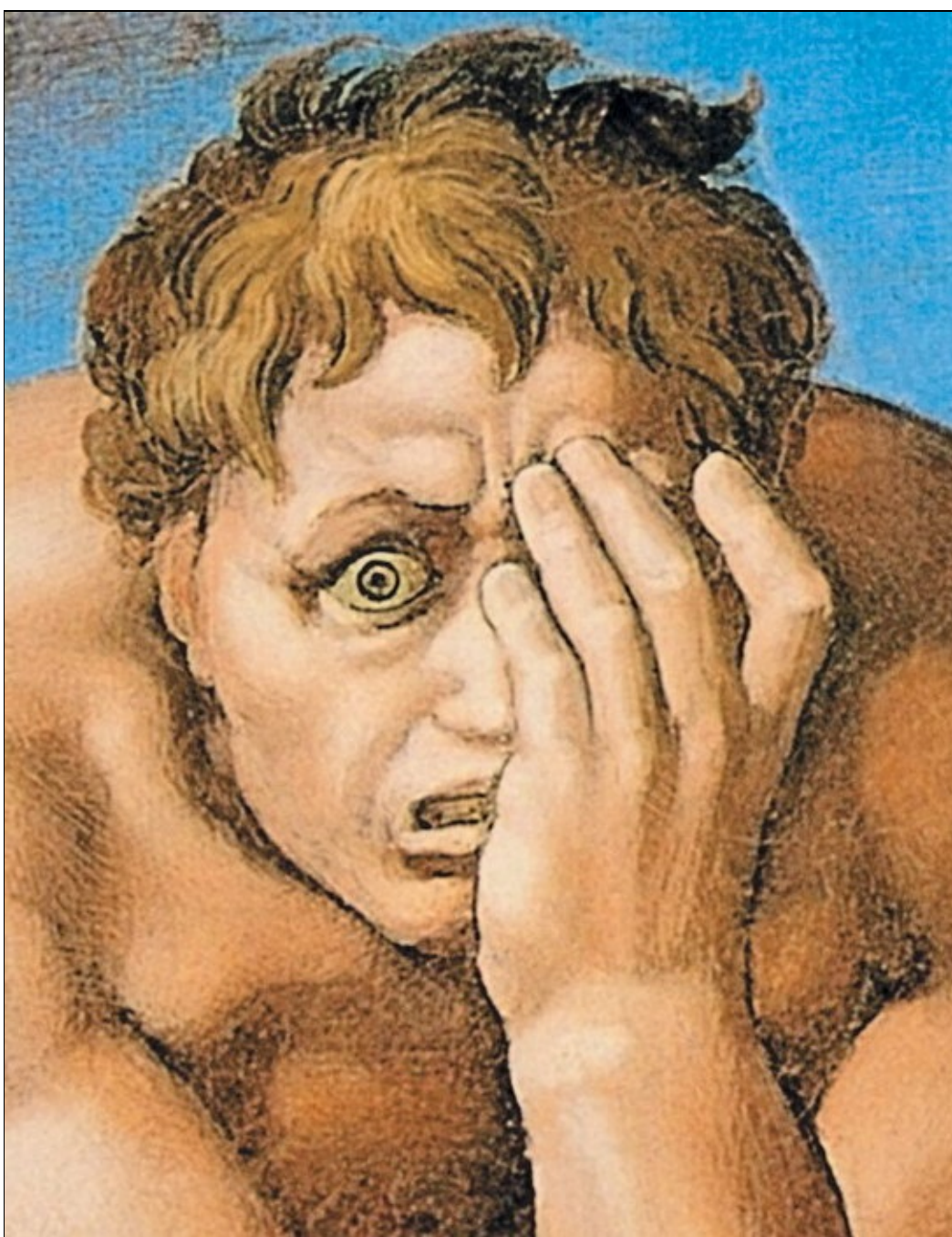
Микеланджело потратил восемь лет на «Страшный суд» и открыл его на всеобщее обозрение в Рождество 1541 года; ему было тогда шестьдесят семь лет^[52].

В Неаполе находится произведение, которое очень облегчает изучение этой грандиозной, закопченной восковыми свечами картины. Это отлично прорисованный эскиз, авторство которого приписывают самому Буонарроти; считают, что краски были наложены под его наблюдением его другом Марчелло Венусти. Фигуры меньше ладони, но вопреки этому они прекрасно сохраняют свой величественный и грозный характер. Эта любопытная картина отличается такой свежестью красок, будто нарисована в наши дни. Сегодня, когда оригинал так пострадал, она бесценна.

Меня уверяют, что у семейства Колонна в Риме есть еще одна копия работы Венусти.



Микеланджело Буонарроти. Страшный суд. Фрагмент. Ангелы повергают колонну – символ преходящей земной власти.



Микеланджело Буонарроти. Страшный суд. Фрагмент.



Микеланджело Буонарроти. набросок к «Страшному суду».

Фрески в капелле Паолина

Построив капеллу рядом с Сикстинской (1549 г.), Павел III приказал расписать ее великому художнику, который ему служил. Там можно найти остатки двух больших фресок: «Обращение св. Павла» и «Распятие св. Петра». Восемь или десять раз в году в этой капелле служат сорокачасовые мессы с поразительным количеством свечей. Я смог рассмотреть лишь белого коня св. Павла. Надо бы поторопиться и скопировать эти картины^[53].

Это была последняя работа Микеланджело, говорившего, что ему стоило большого труда окончить ее. Ему было семьдесят пять лет. Это возраст не для занятий живописью, и тем более фресками. В Неаполе показывают несколько картонов к этим двум картинам.



Микеланджело Буонарроти. Распятие св. Петра. Ок.1545–1550 гг. Капелла Паолина. Ватикан.



Микеланджело Буонарроти. Обращение св. Павла. Ок.1545–1550 гг. Капелла Паолина. Ватикан.

Манера работать

В одной книге XVI века мы находим следующее: «Могу сказать, что я видел Микеланджело, когда ему было глубоко за шестьдесят, тощего, далеко по виду от силача. Но за четверть часа работы из-под его резца вылетало больше осколков самого твердого мрамора, чем могли бы произвести за час работы три сильных молодых скульптора. Для тех, кто не видел этого своими глазами, это могло бы показаться невероятным. Он работал с таким пылом и яростью, что я ежеминутно боялся, как бы весь блок не рассыпался на части. После каждого удара на землю летели осколки толщиной в три или четыре дюйма, и каждый раз он прикладывал свой резец так близко к крайнему контуру, что, сдвинься он хоть немного, все было бы потеряно» (Блез де Виженер. «Образы Филострата», с. 855, примечание).

Воспламененный образом прекрасного, который являлся ему и который он боялся упустить, этот великий человек испытывал своего рода ярость по отношению к мрамору, будто тот скрывал от него статую.

Нетерпение, пылкость, сила, с которой он набрасывался на мрамор, послужили, быть может, причиной того, что он лишь намечал детали. Этого недостатка я не обнаруживаю на его фресках.

Прежде чем приняться за роспись свода Сикстинской капеллы, он должен был ежедневно копировать на штукатурку точные контуры, которые уже нанес на *картон*. Эти две операции исправляют ошибки нетерпения.

Вы помните, что, работая над фреской, художник каждый день приказывает наложить такое количество *штукатурки*, которое он предполагает заполнить; на эту еще свежую штукатурку он посредством иглы, чьи следы еще можно различить в капелле Паолина, копирует контуры своего рисунка. Таким образом, во фресковой живописи невозможно импровизировать, необходимо сначала проверить по *картону* впечатление от вещи в целом.

Что же касается статуй, то нетерпение Буонарроти приводило его к тому, что он часто ограничивался лишь небольшой моделью из воска или глины. В отношении деталей он полностью полагался на свой гений. «Буонарроти, – говорит Челлини, – испробовав оба своих метода, то есть создавая скульптуры из мрамора по модели такого же размера и по сильно уменьшенной, в конце концов убедился в чрезмерной разнице в последнем случае и решил использовать первый метод. В этом я имел возможность убедиться, наблюдая за его работой над статуями для Сан-Лоренцо» («Трактат о скульптуре»).

Канова делает статую из глины. Его помощники снимают гипсовый слепок, по которому делают из мрамора копию. Материальная сторона искусства сводится к тому, чем должна быть, то есть великий художник нашего времени так мало обременен ручным трудом, что может изготовить за год двадцать или тридцать статуй.

Не знаю, окажет ли гравирование по камню ту же услугу Моргенам и Мюллерам.

Они очень редки. Он презирал этот мелкий жанр. Почти все станковые картины, приписываемые Микеланджело, написаны подражателями по его рисункам. Безмолвие Вазари и недостаток терпения у великого человека равно доказывают это.

В лучшем случае некоторые из них были созданы под его руководством. Там обнаруживается то распределение цветов, которое приближено к его идеям. Тогда это работы Даниэле да Вольтерры или фра Себастьяно, его лучших подражателей. Подлинники этих картин, вероятно, копировались то фламандскими живописцами, то итальянцами разных школ, о чем свидетельствует несходство колорита. Таким образом были исполнены «Спящий Младенец Иисус», «Молитва в Гефсиманском саду», «Снятие с креста». Чаше других встречается в галереях приписываемая Микеланджело картина «Иисус, умирающий на кресте», откуда идет рассказ о человеке, которого якобы распял Буонарроти. Нередко встречаются «Св. Иоанн» и «Мадонна» или два ангела, собирающие кровь Спасителя.

Лучшее из его распятий находится в Каза Кьяппини в Пьяченце. В Болонье их целых три: в коллекциях Капрара, Бонфильоли и Бьянкани (Боттари приводит список этих распятий; я нашел их в галереях Дория и Колонна в Риме).

Фра Себастьяно, представитель венецианской школы, которого Микеланджело любил за его превосходный и порой возвышенный колорит, создал в Риме по рисункам Буонарроти «Бичевание» и «Преображение» (в Сан-Пьетро-ин-Монторио). Это происходило в то время, когда Рафаэль заканчивал свою последнюю картину. Говорят, будто художник из Урбино, узнав, что Микеланджело снабдил своими рисунками фра дель Пьомбо, выразил свою благодарность этому великому человеку за то, что тот посчитал его достойным состязаться с ним. Фра Себастьяно написал «Снятие с креста», которое находится в церкви Св. Франциска в Витербо.

Он повторил свое «Бичевание», что находится в Риме, для одного монастыря в Витербо; а в картезианском монастыре в Неаполе путешественник, любуясь красивейшим видом на земле, может увидеть третье такое же «Бичевание», которое приписывают кисти самого Буонарроти.

Венусти написал по его рисункам два «Благовещения», «Лимбы» в палаццо Колонна, «Иисуса на Голгофе» в палаццо Боргезе, не говоря уже о восхитительном «Страшном суде» в Неаполе. Франко создал «Похищение Ганимеда», которое переехало в Берлин вместе с галереей Джустиниани. На этом полотне чудесно переданы мощь орла и страх юноши; в крыльях орла нет той смешной диспропорции с весом, который он поднимает, как в маленькой античной группе в Венеции (в большом Зале совета на Пьяццетте, 1817 г.). Но, с другой стороны, удивительно выраженная в античной скульптуре влюбленность орла здесь совершенно отсутствует. Из нежных чувств можно увидеть только горе верного пса Ганимеда, смотрящего на то, как его хозяина уносят в небеса.

Понтормо написал «Венеру и Амура» и «Явление Христа» – сюжет, повторенный им для Читта ди Кастелло после того, как Микеланджело сказал, что никто не мог бы сделать лучше.

Сальвиати и Буджардини написали немало картин по его рисункам. В следующем столетии художники часто обращались именно к ним.

Говорят, что в соборе Бургоса есть «Святое семейство» Буонарроти^[54]. Я упоминал о другом, которое находится во Флорентийской галерее и подлинность которого неоспорима. Это полотно написано темперой, и, хотя цвета неярки, картина производит впечатление хорошо сохранившейся. У Мадонны такой вид, будто она похитила младенца Иисуса, а ее цыганская внешность окончательно приводит к этой странной мысли. Отчасти эта критика относится и к

мраморной «Мадонне» в Сан-Лоренцо. Младенцы же здесь лишь маленькие мужчины.

В области литературы можно назвать нескольких великих гениев, чьи мысли, для того чтобы их оценила публика, должны были разжевать литераторы, от которых не требовалось других достоинств, кроме умения писать. Так и полотна Микеланджело, искаженные временем или помещенные на слишком большое расстояние от глаз, чаще всего доставляют больше удовольствия в копиях, чем в оригинале.

Его рисунки, которых не так уж мало, всегда поражают. Он начинал с того, что рисовал на одном клочке бумаги скелет фигуры, которую хотел изобразить, а на другом облакал этот скелет мускулами. Его рисунки разделяются на две группы: первые – наброски пером замыслов без деталей; вторые – рисунки для непосредственного использования, которые могут превратиться в картину даже в руках самого заурядного художника. Там есть все (у Мариета был рисунок «Христа торжествующего» из церкви Санта-Мария-сопра-Минерва).

Столь нетерпеливый человек не мог писать портретов. Упоминают один его рисунок, изображавший Томмазо деи Кавальери, юного римского дворянина, у которого он находил редкие способности к живописи. В палаццо Фарнезе показывают бюст Павла III, в Капитолийском дворце – бюст Фаэрно.

После фресок в капелле Паолина Микеланджело не мог оставаться праздным. Он говорил, что работа молотком необходима ему для здоровья. Как писал Кондиви, в семьдесят девять лет он еще время от времени работал над «Снятием с креста» – колоссальной группой, которую он хотел подарить какой-нибудь церкви с условием, что эту скульптуру установят на его могиле.

Эту группу, в которой единственной законченной фигурой стал Христос, поместили во флорентийском соборе (за главным алтарем, под куполом Брунеллески; это самая трогательная группа Микеланджело, чему причиной – капюшон фигуры, поддерживающей Иисуса Христа). Лучше было бы выполнить волю великого человека. Для него это было бы более подходящим и, главное, более благородным надгробием, чем то, что установлено в Санта-Кроче.



Микеланджело Буонарроти. Святое семейство. (Тондо Дони). Ок. 1506–1508 гг. Галерея Уффици. Флоренция.



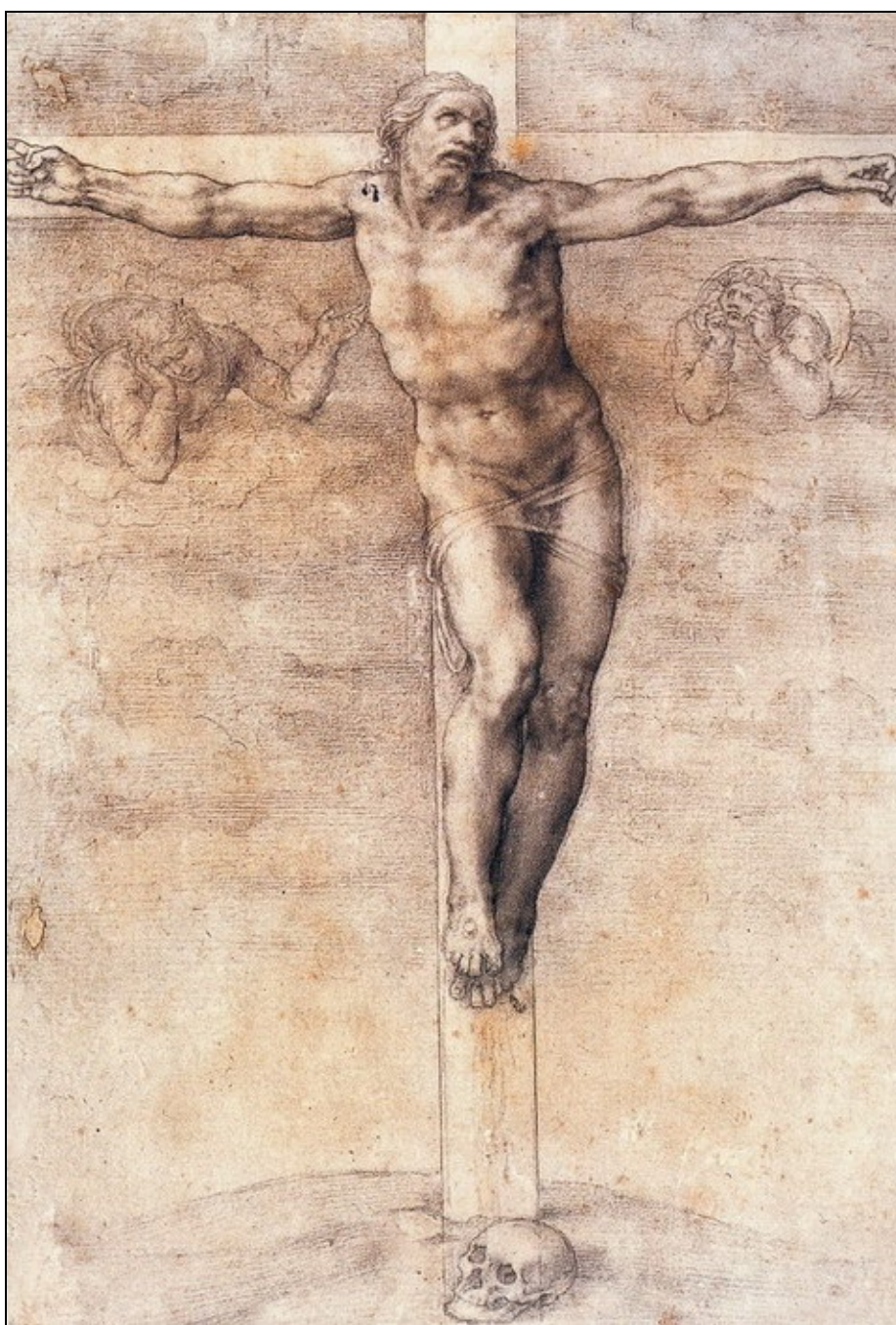
Микеланджело Буонарроти. Положение во гроб. Ок. 1500–1501 гг. Лондонская национальная галерея.



Микеланджело Буонарроти. Похищение Ганимеда. 1530 г. Королевская библиотека. Виндзорский замок.



Микеланджело Буонарроти. набросок «Мадонны с Младенцем». Между 1520 и 1525 гг. Дом Буонарроти. Флоренция.



Микеланджело Буонарроти. Распятие для Виттории Колонны. Ок.1545 г. Британский музей. Лондон.



Микеланджело Буонарроти. Падение Фэтона. 1533 г.



Микеланджело Буонарроти. Воскрешение Лазаря. набросок. 1516 г.



Микеланджело Буонарроти. Портрет Андреа Кваратези. Ок. 1532 г. Это единственный сохранившийся «портретный рисунок» Микеланджело, который вообще не любил жанра портрета.



Микеланджело Буонарроти. Рисунок женской головы (так называемая «Маркиза Пескарская»). Ок. 1525–1528 гг.

Архитектор Микеланджело

Надо задержаться на библиотеке Сан-Лоренцо во Флоренции, на Капитолии, куполе и наружных частях собора Св. Петра в Риме.

В 1546 году умер Антонио да Сангалло, архитектор собора Св. Петра. Браманте умер еще в 1514 году, а Рафаэль в 1520-м. Микеланджело давно пережил своих соперников и всех великих людей, окружавших его в пору молодости. Он был богом в искусстве, но богом угнетенного народа. Любовались только им, копировали только его произведения, и, глядя на всех этих подражателей, он восклицал: «Мой стиль предназначен создавать великих глупцов!»

Он наконец вышел победителем из всех тех интриг, что преследовали его в молодости. Но победа была печальна: потеряв своих соперников, он потерял и судей. Микеланджело сожалел об их хуле. Он остался один на земле. Мы еще помним его страстную похвалу в адрес Браманте. Кто бы сказал ему во времена его работы над Сикстинской капеллой, что однажды он будет оплакивать Браманте и Рафаэля!

После смерти Сангалло долгое время не могли выбрать ему преемника. Наконец, у Павла III возникла идея пригласить старого Микеланджело. Понтифик приказал ему, практически именем неба, принять это бремя, от которого Буонарроти отказывался.

Он пришел в собор Св. Петра, где обнаружил совершенно озадаченных учеников Сангалло. Они с вызовом продемонстрировали ему макет, подготовленный их учителем. «Это луг, – сказали они, – где всегда будет что косить». «Вы правы больше, чем думаете, – ответил Микеланджело. – Впрочем, меня отправили сюда не по моей воле. Я могу сказать вам только одно: приложите все свои силы, употребите всех своих друзей, чтобы я не был архитектором собора Св. Петра».

Он сказал Павлу III: «Модель Сангалло с таким количеством выступов, углов и мелких деталей приближается скорее к готике, чем к скромному вкусу античности или к изящной манере нового времени. Что касается меня, я сберегу два миллиона и пятьдесят лет труда, поскольку я не считаю великие произведения пожизненной рентой».

В две недели он подготовил собственный макет собора, истратив двадцать пять скудо. Сангалло же на создание макета потребовалось четыре года и четыре тысячи скудо (я видел его в Бельведере в 1807 г., вместе с моделью Микеланджело).

Павлу III хватило здравомыслия издать декрет ^[55], по которому Буонарроти получил собор Св. Петра в полное свое распоряжение. Микеланджело возразил лишь в одном: он попросил добавить пункт о том, что свои обязанности он будет выполнять безвозмездно. По прошествии месяца папа отправил ему сотню скудо золотом; Микеланджело ответил, что в соглашении этого не было, и вопреки возражениям папы настоял на своем. Несмотря на его критику Сангалло, архитектура Микеланджело также полна выступов, углов, мелких деталей, которые скрывают грандиозность его стиля.



Фасад собора Св. Петра в Риме. Фрагмент.



Подкупольное пространство собора Св. Петра в Риме.



Иисус, св. Петр, св. Павел и папа римский. Скульптура в соборе св. Петра в Риме.



Статуя, изображающая реку Тибр, на Капитолийской площади в Риме. По наброскам Микеланджело.

История собора Св. Петра

В 324 году подлый Константин заложил первый камень. В 626 году Гонорий навесил массивные серебряные двери. В 846 году сарацины похитили их; они не смогли войти в Рим, но собор Св. Петра находился тогда за городской стеной.

Рассказ о том, что священники осмеливались делать в этом древнем храме Св. Петра, сочли бы оскорбительной сатирой ^[56]. Его грабили, сжигали, опустошали бесчисленное число раз, но стены устояли. На протяжении XIII и XIV веков папы много раз восстанавливали его. Наконец, Николай V решил перестроить храм и пригласил для этого Леона Баттисту Альберти. Едва стены поднялись над уровнем земли, как папа скончался (1455 г.); до тех пор, пока другой великий человек не взошел на престол, все было заброшено. 18 апреля 1506 года Юлий II, находясь в возрасте семидесяти лет, твердо и без колебаний спустился в глубокий ров, вырытый под фундамент для новой церкви, и заложил первый камень. Архитектором был Браманте. Его проект был строг, прост и великолепен. После него за строительство брались Рафаэль, Джулиано да Сангалло, фра Джокондо да Верона. Лев X израсходовал на него громадные суммы, обогатившие Германию. Первоначальный план с каждым днем все больше искажался до тех пор, пока тот же человек, который и предложил возобновить постройку собора Св. Петра, не взялся руководить работами. Он сделал проект самой удивительной части – той, что придает ценность всему остальному, той, что не заимствована у греков. В 1564 году на смену Буонарроти пришел Виньола. Купол, которым занималось несколько архитекторов, был завершен при Клименте VIII. Наконец, самый посредственный из них, Карло Мадерна, портя то, что было сделано до него, закончил постройку собора в 1613 году, при Павле V.

Бернини добавил наружную колоннаду – прекраснейшее преддверие!

Талант правителей состоит в умении распознавать таланты. Когда государь распознал великого гения, ему следует потребовать от него план и выполнить его без рассуждений. Мания рекомендаций и излишних проверок убивает искусство. Собор Св. Петра, созданный по плану Микеланджело, стал бы для архитектуры большим достижением, чем «Аполлон Бельведерский» ^[57].

Несмотря на огромные недостатки и весь ущерб, нанесенный посредственностью, собор Св. Петра – величайшее из всего, что когда-либо видели люди (пожалуй, только в Индии можно найти нечто подобное).

По мере того как мы лучше узнаем Грецию, для нас исчезает материальное величие, которым жалкие педанты хотели наделить этот маленький народ. Он был велик свободой и разумом (в «Истории Греции» Митфорда греки всегда показаны разделенными на две партии, как США, – демократическую и аристократическую). Эрудиты, которых такого рода величие приводит в замешательство, захотели наделить греков тем, что подчеркивает деспотизм, – огромными сооружениями.

По их мнению, храм Юпитера в Афинах имел в окружности четыре стадия (около 720 м. – Прим. ред.); на самом деле ширина его составляла около 77 футов, а длина – 190 (см. Стюарта, Леруа, Вернона, Павсания и особенно превосходное «Путешествие» г-на Гобгауза, историка).

Храм Зевса Олимпийского был гораздо меньше, чем большинство наших церквей (по Павсанию – 68 футов в высоту, 230 в длину и 95 в ширину, включая окружающий храм портик).

Храм Артемиды в Эфесе был перегружен украшениями, подобно церкви Богоматери Лоретской, но не превышал размерами храма Зевса Олимпийского.

Парфенон в Афинах, храм Фортуны Пренестинской в Риме также были не больше. Последний был своего рода английским садом, предназначенным внушать уважение.

Мне видится что-то подобное на Борромейских островах. Мы поднимались по террасам, расположенным одна над другой, проходили сквозь галереи, пристройки и, наконец, приближались к простой, изумительно изящной полукруглой колоннаде, в центре которой на троне восседала статуя Фортуны.

У нас нет ничего, что можно было бы сравнить с этим очаровательным сооружением. Мы не умеем овладевать душами. Нам не хватает этого искусства, и итальянские святилища дают о нем лишь слабое представление (Мадонна-дель-Монте близ Варезе). Церковь, воздвигнутая в таком стиле на мысу (например, на Маунт-Эджкомб), среди прекрасных деревьев Англии, без сомнения, трогала бы сердца.

Храм Соломона имел лишь 55 футов в высоту и 110 в длину. Храм Св. Софии от османского полумесяца до подножия составляет только 180 футов.

Собор Св. Петра в длину имеет 657 футов, в ширину 456, а распятие на куполе находится на высоте 410 футов от земли. Никогда символ ни одной религии не приближался так к небу^[58].

На этом шаре установлен крест высотой 13 футов; ежегодно в день св. Петра его подсвечивают. Эту операцию проделывает самый смелый римский рабочий. Он исповедуется и причащается – скорее для проформы, поскольку несчастных случаев никогда не было. Я стал свидетелем тому, как один рабочий очень храбро взбирался на самый верх. В Риме, как и везде, энергия сохранилась лишь в этом классе (см. слова каменщика кардиналу Аквавива из «Путешествия» Дюкло. Рим, 1814, издано в Брюсселе).

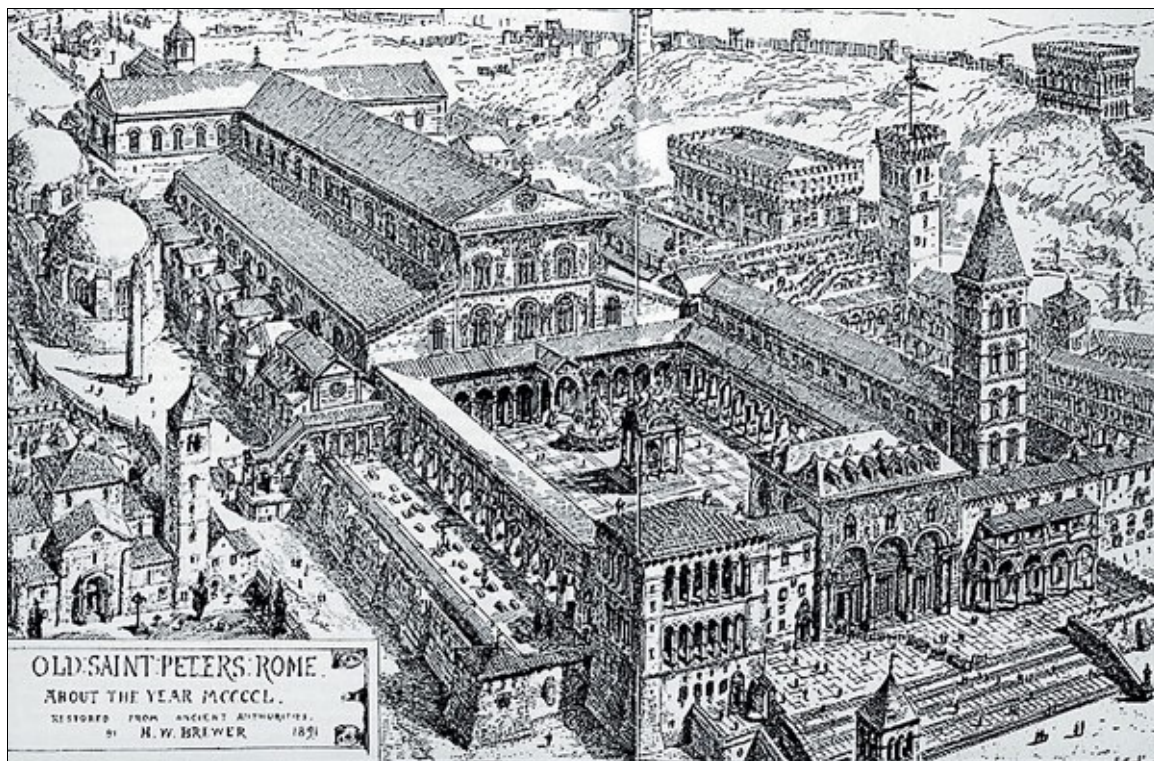
Собор Св. Павла в Лондоне на целую четверть ниже. Статуя Мадонны над куполом Миланского собора возвышается на 335 футов над землей.

Для того, кто не видел собора Св. Петра, все описания бесполезны. Это ни в коем случае не греческий храм; это отпечаток итальянского гения, полагающего, что он подражает грекам.

Исключая Микеланджело, другим архитекторам не доставало ума понять, что они хотят объединить противоположности. Религия в Греции была праздником, а не угрозой. Подражание грекам вытеснило ужас, поражающий в готических сооружениях. Впрочем, здесь слишком много украшений, и если бы св. Петр и св. Павел пришли в Ватикан, они бы спросили об имени божества, которому поклоняются в этом месте.



Дж. Вазари. Строительство собора Св. Петра в Риме.



Вид базилики Св. Петра в середине XV в., до ее перестройки. Реконструкция. 1891 г.



Купол собора Св. Петра в Риме.



Джованни Паоло Панини. Интерьер собора Св. Петра в Риме. Ок. 1754 г. Национальная галерея искусств. Вашингтон.



Купол собора Св. Петра в Риме.

Сангалло также построил палаццо Фарнезе. Павел III обратился к Микеланджело с просьбой взяться и за него. Дворцу не хватало лишь карниза. Микеланджело нарисовал его и приказал изготовить небольшой фрагмент из дерева, затем поднять наверх и укрепить на нужном месте, чтобы составить о нем суждение.

Так и в Париже, когда стоял вопрос о возведении дворца на холме Пасси, люди, знающие, как трудно избежать посредственности в такой ситуации, пожелали, чтобы фасад дворца был сначала изготовлен из дерева и чтобы этот же дворец был изображен в виде декорации для Оперы.

Микеланджело принадлежит и верхняя часть двора при палаццо Фарнезе, в чем путешественник довольно быстро убеждается благодаря тому почтению, которое тот к себе внушает^[59]. Павел III умер (1549 г.). Его преемник, Юлий III, сначала подтвердил полномочия Микеланджело, но ученики Сангалло продолжали строить козни. Папа принял решение созвать конгрегацию, где бездарные архитекторы пытались доказать, будто Микеланджело испортил собор Св. Петра (1551 г.).

Папа открыл заседание, сказав Микеланджело, что интенданты собора Св. Петра считают, будто церковь окажется темной. «Я бы хотел, чтобы эти интенданты высказались сами». Кардинал Марчелло Червино, ставший чуть позже папой, поднялся со словами: «Это я». – «Монсиньор, помимо того окна, что я уже сделал, на своде будут еще три». – «Вы об этом никогда не говорили». – «Я не обязан и никогда не буду сообщать ни вам, монсиньор, ни кому-либо другому о своих планах. Ваше дело – иметь деньги и оберегать их от воров, а мое – строить церковь. Святой отец, посмотрите, какую я заслужил благодарность! О, если все те препятствия, что выпадают на мою долю при строительстве храма для князя апостолов, не зачтутся моей душе на том свете, придется признать, что я просто безумец».

Папа, возложив на него руки, ответил: «Они зачтутся как вашей душе, так и вашему телу, не сомневайтесь в этом». В ту же минуту он дал ему и его ученику Вазари привилегию получить двойную индульгенцию после паломничества верхом по семи церквям.

С этого момента Юлий III полюбил Микеланджело почти так же, как некогда любил Юлий II. Он ничего не предпринимал на вилле Джулия, не посоветовавшись с ним, и несколько раз повторял по поводу почтенного возраста Микеланджело, что охотно отнял бы у себя несколько лет жизни, чтобы продлить жизнь столь необыкновенного человека; а в случае, если он переживет Микеланджело, – что по законам природы казалось вероятным, – он хотел бы забальзамировать его тело, чтобы оно было столь же бессмертным, как и его произведения.

Буонарроти, придя однажды на виллу Джулия, обнаружил папу среди двенадцати кардиналов. Его святейшество усадил скульптора рядом с ними, оказав ему тем самым наивысшую честь, от которой тот тщетно отказывался.

Козимо I, великий герцог Тосканский, несчастный отец Элеоноры, не раз отправлял письма своему бывшему подданному с приглашением вернуться и закончить церковь Сан-Лоренцо. Микеланджело постоянно отказывался, но, как только преемником Юлия III стал тот самый кардинал Марчелло, которому Буонарроти осмелился возразить, Козимо снова послал ему письмо с одним из своих личных камергеров. Микеланджело, знавший Козимо (Челлини, с. 279), решил подождать, чтобы проверить характер папы, но тот вывел его из затруднения, скончавшись спустя двадцать один день после восшествия на престол.

Когда Микеланджело пришел поцеловать ноги папе Павлу IV, новый понтифик сделал ему самые выгодные предложения. Главной целью скульптора было как можно дальше

продвинуться в строительстве собора Св. Петра, пока он жив, чтобы никакие посягательства посредственности стали невозможны; но ему это не удалось.

В то время как Микеланджело думал о соборе, набожный Павел IV задумал подчистить стену, на которой тот изобразил «Страшный суд». Старый священник не способен был понять, что непристойность в этом сюжете невозможна в принципе^[60].

Что до Микеланджело, то он писал эпиграммы на все те нелепости, которые его долгая жизнь позволила ему наблюдать. К этому времени он потерял Урбино, дорогого своего слугу, который был рядом с ним в течение долгого времени и, несмотря на свои восемьдесят два года, ухаживал за скульптором во время его болезни, часто даже не раздеваясь по ночам. Микеланджело спросил его однажды: «Урбино, что ты будешь делать, если я умру?» – «Найду другого хозяина». – «Бедный Урбино, я хочу избавить тебя от нищеты». И с этими словами он дал слуге двадцать тысяч франков.

Неаполитанский архитектор Лигорио с сожалением взирал на Микеланджело, который не извлекал никаких барышей из столь выгодного предприятия, как руководство строительством собора Св. Петра. Он говорил, что Буонарроти впал в детство; в ответ Микеланджело написал несколько красивых сонетов и разослал их друзьям.

Одновременно Микеланджело завершал модель купола собора Св. Петра; его выполнил Джакомо делла Порта уже после его смерти. Но кто бы мог поверить?! Век спустя один архитектор перед всей конгрегацией осмелился предложить снести этот купол и изготовить новый, по его рисункам (Боттари о Вазари, с. 286). До такой степени варварства, правда, не дошли, но вместо формы греческого креста, как это было в проекте Микеланджело, собор Св. Петра получил форму креста латинского, а в отделке мелочные украшения заменили суровое величие (над одной из дверей в библиотеке Ватикана можно увидеть «Вид собора Св. Петра» таким, каким его задумал Микеланджело). Ничто не обладает таким величием, как огромное здание с куполом, где над головой зрителя всегда находится доказательство колоссальной творческой власти.

Работая над планом собора Св. Петра, Микеланджело наметил контуры головы «Брута», которая находится во Флорентийской галерее. Это не Брут Шекспира, самый мягкий из людей, убивающий великого полководца, которого он обожает, со слезами на глазах, потому что этого требует отечество. Это солдат – самый грубый, самый храбрый, самый бесчувственный. Особенно восхитительна шея. Итальянская подлость выгравировала на пьедестале следующее:

Dum Bruti effigiem sculptor de marmore ducit
Im mentem scellaris venit, et obstupuit.^[61]

Милорд Сэндвик, пожав плечами, экспромтом выдал такой ответ:

Brutum efficisset sculptor, sed mente recursat
Tanta viri virtus, sistit et obstupuit.^[62]

Микеланджело скопировал своего «Брута» с одной античной сердоликовой геммы. В нем совершенно нет трогательного и благородного выражения того «Брута», который был у нас в зале «Лаокоона».

Великий герцог Козимо, приехав в Рим, щедро осыпал Буонарроти знаками внимания. Было замечено, что его сын, Франческо Медичи, разговаривал с этим великим человеком не иначе как

с непокрытой головой.

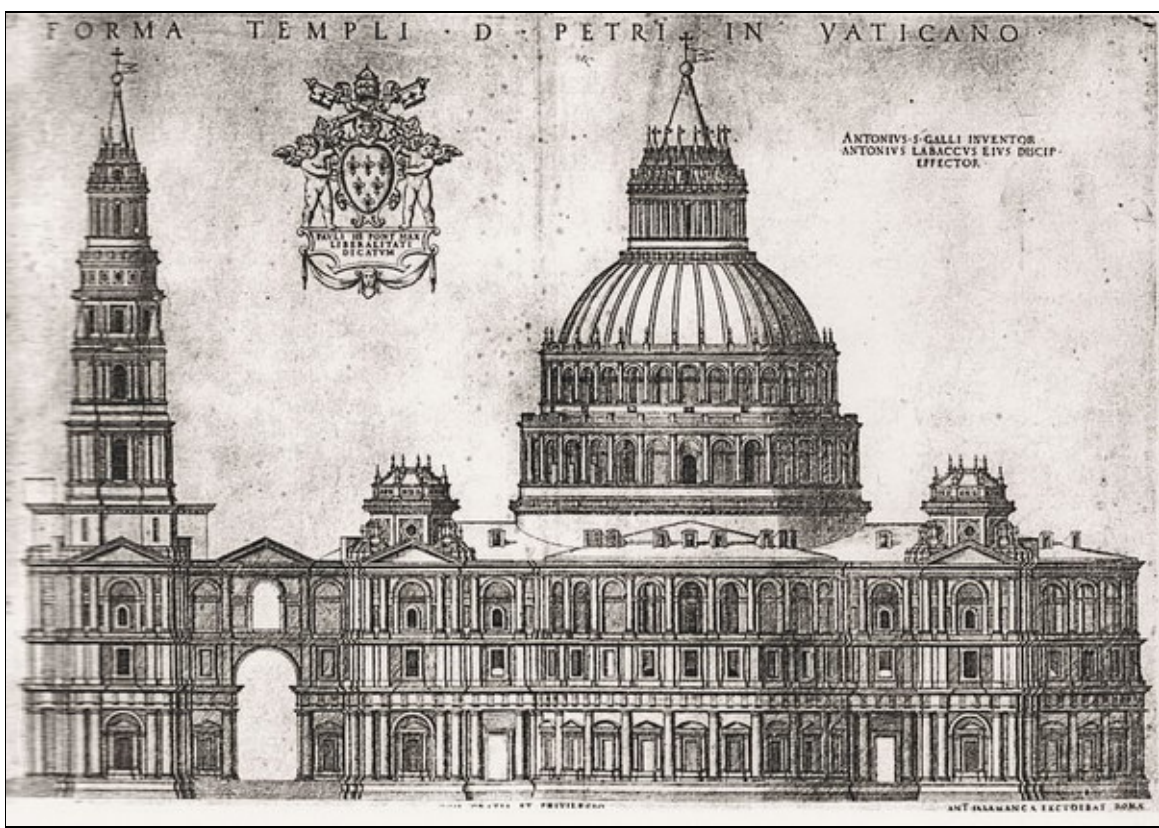
Микеланджело было восемьдесят восемь лет, когда он создал план церкви Санта-Мария-дельи-Анджели в термах Диоклетиана.

Флорентийский народ, как говорят в Риме, пожелал возвести церковь. Буонарроти сделал пять различных проектов и, видя, что выбор его соотечественников склоняется к самому великолепному, заявил, что если они доведут дело до конца, то превзойдут все, что осталось от греков и римлян. Это был, может быть, единственный раз в жизни, когда он хвастался.

Поскольку главная цель храма – внушать ужас, Микеланджело в архитектуре более приближается к идеалу прекрасного, чем в скульптуре. В греческих храмах больше изящества (в «Политике и религии у древних» Монтескье можно узнать, почему так происходит). Удивительно, что, когда речь заходит о перестройке церкви в Париже, Лондоне или Вашингтоне, ни у кого не возникает мысли выбрать что-нибудь из проектов Микеланджело. Предпочтение отдается какой-нибудь современной посредственности. Церковь, которой восхищаются сегодня, через двадцать лет будет вызывать только смех. Если бы Фридрих II, правитель, в характере которого было завершать начатое, знал Микеланджело, он бы не наводнил Берлин безделушками. Впрочем, в его время во Флоренции возводили триумфальную арку как минимум такую же смешную, как и две церкви в Берлине (сравните с этим картезианскую церковь в Риме; именно туда должны мчаться бесчувственные натуры, чтобы понять, что такое архитектура).

Микеланджело руководил строительством собора Св. Петра в течение семнадцати лет; будучи безжалостным по отношению к посредственным людям и ворами, он всегда являлся мишенью для их интриг. У него не было иной поддержки при дворе, кроме самого папы, когда тот оказывался человеком со вкусом. Однажды, раздраженный трудностями, которые ему создавали, Микеланджело как человек с чувством собственного достоинства написал заявление об отставке (1560 г.). Доносчиков, которые были младшими архитекторами в соборе, выгнали, а самоотверженная любовь Микеланджело к этому великому зданию, на которое он взирал как на средство спасения души, заставила его все позабыть.

Он работал до тех пор, пока смерть, настигшая его 17 февраля 1563 года, не прервала его долгую жизнь. Ему было восемьдесят восемь лет, одиннадцать месяцев и пятнадцать дней.



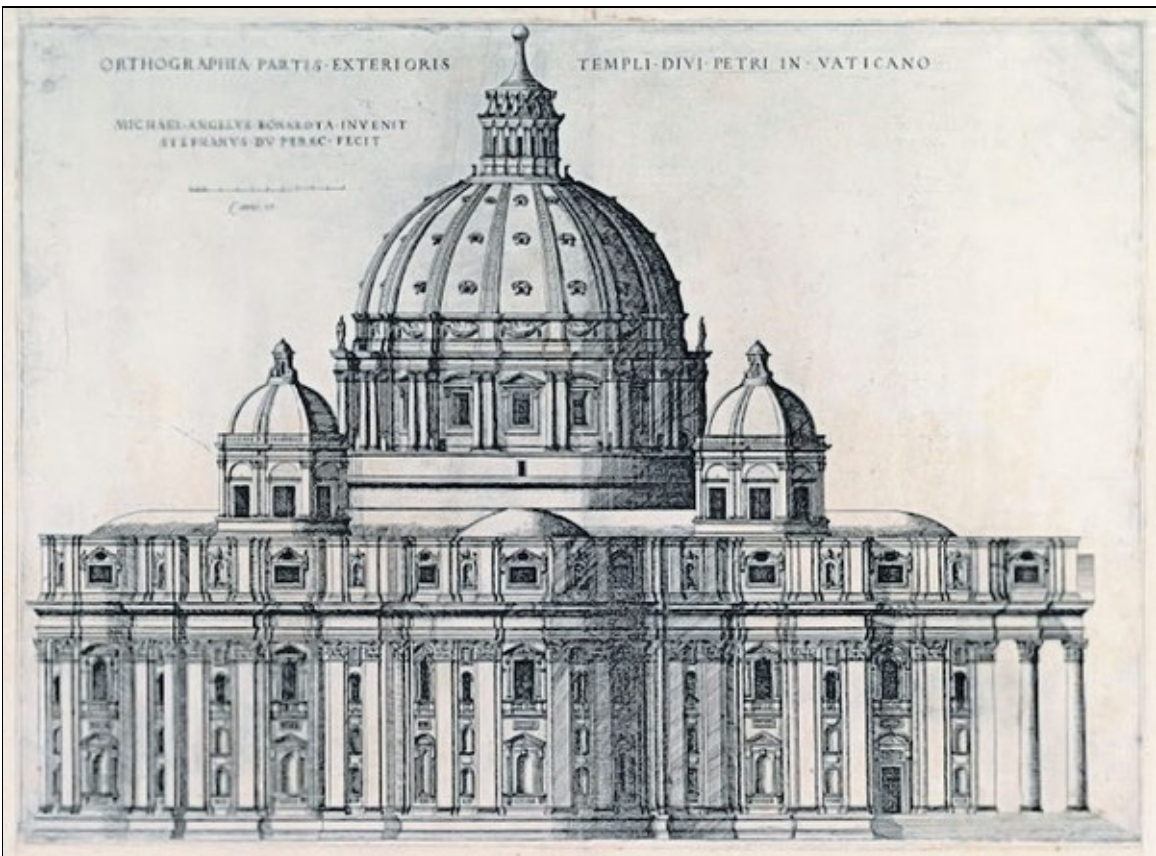
А. да Сангалло. Проект собора Св. Петра. Ок. 1539 г.



Статуя св. Елены, матери императора Константина, которая нашла «истинный крест» (на котором был распят Христос). Собор Св. Петра в Риме.



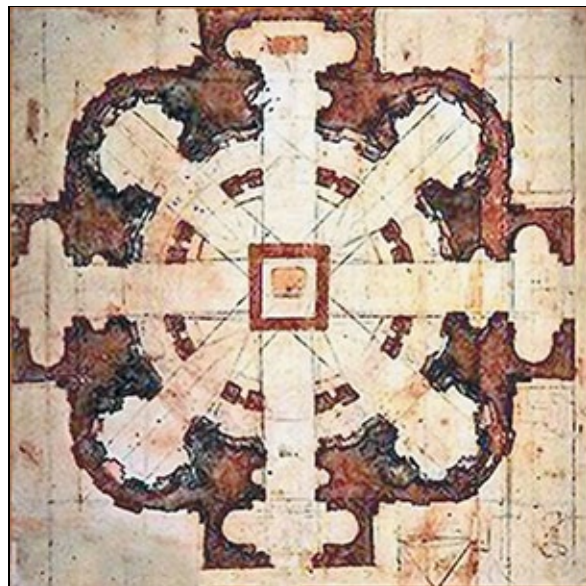
А. Лафрери. Строительство собора Св. Петра. 1555 г.



Микеланджело Буонарроти. Южный фасад собора Св. Петра. 1547 г.



Микеланджело. Буонарроти. Брут. Ок. 1538 г. Музей Барджелло, Флоренция.



Микеланджело Буонарроти. План церкви Сан-Джованни-деи-Фьорентини во Флоренции

(не реализован). Ок. 1560 г. Дом Буонарроти. Флоренция.



Купол собора Св. Петра в Риме, спроектированный Микеланджело.



Скульптурный портрет Микеланджело, установленный в середине XIX в. в одной из ниш фасада галереи Уффици. Флоренция.

Характер Микеланджело

В юности любовь к учению привела его к абсолютному одиночеству. Он прослыл гордецом, чудаком, безумцем. Общество всегда наводило на него скуку. У него не было друзей; в знакомых его числилось несколько серьезных людей: кардинал Поло, Аннибале Каро и т. д. Он любил, но платонически, лишь одну женщину – знаменитую маркизу Пескарскую, Витторию Колонна. Он посвятил ей множество сонетов, подражая Петрарке, например:

...Dimmi di grazia, amor, se gli occhi miei
Veggono il ver della belt`a ch'io miro,
O s'io l'ho dentro al cor, che ovunque giro
Veggio pi`u bello il viso di costei^[63].

Она жила в Витербо и часто приезжала в Рим, чтобы навестить Микеланджело.

Смерть маркизы на некоторое время повергла его в состояние, близкое к сумасшествию. Он с горечью упрекал себя в том, что лишь поцеловал ей руку и не решился поцеловать в лоб (см. Кондиви), когда видел ее в последний раз.

Тот факт, что человек, так мало сделавший в области привлекательной красоты, тем не менее страстно любил ее, где бы она ему ни встречалась, доказывает, что он сам умел идеализировать человеческий образ, а не копировал идеал у других. Красивая лошадь, красивый пейзаж, красивая гора, красивый лес, красивый пес – все приводило его в восторг. О склонности Микеланджело к красоте злословят так же, как о любви Сократа.

Он был щедрым и раздарил множество своих произведений. Он тайно помогал огромному количеству бедных, а особенно молодым людям, обучавшимся искусству. Иногда он давал своему племяннику тридцать или сорок тысяч франков сразу.

Микеланджело говорил: «Как бы богат я ни был, я всегда жил как бедняк». Он никогда не думал обо всем том, что составляет главное в жизни заурядных людей. Буонарроти был скуп только на одно – на свое внимание.

Случалось, что, трудясь особенно напряженно, он ложился спать прямо в одежде, чтобы не тратить время на раздевание. Он спал мало и просыпался ночью, чтобы закрепить посредством резца или карандаша свои мысли. В такие периоды вся его пища состояла из нескольких кусочков хлеба, которые он клал утром в карман и съедал на лесах, полностью погруженный в работу. Присутствие человеческого существа совершенно выводило его из равновесия. Для удобства Микеланджело было необходимо чувствовать себя запертым за семью замками – совершенно противоположную потребность испытывал Гвидо. Заниматься обычными вещами было для него каторгой. Энергичный в великих делах, которые казались ему достойными внимания, в мелких он порой проявлял застенчивость. Например, он ни разу не решился дать званый ужин.

Из тысяч фигур, которые изобразил Микеланджело, ни одна не ускользнула из его памяти. Как сам он говорил, он никогда не нарисовал ни единого контура, не вспомнив перед этим, не употреблял ли он его уже где-то. Таким образом, Микеланджело никогда не повторялся. Мягкий и простой во всем остальном, в искусстве он был недоверчив и невероятно требователен. Он сам точил свои напильники, резцы и долота и не полагался ни на кого ни в одной мелочи.

Как только он замечал какой-либо недостаток в статуе, он тут же бросал все и брался за другой кусок мрамора. Не будучи в состоянии воплотить возвышенность своих идей, он в пору

расцвета своего таланта завершил мало статуй. «Именно поэтому, – говорил он Вазари, – я написал так мало картин и сделал так мало статуй».

Был момент, когда, не сдержавшись, он сломал почти готовую колоссальную группу. Это была «Пьета».

Однажды кардинал Фарнезе встретил его, уже старого и дряхлого, когда он гулял пешком, в снегу, у Колизея. Кардинал приказал остановить карету, чтобы спросить, какого черта он, в его-то возрасте, пришел сюда в такую погоду. «В школу, – ответил Микеланджело, – чтобы попробовать чему-нибудь научиться».

Как-то Микеланджело сказал Вазари: «Дорогой мой Джорджо, если в моей голове и есть хоть что-нибудь путное, я обязан этим подвижному воздуху нашего Ареццо, которым я дышал при рождении. А с молоком кормилицы я впитал любовь к резцу и молотку». Его кормилица была дочерью и женой скульпторов.

Он искренне отдавал должное Рафаэлю, но не мог ценить его так же, как мы. Он говорил о живописце из Урбино, что тот черпает свой талант из науки, а не из природы.

Кавалер Лионе, пользовавшийся покровительством Микеланджело, сделал медаль с его изображением и спросил его, что желал бы он видеть на обратной стороне. Микеланджело попросил изобразить там слепого, ведомого псом, и написать:

Docebo iniquos vias tuas, et impii ad te convertentur^[64].



Даниэле да Вольтерра. Портрет Микеланджело. Ок. 1540 г.



Себастьяно дель Пьомбо. Виттория Колонна. Ок. 1526 г.

Характер Микеланджело (продолжение)

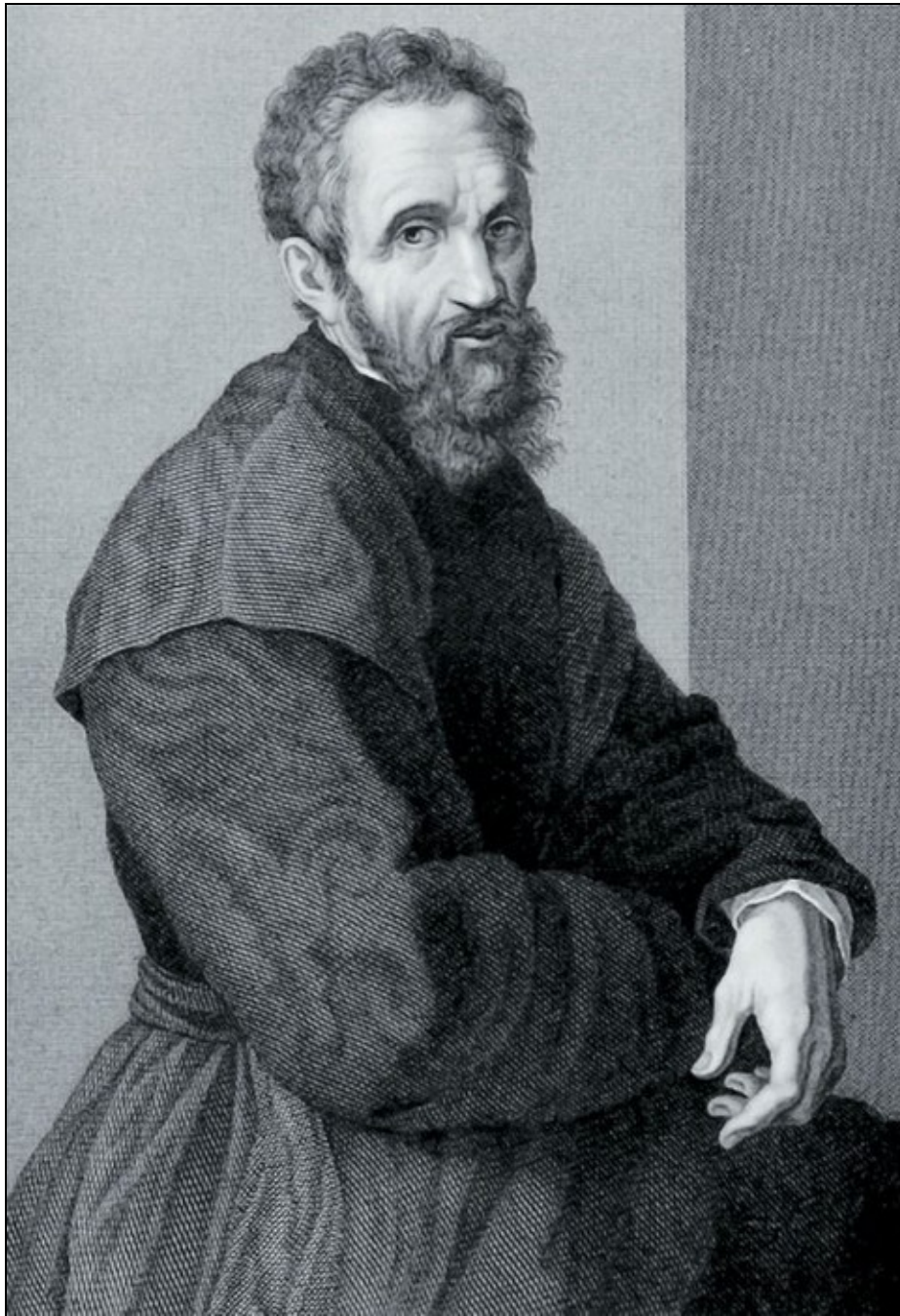
У Микеланджело не было учеников: его стиль был плодом его слишком пламенной души. К тому же молодежь, что окружала его, была безнадежно посредственна.

Джованни да Болонья, автор красивого «Меркурия», мог бы считаться исключением, если бы не было доказано, что он встретился с Буонарроти, когда тому было восемьдесят лет. Джованни показал ему модель из глины; именитый старик изменил положение всех частей тела и сказал, возвращая модель: «Прежде чем пытаться закончить вещь, научись делать набросок».

Вазари, доверенное лицо Микеланджело, сообщает нам некоторые положительные данные, позволяющие судить о том, как он оценивал самого себя. «...Он раскрыл путь ко всем возможностям искусства в главном его задании, каким является человеческое тело; стремясь к одной лишь этой цели, он оставил в стороне красоту красок, причуды и новые выдумки в некоторых мелочах и тонкостях, то, чем многие другие живописцы, в чем есть, может быть, некоторый смысл, полностью не пренебрегают... Здесь нет ни пейзажей, ни деревьев, ни построек, как не видать и того разнообразия и прелестей искусства, к которым он ведь никогда и не стремился как художник, не желавший, быть может, унизить свой великий гений подобными вещами» (т. X).

Все это можно найти в первом издании книги, которую Вазари подарил Микеланджело, единственному еще живому художнику, чью жизнь он описал; за этот дар великий человек отблагодарил Вазари сонетом. Вазари мог тем лучше проникнуть в тайные мысли Микеланджело, что всегда сопровождал его в конных прогулках, к которым Микеланджело пристрастился в конце жизни.

Существует множество портретов Микеланджело^[65]. Самый похожий – бронзовый бюст в Капитолийском дворце, выполненный Риччарелли. Вазари упоминает также о двух портретах кисти Буджардини и Якопо дель Конте. Сам Микеланджело себя никогда не изображал^[66].



Якопо дель Конте. Портрет Микеланджело. Ок. 1540 г. Гравирован Г. Лоренди в 1841 г.

Остроумие – изобретение XVIII века

Остроумие появилось на свет лишь во времена Людовика XIV и Людовика XV. Нигде больше не возникало и представления об искусстве, способном породить в душе смех и доставлять отменное удовольствие неожиданным сочетанием слов.

В XV веке Италия еще не возвысилась над тяжеловесными истинами, которых никто не высказывает, поскольку все их знают. Еще сегодня писатели в этой стране – счастливы, потому что там невозможно быть скучным.

Остроумие времен Микеланджело заключалось в какой-нибудь классической аллюзии или грубой дерзости (его острые словечки в Болонье). Так что не в качестве чего-то приятного я приведу здесь несколько острот человека, который прослыл самым остроумным и язвительным в те времена; в наши дни эти остроты не заслуживали бы даже быть произнесенными.

Одному священнику, упрекавшему его в том, что он не женат, Микеланджело ответил словами Эпаминонда^[67] и добавил: «Живопись ревнива и требует, чтобы человек принадлежал ей целиком».

Некий скульптор, скопировав античную статую, хвастался, что превзошел оригинал. «Любой, кто идет вслед за другим, первым прийти не может». Это был его враг, завистливый флорентинец Бандинелли, который верил, что заставит забыть «Лаокоона», сделав его копию, хранящуюся теперь во Флорентийской галерее^[68].

Себастьяно дель Пьомбо однажды оставил Микеланджело, чтобы отправиться писать фигуру монаха в капелле Сан-Пьетро-ин-Монторио. «Вы испортите свое произведение». – «Почему?» – «Монахи хорошенько подпортили мир, который столь велик. Как же вы хотите, чтобы они не испортили такую маленькую капеллу?»

Приехав в Модену, он обнаружил там статуи из обожженной глины, расписанные под мрамор, потому что скульптор не умел с ним работать. «Горе античным статуям, если эта глина превратится в мрамор!» Скульптором был Антонио Бегарелли, друг Корреджо.

Один из помощников Микеланджело умер. Все оплакивали эту преждевременную кончину. «Если нам нравится жизнь, – сказал он, – то смерть, у которой тот же хозяин, также должна нравиться нам».

Вазари, показывая ему одну из своих картин, сказал: «Я потратил на нее мало времени». – «Это заметно».

Священник, его друг, явился к нему в одежде для верховой езды, и Микеланджело притворился, что не узнал его; священник назвался. «Вижу, что в глазах света вы хороши; если содержимое похоже на оболочку, что ж, тем лучше для вашей души».

Ему расхваливали Юлия II за его любовь к искусству. «Это правда, – сказал он, – но эта любовь слегка напоминает флюгер».

Некий молодой человек написал довольно милую картину, взяв у всех известных художников либо позу, либо голову. Он был очень горд и показал свое произведение Микеланджело. «Это просто замечательно, но что станет с вашим полотном, когда в день Страшного суда каждому будут возвращены те части тела, которые ему принадлежат?»

Однажды вечером Вазари по поручению папы Юлия II пришел к Микеланджело; уже была почти ночь. Он застал художника за работой над «Пьетой», которую тот потом разбил. Видя, что Вазари пристально смотрит на ногу Христа, которую он заканчивал, он взял фонарь с целью осветить, но уронил его. «Я так стар, – сказал он, – что часто смерть тянет меня за одежды, чтобы я пошел с ней. Однажды я упаду внезапно, как этот фонарь, и так же уйдет свет жизни».

Никогда Микеланджело не был так доволен, как в те моменты, когда в его мастерскую во

Флоренции приходил смехотворный художник из Вальдарно по имени Менигелла. Обычно он являлся с просьбой нарисовать ему «Св. Роха» или «Св. Антония», которых заказали ему какие-то крестьяне. Микеланджело, отказывавший правителям, бросал все, чтобы удовлетворить желание Менигеллы, который пристраивался рядом с ним и делился мыслями по поводу каждой черты. Он отдал Менигелле распятие, сделавшее тому состояние: он стал изготавливать гипсовые копии и продавать их апеннинским крестьянам.

Скульптор Тополино, которого Микеланджело держал в Карраре для отправки мрамора, никогда не присылал его, не присовокупив две или три плохонькие фигурки, которые доставляли Микеланджело и его друзьям немалое удовольствие. Однажды вечером, потешаясь над Тополино, они поспорили на ужин в честь того, кто изготовит фигуру, наиболее противоречащую всем правилам изобразительного искусства. Фигура Микеланджело, одержавшая победу, долгое время служила мерилom для нелепых произведений.

Однажды у гробницы Юлия II он подошел к одному из каменотесов, который заканчивал обработку мраморного блока, и сказал ему с серьезным видом, что уже давно заметил его талант, что, быть может, тот считает себя всего лишь каменотесом, но на деле он такой же скульптор, как сам Микеланджело, и что ему не хватает только нескольких советов. Вслед за этим он велел юноше высечь из мрамора такой-то фрагмент, такой-то глубины, закруглить под таким-то углом, отполировать такую-то часть и т. д. Целый день он продолжал выкрикивать со своих лесов советы каменотесу, который к вечеру обнаружил, что завершил прекрасный абрис статуи. Он бросился к ногам Микеланджело, восклицая: «Великий Боже! Как я обязан вам! Вы развили мой талант, и вот я – скульптор!»

Он был поистине скромн. Существует письмо, в котором он благодарит некоего испанского художника за критику в отношении «Страшного суда» (собрание «Писем» Пино да Кальи, Венеция, 1574 г.).

Биограф Микеланджело замечает, что он получил лестные предложения более чем от двенадцати коронованных особ. Когда он пришел поприветствовать Карла V, правитель тут же встал, повторив свой банальный комплимент: «На свете есть множество императоров, но нет второго Микеланджело».

Наш Франциск I пожелал заманить его во Францию, и, хотя его неотступные просьбы были тщетны, он открыл Буонарроти в Риме кредит на путевые расходы в пятнадцать тысяч франков, надеясь, что когда-нибудь очередная перемена на папском престоле вынудит его приехать. Может быть, Микеланджело сумел бы совершить переворот, который не удался Андреа дель Сарто, Приматиччо, Россо и Бенвенуто Челлини.

Все они покинули Францию, так и не сумев зажечь в ней священный огонь. Наши предки слишком погрязли в грубых феодальных нравах, чтобы возыметь вкус к прекрасным головам Андреа дель Сарто; Микеланджело пробудил бы в них чувство ужаса, подлое вдвойне: эгоистичное и трусливое. Микеланджело мог бы иметь успех в народе. Колоссальная статуя Геркулеса из белоснежного мрамора, помещенная у заставы Сержантов, больше по вкусу публике, чем полторы тысячи картин в Музее.

Никто не знал так, как Микеланджело, бесчисленных поз, которые способны принять человеческое тело. Он хотел записать свои наблюдения, но, обманутый дурным вкусом своего века, побоялся, что не сумеет достаточно украсить этот материал. Его ученик Кондиви был причастен к литературе. Ему Микеланджело и объяснил свою теорию на примере тела прекрасного юного мавра, которого ему для этой цели подарили в Риме; но эта книга так никогда и не появилась.



Даниэле да Вольтерра. Портрет Микеланджело. Ок. 1550–1555 гг. Это изображение Микеланджело послужило моделью для лица одного из монахов с фрески Вольтерры «Вознесение Богородицы» в церкви Тринита-деи-Монти в Риме.



Э. Делакруа. Микеланджело у себя в мастерской. 1849–1850 гг. Музей Фабр. Монпелье.



Микеланджело Буонарроти. Пьета Ронданини. 1555–1564 гг. Замок Сфорца. Милан. Это последняя скульптурная работа мастера.

Почести, оказанные праху Микеланджело

Его останки были торжественно погребены в церкви Апостолов. Папа сообщил, что намерен воздвигнуть ему гробницу в соборе Св. Петра, где допускалось хоронить лишь государей. Но Козимо Медичи, желая культом славы заставить позабыть о своей тирании, велел тайно похитить прах великого человека. Этот досточтимый груз прибыл во Флоренцию вечером. В одно мгновение окна и улицы заполнились любопытными, и всюду беспорядочно замелькали огни.

Церковь Сан-Лоренцо, служившая усыпальницей только правителям, была пышно убрана для захоронения Микеланджело. Пышность этой церемонии наделала столько шума в Италии, что, дабы удовлетворить иностранцев, которые приезжали отовсюду уже после того, как та свершилась, церковь оставили украшенной на несколько недель.

Челлини, Вазари, Бронзино, Амманато превзошли самих себя, желая почтить человека, которого они давно привыкли считать величайшим из когда-либо существовавших художников.

Главные события его жизни были воспроизведены на барельефах или полотнах^[69]. Окруженный этими живыми изображениями, Варки произнес надгробное слово. Это история, изложенная со многими подробностями и представленная так, чтобы не вызвать неодобрения деспота. Флоренция счастлива, говорил он, имея в лице одного из своих сынов то, чего Греция, родина стольких великих художников, никогда не породила: человека, одинаково превосходно владеющего всеми тремя видами изобразительного искусства.



Надгробие Микеланджело в церкви Санта-Кроче во Флоренции.

Вкус к Микеланджело возродится

Ни Вольтер, ни мадам Дюдеффан не могли понять Микеланджело. Для подобных душ его манера была синонимом уродства, более того – уродства с претензией, что является самой неприятной вещью на свете.

Удовольствия, которых требует от искусства человек, на наших глазах приобретут тот же характер, какой они имели у наших воинственных предков.

Когда они, живя в постоянной опасности, впервые начали думать об искусстве, их страсти были неуправляемы, а всколыхнуть их симпатию и отзывчивость было трудно. Их поэзия рисует действие необузданных желаний. Это поражало их в реальной жизни, и все менее сильное не могло произвести впечатления на столь грубые натуры.

Цивилизация развивалась, и человек стал стыдиться бесстыдного бешенства первобытных желаний.

Стали чересчур восхищаться чудесами нового стиля жизни. Любое проявление глубоких чувств стало казаться неприличным.

Чопорная вежливость (испанские манеры во Франции при Людовике XIV, затем век Людовика XV; романы Дюкло и Кребийона, г-н Вакармини; энергия прощалась лишь постольку, поскольку служила добыванию денег), а вскоре после этого более развязные и свободные от любого чувства манеры обуздали и, наконец, заставили исчезнуть – по крайней мере, наружно – всякий энтузиазм и энергию. Во время революции энергия XIV века воскресла только в Бокаже, в Вандее, куда не проникла придворная любезность.

Как легкая веточка, отломившаяся от дерева и увлекаемая волнами потока, который то ниспадает каскадами по крутым склонам, то струится по равнине спокойной и величественной рекой, то подбрасывает веточку вверх, то опускает ее, но все время держит на поверхности, – так и цивилизация влечет за собой искусство. Столь энергичная поначалу, поэзия получила неестественную утонченность, все превращается в зубоскальство, и в наши дни энергия замарала бы ее розовые пальчики (в 1785 г. – Мармонтель, Гримм, Морелле).

Пока считается новым и в некотором роде изысканным грациозно надо всем подшучивать; милая насмешка над любой истинной страстью и над любым энтузиазмом дает примерно столько же славы в свете, как и обладание этими свойствами (переписка мадам Дюдеффан, где вуалируется самое смешное – *скука*). Страсти еще кое-как терпят лишь в созданиях искусства. Предпочли бы даже получать плоды без дерева. Сердца, преданные распущенности, почти не чувствуют отсутствия удовольствий, которые больше им недоступны.

Но если талант смеяться надо всем стал пошлым и заурядным, если целые поколения употребили свои жизни на одни и те же фривольности, отказались от любых интересов, кроме тщеславия, и от возможности достигнуть хоть какой-то славы, то можно предсказать, что революция умов неизбежна. К веселому будут относиться весело, к серьезному – серьезно. Общество сохранит свою простоту и изящество, но среди людей с пером в руках распространится глубокое презрение к мелочной претенциозности, мелочной утонченности и дешевым успехам. Люди высокой души снова займут подобающее им место. Вновь будут стремиться к сильным эмоциям, а их мнимой грубости больше не будут бояться. Тогда возродится фанатизм (мадам де Крюденер, Пескель; Общество Пресвятой Девы, с обращением на «ты») и впервые получит развитие политический энтузиазм. Такова, может быть, ситуация в современной Франции. Присутствие такого количества юных офицеров, столь храбрых и столь несчастных, вытесненных в частные собрания, изменило светские нравы.

Думаю, что эти стихи Шекспира многожды оправдались:

She lov'd me for the dangers j had pass'd
And I lov'd her that she did pity them.^[70]

(«Отелло», акт I, сцена III)

Привычка к национальной гвардии изменит все то в наших нравах, что относится к изобразительным искусствам (манеры меняются, и в Париже парикмахер спит на такой же походной кровати, что и маркиз, 1817 г.). Здесь политика помрачает нам душу. Чтобы продолжить наблюдения, необходимо посмотреть на соседнюю нацию, которая на двадцать лет была изгнана с континента и от этого еще больше стала самой собой.

Английская поэзия наполнилась энтузиазмом, стала более страстной и более значительной (Edinburgh Review, № 54, с. 277). Понадобились сюжеты иные, чем в предшествующем остроумном и фривольном столетии. Вновь обратились к тем характерам, которые воодушевляли энергические стихотворения первых и еще грубых творцов, или стали искать подобных персонажей среди дикарей и варваров.

Необходимо было снова обратиться к эпохам или странам, где высшим слоям общества позволялось испытывать страсти. Классические греки и римляне не могли ничего дать этой потребности сердца. Они по большей части принадлежат эпохе столь же искусственной и столь же далекой от наивного изображения бурных страстей, как та, что сейчас заканчивается.

Поэты, пользовавшиеся в Англии успехом за последние двадцать лет, не только искали более глубоких эмоций, чем поэты XVIII века, но и обращались с этой целью к сюжетам, которые были пренебрежительно отвергнуты веком блестящего остроумия.

Сложно не видеть того, чего ищет XIX век: все возрастающая жажда сильных эмоций – его характерная особенность.

Обратились к приключениям, оживлявшим поэзию веков варварства; но недостает того, чтобы персонажи после своего воскрешения действовали и говорили так же, как в отдаленные времена их реальной жизни и их первого появления в искусстве.

Их изображали тогда не как уникальных, но как примеры обычного образа жизни.

В этой первобытной поэзии мы видим скорее результат сильных страстей, а не их изображение; мы находим здесь скорей порождаемые ими события, а не подробности внушаемых ими страхов и восторгов.

Читая средневековые романы и хроники, мы, чувствительные люди XIX века, предполагаем, что должны были чувствовать герои, мы наделяем их столь невозможной для них и столь естественной для нас чувствительностью.

Воскрешая железных людей прошедших веков, английские поэты уклонились бы от своей цели, если бы изображали страсти в своих произведениях только через гигантские следы энергичных действий; нас интересует сама страсть.

Именно точным и пламенным изображением человеческого сердца будет отличаться XIX век от всех предшествующих^[71].

Да простят мне это отступление о революции в Англии. Изобразительные искусства не имеют непрерывного развития в истории севера; лишь время от времени можно видеть его процветание в каком-либо убежище. Стало быть, надо взяться за литературу; но Франция так занята своими ультрароялистами и либералами, что ей нет никакого дела до литературы. Правда, когда лет через десять водворится мир, окажется, что мы на два или три века опередили наших остроумных и бездушных поэтов.

Жажда энергии приведет нас к шедеврам Микеланджело. Правда, он показал энергию тела,

которая для нас практически всегда исключает энергию души. Но мы еще не пришли к новому идеалу красоты. Нам необходимо вытеснить жеманство; и первым шагом к этому будет попытка почувствовать, что, например, Ипполит на картине «Федра» принадлежит античному идеалу красоты, Федра – новому идеалу, а Тезей – идеалу Микеланджело.

Атлетическая сила удаляет от пламени чувства, но, поскольку у живописи нет ничего, кроме тела, чтобы изобразить душу, мы будем восхищаться Микеланджело до тех пор, пока нам не станет доступна страсть, полностью свободная от физической силы.

Долго придется нам ждать, поскольку еще один пятнадцатый век невозможен. А если бы он и повторился, то и тогда ужасные и отталкивающие образы Микеланджело остались бы непревзойденными.



Микеланджело Буонарроти. Страшный суд. Фрагмент.



Микеланджело Буонарроти. Наказание Тития. 1532 г.



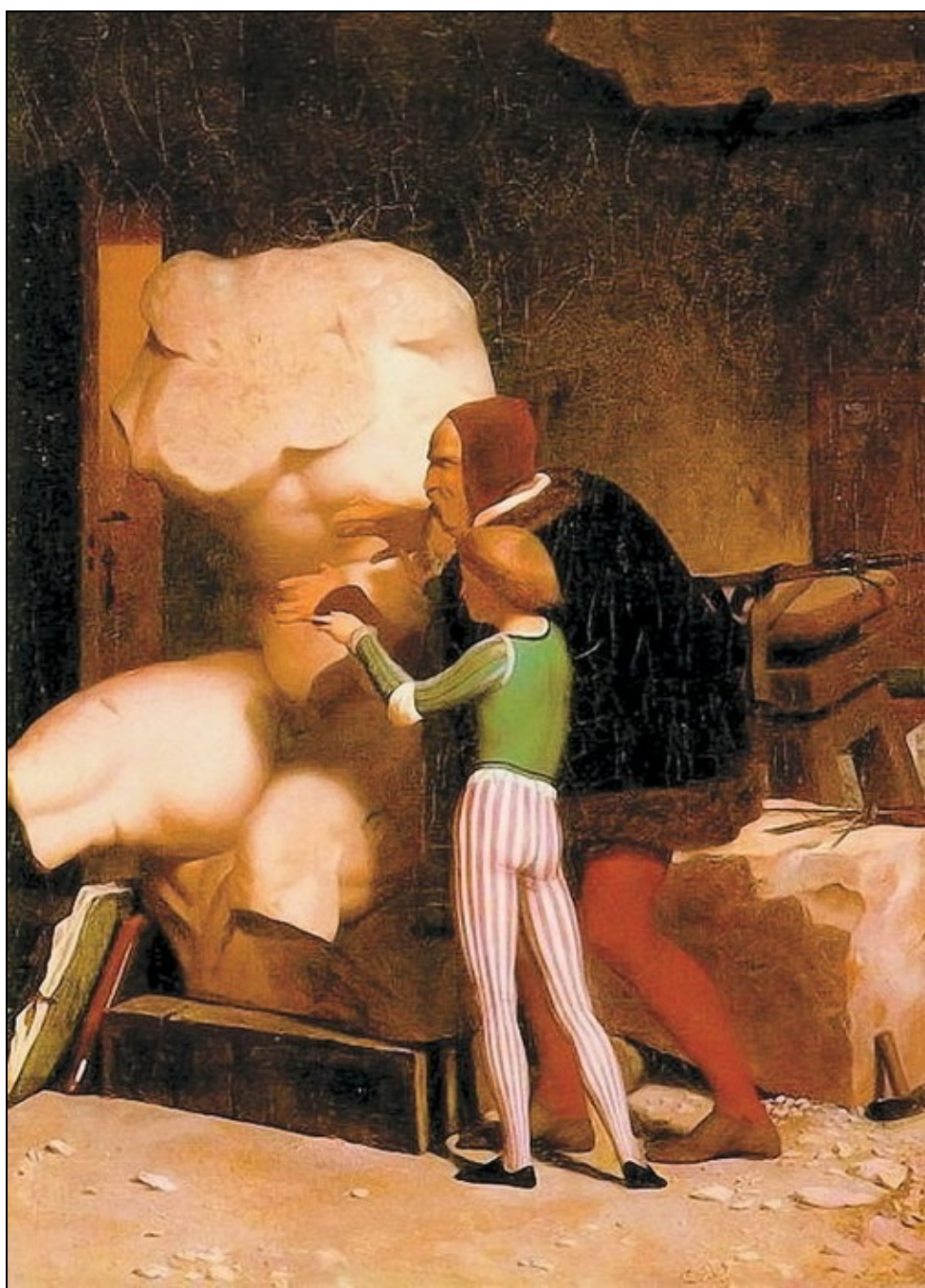
Микеланджело Буонарроти. Сон человеческой жизни. Ок. 1533 г. Галерея Курто. Лондон.



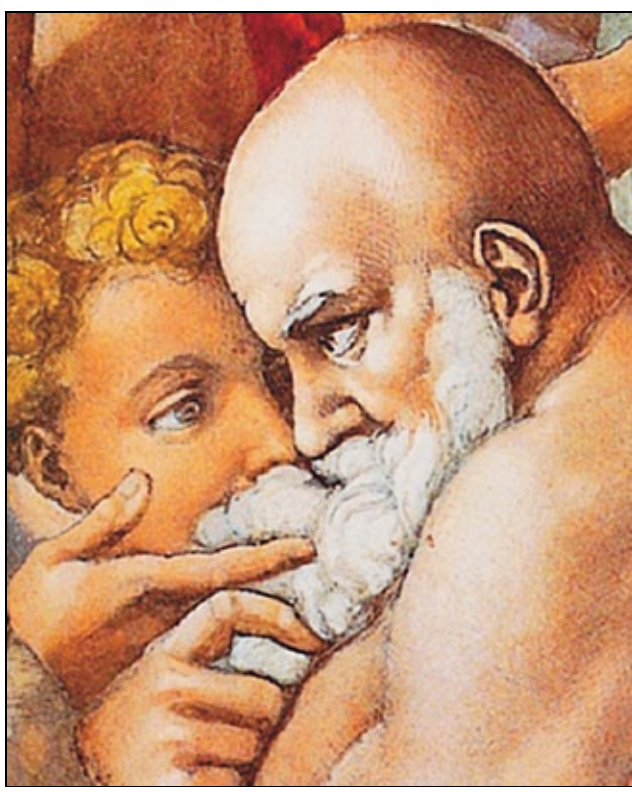
Микеланджело Буонарроти. набросок двух мужских фигур с фрески Джотто «Вознесение евангелиста Иоанна». Штудия. Ок. 1490–1492 гг.



Микеланджело Буонарроти. Авраам приносит в жертву Исаака. Ок. 1535 г.



Ж. Л. Жером. Микеланджело показывают «Бельведерский торс». 1849 г.



Микеланджело Буонарроти. Страшный суд. Фрагмент. Ватикан.

notes

...и ты, Микель – Ангел, а не смертный, резцом и кистью.

Ариосто, «Неистовый Роланд», песнь XXXIII (пер. М. Л. Гаспарова). – *Прим. ред.*

Существует следующая заметка, написанная рукой старого Буонарроти в книге Доменико Гирландайо: «1488. Ricordo questo d` primo d`Aprile, come io Lodovico d` Lionardo di Bonarrota acconcio Michelagnolo mio figliuolo con Domenico e David di Tommaso di Currado per anni tre prossimi avvenire con questi patti e modi, che il detto Michelagnolo debba stare con i sopraddetti detto tempo a imparare a dipignere a fare detto essercizio e cio` i sopraddetti gli comanderanno, e detti Domenico e David gli debbon dare in questi tre anni fiorini ventiquattro di suggello: in primo anno fiorini sei, il secondo anno fiorini otto, il terzo fiorini dieci, in tutta la somma di lire 96». И ниже: «Hanne avuto il sopraddetto Michelagnolo questo di 16 d`Aprile fiorini dua d`oro, ebbi io Lodovico di Lionardo suo padre da lui contanti lire 12» (Вазари, X, 26).

То есть: «1488. Сего первого апреля я, Лодовико ди Леонардо ди Буонарроти, удостоверяю, что отдаю своего сына Микеланджело Доменико и Давиде ди Томмазо ди Куррадо на ближайшие три года с тем условием и уговором, что означенный Микеланджело обязуется находиться все это время у вышеуказанных лиц, обучаясь рисованию и упражняясь в этом ремесле и во всем, что вышеуказанные лица ему поручат, и что Доменико и Давиде обязуются уплатить ему в течение трех лет двадцать четыре флорина: в первый год шесть флоринов, во второй год восемь флоринов, в третий – десять флоринов, всего 96 лир». «Сего 16 апреля вышеназванным Микеланджело получено два золотых флорина золотом, получено мною, Лодовико ди Леонардо, его отцом, за его счет 12 лир».

«Ora torniamo a Piero Torrigiani che con quell mio disegno in mano disse così: „Questo Buonarroti ed io andavamo a imparare da fanciulletti nella chiesa del Carmine dalla cappella di Masaccio; e poi il Buonarroti aveva per usanza di uccellare tutti quelli che disegnavano. Un giorno infra gli altri dandomi noja il ditto, mi venne assai pi stizza del solito; e stretto la mano gli detti si gran pugno nel naso ch'io mi seniti fiaccare sotto il pugno quell'osso e tenerume del naso come se fosse stato un cialdone; e così segnato da me ne rester`a infin che vive“. Queste parole generarono in me tanto odio, perch`e vedevo i fatti del divino Michelagnolo, che non tanto che a me venisse voglia di andarmene seco in Inghilterra, ma non potevo patire di vederlo» (Челлини, 1518 г., I, 31–32).

То есть: «Теперь вернемся к Пьеро Торриджани, который, держа мой рисунок, сказал: „Этот Буонарроти и я детьми работали в церкви дель Кармине, в капелле Мазаччо; и Буонарроти имел обыкновение насмехаться над всеми, кто там рисовал. Однажды, когда он мне надоедал, я разозлился больше, чем прежде; я сжал руку в кулак и ударил его по носу с такой силой, что почувствовал, как под моим кулаком кость и хрящ треснули, как сухое печенье; он останется помеченным мною до конца своих дней“. Поскольку я видел произведения божественного Микеланджело, эти слова породили во мне такую ненависть, что, несмотря на мое желание отправиться с ним в Англию, я не мог его больше видеть».

Изнеженность, хрупкость. – Прим. ред.

Леди Макбет не сказала бы ему:

I fear thy nature,
It is too full o'the milk of human kindness
To catch the nearest way.

(«Макбет», сцена VII)

То есть:

Боюсь я, что тебе, кто от природы
Молочной незлобивостью вспоен,
Кратчайший путь не выбрать.

(«Макбет», акт I, сцена V; пер. Ю. Корнеева. – Прим. ред.)

...будем
Любить, пока любить самих нас могут!

(Торквато Тассо, «Освобожденный Иерусалим», песнь XVI, 15). – Прим. ред.

<...> Нет надобности повторять, что мы говорим от лица художников и, к несчастью, вынуждены изучать произведения искусства лишь в аспекте человеческих отношений, поскольку, повторим, на картинах мы видим действия и страсти простых смертных. Кто из художников был в достаточной мере святотатцем, чтобы посметь увериться, будто он изобразил Божество? На это могли бы притязать только язычники, и эти же недостойные язычники были бы восхищены «Св. Цецилией» Рафаэля. Мало ли еретиков испытало в Музее Лувра столько же удовольствия, сколько истинно верующие! Р., III.

Написано в соборе Св. Петра в Ватикане 1 июля в пять часов утра. Это лучшее время для осмотра римских церквей; чуть позже вы будете стеснены присутствием верующих. Привратника надо предупредить накануне.

Именно поэтому наш божественный Спаситель сделался человеком, когда захотел стать способным пережить человеческую слабость. Возвышенные ощущения умиления, посредством которых приход Мессии умерил в наших сердцах почтение к Богу Израиля, суть не что иное, как сладостная эманация этой трогательной и непостижимой тайны.

Кстати, эта «Пьета» Микеланджело (в первой капелле справа от входа) находится слишком высоко и плохо освещена. Это несчастье, преследующее три четверти произведений искусства, расположенных в церквях. «Пьета» была заказана Микеланджело французским послом, кардиналом де Вилье, который поместил ее во Французской капелле в старом соборе Св. Петра. Когда Браманте разрушил старинную постройку, «Пьета» Буонарроти была перенесена на алтарь в хоре, а затем на алтарь в капелле Распятия. Существует ее мраморная копия работы Нани, помещенная в часовне дель Анима, а также бронзовая копия в церкви Сант-Андреа. В церкви Санто-Спирито во Флоренции – той самой, где находится деревянное «Распятие» Микеланджело, – также есть мраморная копия Пьеты. В Марчалле, расположенной на дороге в Пизу, показывают копию в виде фрески, которую приписывают Микеланджело. Кардинал де Вилье, настоятель Сен-Дени и посол Карла VIII при папе Александре VI, умер в Риме в 1499 году. Чакконио рассказывает об этом кардинале: «*Romae agens curavit fabricari a Michaele Angelo Bonnarrota, adhuc adolescente, excellentissimam iconem marmoream D. Mariae, et Filii mortui inter brachia materna jacentis, quam posuit in capella regia Franciae D. Petri ad Vaticanum templo*». То есть: «Римский посланник заказал Микеланджело Буонарроти, тогда еще юноше, восхитительное мраморное изображение Св. Марии и Ее мертвого сына, лежащего на руках матери, которое затем поместил во французской королевской капелле в храме Св. Петра в Ватикане».

«Alla quale opera non pensi mai scultore n`e artefice raro potere aggiugnere di disegno n`e di grazia, n`e con fatica poter mai di finezza, pulitezza e di strafurare il marmo tanto con arte quanto Michelagnolo vi fece, perch`e si scorge in quella tutto il valore et il potere dell'arte. Fra le cose belle che vi sono, oltre i panni divini suoi, si scorge il morto Cristo: e non si pensi alcuno di bellezza di membra e d'artificio di corpo vedere uno ignudo tanto ben ricercato di muscoli, vene, nerbi sopra l'ossatura di quel corpo, n`e ancora un morto pi`u simile al morto di quello. Quivi `e dolcissima aria di testa, et una concordanza nelle appiccature e congiunture delle braccia e in quelle del corpo e delle gambe, i polsi e le vene lavorate, che in vero si maraviglia lo stupore» и т. д. и т. п. (Вазари, X, с. 30).

Однажды Микеланджело увидел в соборе Св. Петра большое количество иностранцев, любовавшихся его скульптурной группой. Один из них спросил имя автора; ему ответили: Гоббо из Милана. Вечером Микеланджело заперся в соборе, взяв с собой лампу и резец, и за ночь выгравировал свое имя на поясе Богоматери.

То есть: «Пусть никогда и в голову не приходит любому скульптору, будь он художником редкостным, мысль о том, что и он смог бы что-нибудь добавить к такому рисунку и к такой грации и трудами своими мог когда-нибудь достичь такой тонкости и чистоты и подрезать мрамор с таким искусством, какое в этой вещи проявил Микеланджело, ибо в ней обнаруживаются вся сила и все возможности, заложенные в искусстве. Среди красот здесь, помимо божественно выполненных одеяний, привлекает внимание усопший Христос; и пусть и в голову не приходит кому-либо увидеть обнаженное тело, выполненное столь искусно, с такими прекрасными членами, с отделанными так тонко мышцами, сосудами, жилами, одевающими его остов, или увидеть мертвеца, более похожего на мертвеца, чем этот мертвец. Здесь и нежнейшее выражение лица, и некая согласованность в привязке и сопряжении рук, и в соединении туловища и ног, и такая обработка кровеносных сосудов, что поистине повергаешься в изумление...»

В 1517 году Гварна опубликовал в Милане диалог, якобы имевший место перед воротами Рая между св. Петром, Браманте и неким римским адвокатом. Этот полный огня и юмора диалог показывает, что в Италии 1517 года было гораздо больше ума и свободы, чем три века спустя. Браманте предстает в нем человеком умным, которого сложно провести и который хорошо разбирается в жизни и в людях. Он должен был быть очень сильным и опасным врагом. Одна из частей этого диалога, отлично переведенная, составляет единственные занимательные страницы – с 246-й по 249-ю – в огромной книге Босси о Леонардо да Винчи. Современная итальянская проза стоит французской музыки.

Собор Св. Петра начал строить Николай V. Стены возвели до пяти футов над уровнем земли. Старая церковь Св. Петра была разрушена лишь при Юлии II зодчим Браманте.

Julius pp. II, dilectis filiis prioribus libertatis et vexillifero justitiae populi Florentini. Dilecti filii, salutem et apostolicam benedictionem. Michael Angelus sculptor, qui a nobis leviter, et inconsulte discessit, redire, ut acceptimus, ad nos timet, cui nos non succensemus novimus hujusmodi hominem ingenia. Ut tamen omnem suspicionem deponat, devotionem vestram hortamur, velit ei nomine nostro promittere, quod si ad nos redierit, illaesus inviolatusque erit, et in ea gratia apostolica nos habituros, qua habebatur ante discessum Datum Romae, 8 julii 1506, Pontificatus nostri anno III.

То есть: «Папа Юлий II возлюбленным сынам, приорам свободы и гонфалоньеру справедливости флорентийского народа. Возлюбленные дети, привет вам и апостольское благословение. Скульптор Микеланджело, уехавший от нас легкомысленно и безрассудно, боится, как мы слышали, возвратиться к нам, но мы не гневаемся на него: мы знаем дарование людей подобного рода. Но, чтобы он отбросил всякое подозрение, мы взываем к вашей покорности, дабы она обещала ему от нашего имени, что если он вернется к нам, то останется цел и невредим и мы сохраним к нему такое же апостольское благоволение, каким он пользовался до отъезда. Дано в Риме 8 июля 1506 г., в третий год нашего понтификата».

Альфонс, герцог Феррарский, купил эту бронзу и отлил из нее прекрасную пушку, которую назвал «Джулия». Голову он сохранил в своем музее.

Роспись свода и «Страшный суд» в глубине капеллы принадлежат кисти Микеланджело; остальное пространство расписано Сандро Боттичелли, Перуджино и другими художниками из Флоренции. Одна из росписей Перуджино очень хороша.

Этих треугольников, которые большинство путешественников даже не замечает, общим счетом 68. Нужно иметь смелость обойти капеллу по галерее, тянущейся вдоль окон. (Эта глава написана на этой самой галерее 13 января 1807 г.)

Католический Бог мог уничтожить их без страданий в мгновение ока. Страдания без свидетелей бессмысленны. См. Бенгама.

Как истинный христианин во Франции, который, читая мудрого аббата Флери, с гордостью видит, что нет ничего более противоположного, чем итальянское суеверие XV века и возвышенная и утешительная религия таких людей, как де Беллуа и дю Вуазен. Если мы имеем счастье следовать религии Евангелия, освобожденной от всех суеверий, личный интерес которых ее осквернил, перед кем имеем мы такое обязательство, если не перед французским духовенством, одинаково замечательным как своей просвещенностью, так и высокой чистотой нравов?

Как историк, я всегда прошу читателя помнить, что Микеланджело не мог жить и употреблять свой гений, как только под влиянием идей XV века. Именно поэтому мы вынуждены входить в исследование этих идей и признавать их следствия. Со страхом мы затрагиваем в этой книге, предназначенной анализировать действие наиболее земных страстей, самые грозные христианские истины. Р., Ш.

К чему мне глубокое внимание и доброта слабого существа? Если бы оно разгневалось, то произвело бы на меня больший эффект; если бы выказало страдание – могло бы меня тронуть.

Тальма сделал в своей жизни лишь одну плохую вещь, и это наши картины. См. «Леонида», «Сабинянок», «Св. Стефана» и др.

«Zeuxis plus membris corporis dedit, id amplius atque augustius ratus, atque, ut existimant, Homerum secutus, cui validissima quaeque forma etiam in feminis placet» (Quint., Inst. Or., XII, 10). То есть: «Зевксис увеличивал конечности тела, а корпус изображал в более величественных размерах, следуя, как полагают, Гомеру, в поэмах которого могучие формы кажутся привлекательными даже у женщин» (Квинтилиан. «Наставления оратору». XII, 10). Маркантонио выгравировал «Адама и Еву» и фигуру «Юдифи» (Королевская библиотека).

Помножив на десять суммы, относящиеся к XVI веку, мы получим деньги, на которые в настоящее время можно купить то же самое; Микеланджело получил пятнадцать тысяч франков, которые равны нынешним ста пятидесяти тысячам франков.

Принцип милости позволяет нам взглянуть человеческими глазами на историю народа, который не является народом Божиим. Р., Ш.

Когда Вианезио, посол Болоньи, указал ему в Бельведере на группу «Лаокоон», тот отвернулся, воскликнув: «Sunt idola antiquorum!», т. е. «Это идола древних!» (Lettere de' principi, I, 96).

Живое и бесхитрое описание этого великого события мы находим у Челлини, который оказался запертым в замке Св. Ангела вместе с папой и выполнял там обязанности артиллерийского офицера.

Вероятно, не обошлось без патриотических пожертвований. Микеланджело ссудил своей родине тысячу скудо (пятьдесят тысяч нынешних франков).

Паоло Джовио хорошо говорит об этом: «Caeterum pontifex quod suae existimationis pietatisque fore existimabat tueri nomen quod sibi desumpserat, moderata utens ultione, paucissimorum poena contentus fuit». То есть: «Впрочем, папа, ради своей доброй славы и благочестия считая необходимым оправдать имя, которое он избрал, ограничил свое возмездие и удовольствовался казнью лишь немногих».

«Никого из людей я не презирал больше, чем мелких остряков и бесчестных грандов», – говорил Монтескье («Посмертные произведения», стереотипн. изд., с. 120).

Варки, 448. Генеральный прокурор, папский уполномоченный по юридическим убийствам, носил имя Баччо Валори (Вазари, X, 115).

Мне стало известно, что мы обязаны этим духовнику министра Денуайе при Людовике XIII. Министр приказал сжечь эту картину, несмотря на ее принадлежность короне. Его приказ не был выполнен в точности – Мариет свидетельствует о том, что это бедное полотно появлялось и в 1740 г., но в очень плачевном состоянии. Оно было отреставрировано и продано в Англию, где ему не хватает только попасть в руки какому-нибудь пуританину. А мы еще смеем требовать от наших художников греческой красоты! Этим канальям нужны деспотизм и иудейский закон.

Вазари восклицает: «Кто и когда, в каком веке видел когда-либо статуи древние или новые, созданные с подобным искусством?» (X, 109).

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

Ответ:

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

(пер. Ф. Тютчева. – Прим. ред.).

Первое четверостишие принадлежит Дж. Б. Строщи.

Хронологические данные относительно статуй:

«Торс» был найден в Кампофьоре, при Юлии II (Metalloteca de' Mercati, с. 367, примечание Ассальти).

«Геркулес Фарнезский», который находится в Неаполе, – в термах Антония, при Павле III.

«Лаокоон» – ближе к концу понтификата Юлия II, в пристройках к термам Тита (Феличе де Фреди, нашедший его, получил значительную пожизненную пенсию. В те времена достаточно было отыскать античный памятник, чтобы обеспечить семье состояние). «Спящая Ариадна» – при Льве X. Микеланджело, свидетель этих открытий и энтузиазма, который они вызывали, мог бы почувствовать обаяние новизны, если бы его собственный непреклонный гений не был связан глубокими корнями с потребностью внушать людям страх, чтобы управлять ими. Древнейшие сведения об открытиях античных памятников в Риме содержатся в своего рода путеводителях, издававшихся для путешественников. Эти книжки, озаглавленные «Mirabilia Romae» («Достопримечательности Рима»), издавались Адамом Ротом с 1471 по 1474 г. Они продавались иностранцам вместе со «Справочником по индульгенциям» (что может быть более пустого и бесполезного?).

Первые точные данные приведены в книге Ф. Альбертино, опубликованной в 1510 г.: «Opusculum de mirabilibus novae et veteris Romae» («Книга о достопримечательностях нового и древнего Рима»). Он отмечает как известные за десять лет до смерти Рафаэля и за пятьдесят до смерти Микеланджело следующие произведения: два «Гиганта» в Монтекавалло; «Аполлон Бельведерский»; «Венера» с надписью *Veneri felici sacrum* («Дар счастливой Венеры»); «Лаокоон»; «Торс»; «Геркулес с ребенком»; статуя Коммода в образе Геркулеса; бронзовый «Геркулес»; «Капитолийская волчица», которая была поражена молнией в Сенате; «Конь Марка Аврелия».

Говорят, что Микеланджело сделал картон для «Падения Сатаны». Один сицилийский художник, который подготавливал для него краски, написал с этого картона фреску в капелле Св. Георгия церкви Тринита-деи-Монти (в одной из капелл этой церкви, отреставрированной его величеством Людовиком XVIII, находится сейчас, в 1817 г., «Снятие с креста» Даниэле да Вольтерры, выполненное по рисунку Микеланджело. Пусть и сильно испорченная, эта картина превосходит яркостью своих красок изображения святых, выполненные в 1816 г. учениками Французской школы в той же капелле). Несмотря на плохое исполнение, можно узнать почерк Буонарроти в этих обнаженных фигурах, «падающих с неба», по выражению Вазари (X, 119).

Хронология пап: Николай V, предшественник Медичи, 1447–1455; Каликст III, 1455–1458; Пий II, Эней Сильвий, знаменитый писатель, 1458–1464; Павел II, 1464–1471; Сикст IV, 1471–1484; Иннокентий VIII, 1484–1492; Александр VI, 1492–1503; Пий III, 22 сентября 1503–18 октября 1503; Юлий II, 1503–1513; Лев X, 1513–1521; Адриан VI, считавший «Лаокоона» идолом, 1522–1523; Климент VII, 1523–1534, слабый и лицемерный, навлек на Рим величайшие бедствия; Павел III, 1534–1549, обожал своего сына, самого дерзкого из людей, совершившего насилие над епископом и убитого в Пьяченце; Юлий III, 1550–1555; Маркел II, занимавший престол двадцать один день в 1555 г.; Павел IV, 1559–1565.

Челлини был все это время в Риме (см. о нравах общества при папе Фарнезе). Сила, оказывавшаяся необходимой в любой момент, делала новый идеал красоты невозможным. Челлини очень хорошо переведен на английский.

См. Гримма и Колле, во многих местах. Единственный ныне живущий великий поэт (Байрон. – Прим. ред.) – пэр Англии. Я отлично вижу, что энергия нашла себе приют в том классе общества, который лишен воспитанности (посмотрите на происхождение членов Национальной гвардии, отдавших свои жизни во время событий 1814–1815 гг. В Париже великие страсти и примеры героической преданности можно встретить только среди рабочих. Генералы, разбогатев, перестают сражаться). Но двухпалатная система вернет энергию всем, даже высшей аристократии, которая всюду состоит из ничтожных людей, столь же вежливых, сколь и безликих. Страх, что их будут презирать, заставляет английских пэров становиться учеными.

Есть люди, которые смеют произносить слово «погрешность» в адрес Микеланджело (см. главу о погрешностях в «Жизни Корреджо», т. IV).

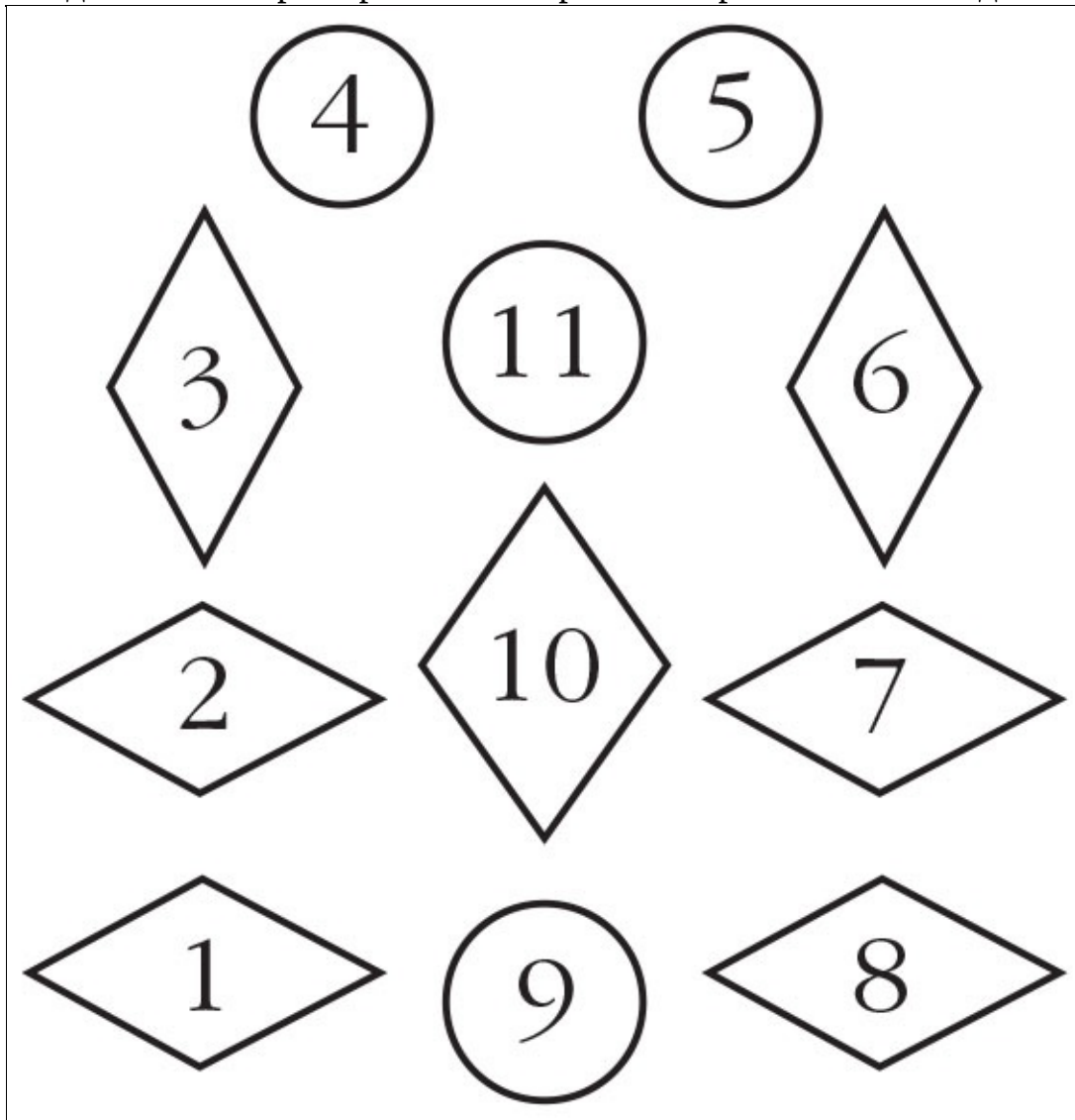
Эти статуи принадлежали герцогу Ришелье. Они соответствуют тем, что обозначены на плане гробницы. В саду Боболи во Флоренции демонстрируют несколько эскизов статуй, приписываемых Микеланджело. В Брюгге, в церкви Богоматери, находится мраморная «Мадонна с Младенцем Иисусом», которую также приписывают Микеланджело. Вероятно, она принадлежит скульптору его школы. Это трофей одного фламандского корсара, который плыл из Чивита-Веккьи в Геную.

Можно было бы поручить Камуччини скопировать в Риме прекрасные полотна Рафаэля и Доменикино. Господина Жироде стоило бы послать копировать «Страшный суд» и «Сикстинскую капеллу», а господина Прудона – в Дрезден, раздобывать для нас «Ночь» Корреджо, «Св. Георгия» и другие шедевры. Так можно создать зал, которым глупцы, возможно, пренебрегали бы. Но их принудили бы восхищаться хотя бы числом скопированных полотен. Быть может, это единственный способ спасти нашу школу. Народу, у которого хорошим тоном считается отсутствие жестов, совершенно необходимы Микеланджело, чтобы помешать художникам копировать Тальма (надо ли говорить, что то, что возвышенно у Рафаэля, показалось бы холодным на сцене?). См. выставку 1817 г.

«Мадонна делла Скоделла», в верхнем левом углу. То же самое еще более разительно в «Благовещении» Бароччо (палаццо Сальвиати, Рим, 1817 г.). Духовный принцип здесь таков: «Видеть многое в малом пространстве»; в раскрашенном барельефе он противоположен.

Все, чего можно достичь в этом жанре, Корреджо сделал в картине «Леда», исчезнувшей из музея в 1814 г. Одной или двумя обнаженными фигурами больше – и это была бы уже непристойность. Порпорати выгравировал копию части «Леды», которая находится сейчас в палаццо Колонна в Риме. Набожность заставила прикрыть распущенными волосами грудь юной девы, плещущейся в воде.

Можно проследить это по гравюре. Вот построение картины Микеланджело:



Я не настолько силен в богословии, чтобы разъяснить расположение фигур у Микеланджело. «Страшный суд» представляется мне лишь своего рода церемонией. Это суд лишь для тех, кто умер только что, вследствие конца света. Остальные грешники уже знают свою участь, и она не может их удивить. Поскольку чистилище отныне упразднено, вероятно, недостаточно очистившиеся души отправляются напрямиком в ад.

На ней значатся следующие слова: «Apud Carolum Losi». Медная доска принадлежит (в 1817 г.) господину Демельмейстеру, автору прекрасных акварельных копий со станц Рафаэля и одновременно человеку, на редкость хорошо понимающему рисунок великих мастеров.

«Сочинения Менгса», римское издательство, с. 108.

Климат и вынужденная привычка англичан к благоразумию причиной тому, что множество англичан не чувствует музыку; у многих также нет никакого чувства живописи. См. очаровательные нелепости господина Роско относительно Леонардо да Винчи («Жизнь Льва X», IV, гл. XXII). Они называют гримасами естественные выражения лиц жителей юга (Уорден). Англичане слишком горды – так же, как французы слишком тщеславны, – чтобы понять иностранца.

Выставка 1817 г. показывает, что английская школа вот-вот появится на свет. Но я боюсь, что у нее не хватит времени. Министры отвечают тиранией на требования реформы, которые с каждым днем становятся все менее необоснованными. Там будет революция.

Давно я незнаком со вкусом страха,
А ведь, бывало, чувства леденил
Мне крик в ночи и при рассказе страшном
Вставали волосы и у меня.
Но ужасами я уж так пресыщен,
Что о злодействе думать приучился
Без содроганья.
...Почему кричали?

«Макбет», акт V, сцена V; пер. Ю. Корнеева. – Прим. ред.

У Данте сказано:

Stavvi Minos orribilmente e ringhia
 Esamina le colpe nell'entrata
 Giudica e manda secondo ch'avvinghia,

Dico che quando l'anima mal nata
 Gli vien dinazi, tutta si confessa,
 E quel conoscitor delle peccata

Vede qual luogo d'inferno `e da essa:
 Cingesi con la coda tante volte,
 Quantunque gradi vuol che gi`u sia messa.

Inferno, c. V.

То есть:

Здесь ждет Минос, оскалив страшный рот,
 Допрос и суд свершает у порога
 И взмахами хвоста на муку шлет.

Едва душа, отпавшая от Бога,
 Пред ним предстанет с повестью своей,
 Он, согрешенья различая строго,

Обитель Ада назначает ей,
 Хвост обвивая столько раз вокруг тела,
 На сколько ей спуститься ступеней.

«Ад», песнь V, 4–12; пер. М. Лозинского. – Прим. ред.

Carton demonio con occhi di bragia
Loro accennando, tutte le raccoglie,
Batte col remo qualunque s' adagia.

Inferno.

То есть:

А бес Харон сзывает стаю грешных,
Вращая взор, как уголья в золе,
И гонит их и бьет веслом неспешных.

«Ад», песнь III, 109–111; пер. М. Лозинского. – Прим. ред.

Аретино, умный человек, оппозиционный Средним векам, сообщил Микеланджело свои мысли по поводу его «Страшного суда», и у них завязалась переписка («Письма Аретино», т. I, с. 154; т. II, с. 10; т. III, с. 45; т. IV, с. 37).

Но ни на что больше нет денег. Я нашел лишь трех работников в Кампо Ваччино и 118 в Помпее, вместо тех пятисот, которыми располагал Иоахим (февраль 1817 г., У. Э.).

Мадонна и Младенец Иисус, стоящий на камне рядом с колыбелью. Фигуры в натуральную величину. Это полотно первоначально принадлежало семейству Моцци из Флоренции (Конка, I, 24).

Или *motu proprio* (Бонанни. «Ватиканский храм», с. 64). Послание Павла III говорит о Микеланджело едва ли не в почтительных выражениях.

[*Motu proprio* (лат. «по собственной инициативе») – вид рескрипта, когда папа римский не отвечал на сделанное ему предложение, но решал дело как бы заново, будто до тех пор никаких проектов и предложений по данному вопросу никто ему не представлял. – Прим. ред.]

Например, Гримальдо пишет о временах Павла V: «Tempore Clementis VIII ego Jacobus Grimaldus habui hanc notam... Sub Paulo V presbyteri illi, quibus cura imminebat dictae bibliothecae, vendiderunt plures libros illis qui tympana feminarum conficiunt et inter alios, ex mala fortuna, dicti libri S. Petri contigit etiam numerari, vendi distrahi et in usu tympanorum verti, obliterarique memoriae in eo descriptae, id omni vitio, et inscitia et malignitate presbyterorum».

То есть: «Во времена Климента VIII я, Якопо Гримальдо, получил следующее известие... При Павле V священники, которым была поручена эта библиотека, продали множество книг тем, кто изготовлял женские бубны, и случилось, к несчастью, что среди других вышеназванные книги св. Петра были отсчитаны, проданы, разорваны и пошли на изготовление бубнов, и позабыты были деяния, в них записанные, – все это благодаря порокам, невежеству и скаредности священников».

Дюмон опубликовал замеры собора Св. Петра в 1753 г. в Париже; они делают очевидными безвкусицу деталей. Костагутти, Бонанни, Фонтана, Чампини предоставили описания.

В 1694 г. архитектор Фонтана подсчитал, что собор Св. Петра поглотил к тому времени уже 235 миллионов. Ширина нефа составляет тринадцать туазов и четыре фута (около 26,6 м. – Прим. ред.), его высота под замком свода – двадцать четыре туаза (около 46,8 м. – Прим. ред.), толщина свода – три фута шесть дюймов. Высота от пола до шара над куполом – шестьдесят три туаза пять дюймов (около 122,8 м. – Прим. ред.). Сам шар составляет в диаметре шесть футов и два дюйма. Мне рассказали, что несколько лет назад, как раз когда два испанских монаха находились внутри этого шара, случилось землетрясение, которое привело шар в колебание. Чтобы почувствовать силу землетрясения, нет лучшего места, чем этот шар (из-за длины рычага). Один из несчастных монахов умер на месте от страха (Де Бросс, III, 15).

Микеланджело хотел разместить во дворе знаменитого «Фарнезского быка», найденного как раз в том году, и, кроме того, придать ему восхитительную перспективу, чтобы он выделялся на фоне зелени, посаженной на противоположном берегу Тибра. Эта знаменитая группа сегодня украшает собою дивное побережье по дороге из Кьяйи в Неаполь.

При Пие V Доменико Карневали, пачкун из Модены, все-таки исправил некоторые неприличные детали; он заделал несколько щелей в своде и заново переписал отвалившийся фрагмент «Жертвоприношения Ноя». При Юлии II подражание Античности имело такую силу, что было возможным почтить эпитафией в церкви Сан-Грегорио прекрасную Империю, Аспазию своего века: «*Imperia cortisana Romana quae digna tanto nomine rarae inter homines formae specimen dedit. Vixit annos XXVI, dies XII, obiit 1511, die 15 augusti*». То есть: «Империя, римская куртизанка, являвшая среди людей образец редкой красоты, достойный своего имени. Умерла в возрасте двадцати шести лет и двенадцати дней 15 августа 1511 года». Империя оставила после себя дочь, столь же красивую, как и мать, которая, не желая уступить кардиналу Петруччи, завлекшему ее в один из тех домов, куда Ловлас завлек Клариссу, выпила яд и замертво упала к его ногам.

«Когда скульптор ваял из мрамора образ Брута,
Он вспомнил о злодействе его и оцепенел». – Прим. ред.

«Брута скульптор ваял, но вспомнил
Добродетели этого мужа, остановился и оцепенел». – Прим. ред.

Скажи, Любовь, воистину ли взору
Желанная предстала красота,
Иль то моя творящая мечта
Случайный лик взяла себе в опору?

(пер. А. М. Эфроса). – Прим. ред.

Научу неправедных путям твоим, и нечестивцы обратятся к тебе.
Псалом 50. – Прим. ред.

Буонарроти был худым, жилистым, не склонным к ожирению; имел широкие плечи, средний рост, тонкие конечности, черные волосы; все это свидетельствует о довольно желчном темпераменте.

Что касается лица, то нос его был приплюснут, цвет лица яркий, губы тонкие, нижняя выдавалась вперед; в профиль лоб более выдавался вперед, чем нос, брови были негустыми, глаза – маленькими. В старости он стал носить небольшую седую бородку длиной четыре-пять дюймов.

Или, пожалуй, лишь раз, если мы узнаем его в монахе, изображенном на картине «Страшный суд». Вероятно, указанные портреты послужили образцами для тех, что находятся в Капитолийском дворце, во Флорентийской галерее, в палаццо Капрара в Болонье и в галерее Дзелада в Риме. Все гравированные портреты Микеланджело находятся в коллекции гравюр Корсини, насчитывающей их больше тридцати тысяч. Лучшие портреты Микеланджело – те, которые выгравированы Моргеном и Лонги, хотя, как все современные граверы, оба пытались приукрасить модель, то есть придать выражение добродетелей, из коих древнейшая – внушительность и кои часто противоположны характеру человека (Рим, 23 января 1816 г. У. Э.).

Древнегреческий полководец Эпаминонд ответил другу, сожалевавшему, что тот умирает, не оставив потомства: «Я оставляю после себя двух бессмертных дочерей: победы при Левктрах и при Мантинее». – Прим. ред.

Тициан, чтобы посмеяться над невыносимым тщеславием Бандинелли, приказал изготовить превосходную гравюру на дереве, изображавшую трех мартышек – одну большую и двух маленьких, в позах Лаокоона и его сыновей. Эта группа, в том виде, в котором она хранится сейчас во Флорентийской галерее, пострадала при пожаре.

На мой взгляд, ничто так не вредит памяти великих, как похвалы глупцов. Те, у кого на этот счет иное мнение, могут приехать во Флоренцию и посетить галерею памяти Микеланджело. Там вы на заурядных картинах обнаружите события из его жизни. Эта галерея, возведенная по проекту Пьетро да Кортоны, обошлась в сто тысяч франков племяннику великого скульптора, который называл себя Микеланджело Младший. Она была открыта в 1620 г.

Во время церемонии обнаружилось, что тело Микеланджело от старости превратилось в мумию без малейшего признака разложения. Спустя сто пятьдесят лет, случайно вскрыв его могилу в Санта-Кроче, снова увидели прекрасно сохранившуюся мумию, одетую по моде того времени.

Она меня за муки полюбила,
А я ее – за состраданье к ним.

(пер. П. И. Вейнберга.) – Прим. ред.

XIX век предложит гениям роль Фокса или Боливара; тем, кто посвятит себя искусству, он даст в удел бездушную живопись. Но бездушная живопись – это не живопись. Те же, кто избегнет этих двух рифов, пойдет по пути, указанному в этой главе.

В 1817 г. я бы, ей-богу, предпочел быть Фоксом, а не Рафаэлем (У. Э.).