

МИКЕЛЬ-АНДЖЕЛО

*Ольга Шор**

Вячеславу Иванову, Учителю и Другу,
очерк этот благоговейно посвящаю

Часть первая

Когда несутся на душу большие события, а она, давно к ним взывавшая, но непривычная, – смущенная, испуганная, – не узнает Того, к Кому взывала, тогда надлежит ей всматриваться в великие явления вечного прошлого, учиться на них.

“После Микель-Анджело мне маленькой кажется природа потому, что я не могу смотреть на нее такими большими глазами, как он”, – писал Гёте из Италии.¹ В тоске по монументальному спасительно – устремляться к мощной, оди<но>кой, трагической фигуре Микель-Анд<жело>, смотреть в его глаза. О Микель-Анджело так много говорили, что, кажется, больше нечего сказать; но в необъятной шири его творчества, как волны в океане, пропадают все высказыванья о нем, и неиссякаем он как источник все новых и новых заданий.² Как бы научно плодотворно и существенно не было все то, о чем обыкновенно спорят: чего у Микель-Анджело больше, скульптурного или живописного элемента, кто на него сильнее влиял, Платон, Петрарка или Данте и т. д. и т. д., но не об этом будет здесь речь. И не филологические тонкости датировки сонетов, и не методологические изощренности проверки подлинности эскизов, а сама мону-

* Публикация Ольги Фетисенко.

¹ Цитата из “Итальянского путешествия” И.-В. Гете (1816-1829. Ч. 1. Письмо из Рима от 2 декабря 1786).

² Предложение вписано на обороте первого листа; было: Правда, о нем так много уже говорили, что, кажется, больше нечего сказать; но неиссякаем он как источник все новых и новых заданий.

ментальность Микель-Анджело, его духовное бытие – вот волнующая нас проблема. Потому и фокус этих размышлений наводится на последнюю, неразгаданную трагедию духа Микель-Анджело, сверкание которой мы ловим как нас ведущую звезду. Осознавать образ самого Микель-Анджело – это приобщаться новому духовному опыту; осознавать образы, сотворенные Микель-Анджело, явленную им тайну – это нащупывать особую художественную проблему, которая и есть проблема нашего творчества и которую нашему веку надлежит ставить и, может быть, решать.

Осознавать осмысливать значит: доверяясь зоркости любви, настороженно, трепетно отдаваться смыслу художественных образов, исходя их пламенем, с ними вместе подыматься к огненным вершинам духа их творца. Осмысливать, понимать – то значит: всматриваться, влюбляться, возносить. В одиннадцатой беседе “Бхагават-Гиты” Благословенный молвил: “Но воистину ты не в силах рассмотреть Меня этими твоими глазами... Эту форму Мою, на которую ты взирал, очень трудно перенести... Одной лишь любви доступно такое созерцание”.³ И в “Пире” Платон говорит устами Диотимы:

³ Бхагават-Гита. Беседа 11, стихи 8, 52, 54. В рукопись вложен листок с черновым вариантом предшествующего фрагмента: “являет грех нарушить, [где] необходимость священного действия – [есть] неизбежность великого страдания; трагедия там, где жрец являет жертву, [где] подвиг [есть] – паденье и обретенье – обреченность. Потому и фокус этих размышлений наводится: не на случайную трагедию-борьбу различных склонностей в душе художника как того хочет Юсти; и не на случайную трагедию-коллизю христианского духа с античным, исторического момента, идущего под знаком живописи, с индивидуальным духом, стоящим под знаком скульптуры, как того хочет Тоде; и не на трагедию-противоречие глубинной христианской тоски по бесконечному, потустороннему и страстной возрожденской любви к близкому, земному, что в гениальном творческом раскрытии своем ведет к совершенству, но не к блаженству как того хочет Зиммель; а на последнюю роковую, неразгаданную трагедию духа М<икель->А<нджело>, которой мощно ритмирует все его ликующее творчество и сверканье которой мы ловим как нас ведущую звезду. Осознавать образ самого М<икель->А<нджело> – это приобщаться новому духовному опыту, осознавать образы, сотворенные М<икель->А<нджело>, [явленную] воплощенную им трагическую тайну – это нащупывать особую художественную проблему, которая является проблемой нашего творчества и которую нашему веку надлежит ставить и, может быть, решать. Осознавать не значит толковать. Толковать можно, ничего не созерцая. Какие бы формы не приписывать, какие бы значения не придавать художественным символам, смысл великих вещей никогда не откроется новому толкованию. В одиннадцатой беседе “Бхагават-Гити” Благословенный молвил, “Но воистину ты не в силах рассмотреть””. – В этом фрагменте О. А. Шор ссылается на труды немецких искусствоведов Карла Юсти (1832-1912), Генриха Тоде (1857-1920) и Г. Зиммеля (см. примеч. 24): *Justi C. Michelangelo. Leipzig*

Ведь мудрость есть⁴ одно из прекраснейших; Эрос же есть любовь к прекрасному; стало быть, уже по необходимости, Эрос является философом,⁵ а будучи философом, представляет собою нечто среднее между мудрым и неведущим (XXII, 204. В).

Когда из глубокого прошлого хлынет многоликий и многорукий образ доброй богини любви и душа хоть на миг претворится в эти тысячи обращенных на созерцание мира глаз, тысяча раскрытых навстречу ему объятий, когда она, исполнившись Эроса, начинает 'рождать в красоте', – тогда приходит пониманье.

Явления искусства точно большие раковины: замкнутые, целостные, завершенные, они таят в себе родимый звук лопочущих стихий. Для научного сознания звуки эти – факты, требующие точного установления и объяснения, для философского сознания они – проблемы, зовы в глубину. Ведь сколько тайн скрыл художник в образах, им созданных, столько путей открыл он к образу тайны своей.

Будило удивление, волновало непонятностью.

Совершенный живописец и скульптор, М<икель>А<нджело> упорно заставлял живопись и пластику преступать положенные им границы, нарушать веками установленный обычай. С невероятной, до него не появлявшейся, после него не повторявшейся дерзостью он забрасывает капеллы нагими телами своих фресок. Тела-пилястры, тела-орнаменты, тела – ветви деревьев, тела – действующие лица историй, малые и огромные – всюду видны человеческие тела. Ученые исследователи заинтересовались необозримым количеством их. Триста сорок три фигуры насчитали они на одном потолке Сикстинь. Нет платья. Иногда лишь развеваются фантастические драпировки. Почти нет природы; нигде нет ярких красок. Серые образы людей лежат, стоят, извиваются, носятся на фоне буро-серых скал, синесерого неба, бело-серой написанной архитектуры. Взволнованная линия холма и одно единственное дерево с двумя вырастающими из него человеческими фигурами дьявола и ангела означает у Микель-Анджело райское изобилие. Один единственный папортник, больше

1900; *Thode H. Michelangelo: Kritische Untersuchungen über seine Werke. Berlin 1908-1913.*

⁴ "Есть" вписано карандашом Вяч. Ивановым.

⁵ Далее в рукописи следует греческий текст (ἔστι γὰρ δὴ τῶν καλλίστων ἡ σοφία, Ἐρως δ' ἐστὶν ἔρως περὶ τὸ καλόν, ὥστε ἀναγκαῖον Ἐρωτα φιλόσοφον εἶναι, φιλόσοφον δὲ ὄντα μεταξὺ εἶναι σοφοῦ καὶ ἀμαθοῦς), замененный вписанным слева на полях Вяч. Ивановым русским переводом. В греческой цитате правка Вяч. Иванова.

напоминающий стилизованные мраморные листья аканфа,⁶ чем трепетные, вздыхающие цветы живых лугов, и мало свидетельствующий об изобретательности творца, знаменует у него – появление растительности. И свет Микель-Анджело – это не ласковые, живописно-динамические переливы, это – материал, из которого он лепит и лепит все те же нагие тела. Перегружая фрески необычными, им чуждыми чертами, М<икель->А<нджело> властно уводит из живописи родные ей миры пейзажа, костюма и краски.

И совсем уже непонятно: утверждая в нарушение всех обычных законов то, что меньше всего подлежит живописному утверждению, М<икель->А<нджело> в скульптуре, этом царстве голого тела, совсем не злоупотребляет своим правом на него. У М<икель->А<нджело> нет борьбы с платьем. Вводя по необходимости, он начинает любить его. И не в легкий, просвечивающий, тесно облегающий тело и подчеркивающий его формы костюм кватроченто одевает М<икель->А<нджело> своих героев; он набрасывает на них тяжелые, особо трактованные, скрывающие тело плащи. Кажется, плащи эти облекают не тело, а прямо душу, вздымаются ее волнением. Вторая младенцу Христу, спокойно, благословляющее смотрит платье Брюггской Мадонны,⁷ благородно гневается плащ Моисея,⁸ а в ниспадающих строгих одеждах Богоматери Pietà⁹ слышится голос одинокого, несказанного горя. Сплетения складок на подоле ее платья – это пути душевной муки. Но ведь в платье Ниобеи муки нет. Все струящиеся, несущиеся, ласкающие ткани Греции являются лишь тем, что видел в них Гёте: “тысячекратным эхо прекрасного человеческого тела”.¹⁰ Но и в Элладе, этом подлинном явлении и торжестве самой скульптурности, тела статуй не только идеальные человеческие тела; они еще и отблеск природы, ее безмятежная действительность, ее задумчивый покой. Скульптуры Фидия и Праксителя – это пластическим жестом запечатленные синее небо и влажный ветер. От них исходит пленительный аромат дыхания моря, они сияют неуловимой улыбкой вспыхивающих звезд. Радужный свет жизни, что

⁶ Акант – растение, листья которого часто изображались в скульптурных или рельефных украшениях, на капителях, в орнаментах.

⁷ Скульптура, созданная в 1503-1504 гг. (по другим сведениям – не позднее 1506) и приобретенная фламандским купцом Москерини для церкви Нотр Дам в Брюгге.

⁸ Грандиозная статуя (1515-1516) – композиционный центр гробницы папы Юлия II (см. примеч. 15) в римской базилике San Pietro in Vincoli.

⁹ Скульптурная группа в Соборе св. Петра в Риме (1498-1499).

¹⁰ Цитата из романа Гете “Годы учения Вильгельма Майстера” (гл. 8).

переливается в теле, зыблется в нем, набегает на лицо, тихо подергивает его и наполняет мерным волнением.

Тела М<икель->А<нджело> не только совершенные человеческие тела, они еще и отзвук души, ее мятежное томление, ее тоскующая мечта. Гигантские ноги и руки скульптур его это – громадные изваяния тончайших состояний и движений оспаривающей мглу, к ясности взметнувшейся души. В лице рождается мощный звон жизни, что несется над телом, вибрирует в нем. [Мускулистое, сильное, оно действует лишь покорно думая думу лица].¹¹ Скульптуры М<икель->А<нджело> прозрачно легки и косно-массивны, угнетенно ликующие и просветленно-мрачны. Творчество его было откровением *нового* тела.



Микеланджело. Мадонна (деталь). Брюгге. Notre Dame

¹¹ Предложение взято карандашом в круглые скобки, вероятно, В. Иванов предлагал его вычеркнуть.



Микеланджело. Пьета (деталь). Рим. San Pietro

В течение долгих веков тело униженное, опозоренное, замуравленное в платье, безнадежно было скрыто от глаз; а в то время большие страдания его посещали – вериги, власяницы, крестные муки, костры – большие, тяжелые события его неустанно ваяли. Неверно, что Возрождение было *новой* встречей души с телом, неверно потому, что тело и душа вовсе и не расставались: душа скрывала тело в своих крепких объятиях, постепенно тихо в него переливаясь; а когда до конца изошла она в нем, тогда громко вдруг заговорила его изгибами, складками, тенями.

М<икель->А<нджело> всю душу всматривался в плавные движения красавиц и иступленные пляски монахов,¹² в изящные поклоны кардиналов и экстаические вздрагиванья Савонаролы. И услышал он тогда, о чем жилы разговаривают и суставы кричат. Микель-Анджело понял, что все подлинное, мировое пользуется линиями тела для своего выявления. Да и правда: вдохновение и счастье, любовь и ум – разве все это не дано изначально как непрерывная смена телесных движений, как “ряд волшебных изменений милого

¹² В. Иванов поставил здесь вопросительный знак.

лица”?¹³ М<икель->А<нджело> научился слушать язык тела, надо было полюбить все его тонкости, отклонения, капризы, надо было научиться владеть им. Весь смысл жизни сосредоточился у него на воле к власти над этим языком, на изучении тела, его связок, мускулов, костей. Он долго работает над трупами в госпитале Сан-Спирито¹⁴ и для рассказа о крестных муках Христа так яростно набрасывается на анатомию, что тяжело заболевает. Упорно, неуклонно и верно проникает он во все тайники тела, овладевает плотью как тайной выражения духовного. Потому-то тело у М<икель->А<нджело>, оставаясь до конца верным своей природе, издает весь этот неожиданный перезвон чудовищного и сверхчеловеческого, кошмарного и благого. Потому-то одежда у М<икель->А<нджело>, оставаясь по-эллинически отблеском тела, становится по-возрожденски отблеском души. И светотень М<икель->А<нджело> – это не лепка, это – светопись провалов и прорывов. Здесь каждый врез в мрамор – прорез в бездну, дерзкое ошупыванье дали. Взор засасывается обрывами теней, тонет в них. Перестаешь верить показанию основательно взвешивающего рассудка и точности внимательно измеряющего глаза, свидетельствующим, что именно в глубину мрамор мало проработан, будто едва тронут резцом. Пластика М<икель->А<нджело> совершенная, но не завершенная пластика. Ею поднятая буря в ней самой не до конца улеглась и лишь в служебной архитектуре разрешаются последние скульптурные диссонансы. Потому огромную роль играет здесь стена. Она преграждает путь взору, улетающему вдаль. Она принимает и замыкает движения. Она, даже непосредственно не примыкая к скульптуре, всегда неразрывно связана с ней.

Так совсем не случайно М<икель->А<нджело> начал осуществление своей сорокафигурной гробницы папы Юлия II-ого изображениями прикованных к стене рабов.¹⁵

¹³ Цитата из стихотворения А. А. Фета “Шепот, робкое дыханье...” (1850).

¹⁴ Госпиталь при флорентийской церкви Santo Spirito, где Микеланджело “частенько вскрывая трупы для изучения анатомии, начал совершенствовать то великое искусство рисунка, которое он приобрел впоследствии” (*Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского, под ред. А. Г. Габричевского. М. 1971. Т. V. С. 220). О занятиях Микеланджело анатомией см. также: Там же. С. 300.

¹⁵ Папа Юлий II (Джулиано делла Ровере, 1443-1513) заказал Микеланджело свою гробницу еще в 1505 г. Предполагалось, что она разместится в соборе св. Петра, полная перестройка которого была задумана как раз в то время. Две статуи рабов (1513), подаренные Микеланджело Роберто Строцци, а затем приобретенные королем Франции Франциском I, ныне хранятся в Париже, в Лувре, четыре других (1532-1534) находятся во Флоренции, в галерее Academia. После долгих перипетий гроб-



Микеланджело. Умирающий раб (деталь). Париж. Лувр

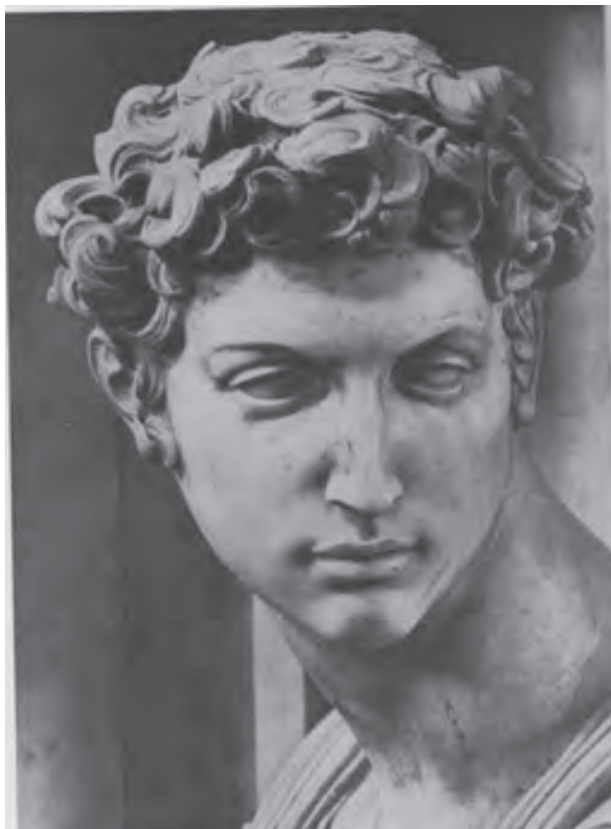
Так, в пустых, лишь архитектурно акцентированных нишах, стоящих по обеим сторонам Лоренцо и Джулиано,¹⁶ успокоил он те клочкающие силы, что не нашли своего последнего исхода в скульптуре и убежали от нее.

И так знаменательно изменил он своему первоначальному, в 1520 г. начертанному плану свободно-стоящего скульптурно-телесного памятника Медичи, что равно обращал к зрителю все свои четыре стороны-гробницы и требовал от него *обнимающего* взора. Вскоре, может быть уже в следующем году, М<икель->А<нджело> расчленил памятник, прижал его к стене и реально воплощать стал лишь этот новый свой план – стенные гробницы. Несомненно стены М<икель->А<нджело> хотел сам, и много позднее уже не им сделанная установка группы в этом отношении не исказила, а исполнила волю

ница, в завершении которой участвовали и другие скульпторы, была устроена в базилике San Pietro in Vincoli. Микеландежело закончил свою работу в 1545 г. См.: *Вазари Дж. Жизнеописания...* Т. V. С. 229-231, 257-258.

¹⁶ Речь идет о скульптурных группах Капеллы Медичи в Новой сакристии церкви San Lorenzo во Флоренции (1521-1533). Лоренцо II ди Пьеро де Медичи (1492-1519), герцог Урбинский (с 1513), племянник папы Льва X; Джулиано (1479-1516), герцог Немурский (правитель Флоренции в 1512-1513 г.), брат папы Льва X.

его. Если в изваяниях Микель-Анджело звучит эхо бьющейся в них бесконечности, то стена является скалой, отражающей волны ее. В этом смысле вся круглая пластика Микель-Анджело всегда лишь рельеф, где в роли необходимого фона неизменно выступает стена. Иногда на плоскую нишу капеллы падает тень Джулиано, четко передавая линии его лица и плеч. Стена перекликается с той идеальной плоскостью, на которую так совсем чуждо духу пластики Микель-Анджело проецировал свои мощные тела. Конечно, реальная плоскость совсем не совпадает с идеальной, но все же, выслеживая эту уходящую тень, быть может, улавливаешь основной ход микельанджеловской мысли.



Микеланджело. Джулиано (деталь). Флоренция. Капелла Медичи



Микеланджело. Мадонна Медичи. Флоренция. Капелла Медичи

Кажется, никто не интересовался спиной Медичейской Мадонны;¹⁷ и это не случайно, как не случайно, что решение участи Давида 25-ого января 1504 г. Комиссией, насчитывающей в числе своих членов таких тонких художников, как Антонио и Джулиано Сан-Галло,¹⁸ Боттичелли и Леонардо да Винчи, прозвучало определенным требованием стены как фона для картинно-плоского Гиганта.¹⁹ Всюду, где Микеланджело сам не строит стены, он ее подсказывает, и комиссия лишь прислушалась к его мысли и осуществила ее.

¹⁷ Скульптура Капеллы Медичи (1521-1531).

¹⁸ Флорентийские архитекторы Антонио да Сангалло Младший (Антонио ди Бартоломео Кордиани, 1483-1546) и Джулиано да Сангалло (Джулиано ди Франческо Джамберти, 1445-1516), племянник и дядя.

¹⁹ Знаменитая статуя (1501-1504), заказанная старостами цеха шерстянщиков, первоначально предназначалась для контрфорса флорентийского собора Santa Maria del Fiore, но по решению специально созванной комиссии была поставлена на площади Синьории (8 сентября 1504 г.).

Когда долго вглядываешься в Давида, в его плоскую, вывернутую фигуру, тогда очертания этого тела вдруг обращаются точными контурами богов и фараонов, утонченной стенописью пирамид и храмов. Ничуть не повторяя ненужной ему скованности и зачарованности египетской пластики, М<икель->А<нджело> своими изысканно-монументальными мраморами неожиданно овеществляет наивно-монументальный рисунок Египта. Вся пластика его – точно огромная, одинокая тень на стене. (Роден его понял; назвал прямо “тенью” свое изваянье).²⁰

М<икель->А<нджело> уловил в искусстве ритм одиночества, полюбил в нем покой отрешенности. В страстной яркой воле к этой отрешенности кроется, быть может, разгадка, необычаем поражающих черт микельанджеловского творчества раскрывается разумный смысл обычных, всеми всегда повторяемых и совсем ничего не объясняющих утверждений о живописности скульптуры М<икель->А<нджело> и скульптурности его живописи. В скульптуре М<икель->А<нджело>, до конца принимая, до конца преобразует тело; ведь тело самый существенный и самый земной момент ее; а в живописи он любит неяркие, туманные тона далеких вещей и не любит природу и платье, ведь: Пейзаж – всегда *это* определенное место. Костюм – всегда *это* определенное время. Исторического, для них бессмысленного вопроса, конечно, не выдержат изумительные, искаженные осколки микельанджеловской “Битвы при Кассине”.²¹ Верный странник по всем векам и землям, М<икель->А<нджело> никогда не заботится о внешней точности в рассказе о них. И вовсе не подменяет он с дерзки игривой легкостью кватроченто библейский быт современным; он просто, пройдя через быт, движется по ту сторону его.

Резко вырывается он из душных объятий всего пестрого, суетного, биографически-близкого, интимно-исповедального; потому чужды эротике страстные герои его; потому стерты портретные черты в людях его и богах. Ведь:

Эротика – всегда исповедь.

²⁰ Ср.: “Линии и оттенки для нас всего лишь знаки потаенной реальности. Минутная поверхность, наш взгляд погружается в глубинный смысл вещей, и когда впоследствии мы воспроизводим их контуры, то обогащаем оболочки предметов их духовным содержанием” (Роден О. Беседы об искусстве. СПб. 2006. С. 101).

²¹ Правильно: “Битва при Кашине” (1504-1505). В 1504 г. Микеланджело была заказана фреска на сюжет из истории войны Флоренции с Пизой (битва 29 июля 1364 г.). Фреска не была создана, а многочисленные эскизы ныне хранятся в музеях Флоренции, Парижа, Лондона и Оксфорда.

Портрет – всегда близкое, в пределах *этой* жизни встретившееся лицо.

Вазари²² рассказывает: “М<икель->А<нджело> питал отвращение к копированию живого лица, если только оно не было исключительно прекрасно”.²³ “Исключительно прекрасно” – это уже не пафос индивидуального портрета, это – еще жажда эллинского образа самой красоты. Когда у М<икель->А<нджело> спросили, почему его Медичиссы так мало похожи на изображаемых им герцогов, он гордо бросил: “Кто будет помнить это через тысячу лет”.

Но, полюбя отрешенность, Микель-Анджело никогда не заменял художественное одиночество самого искусства одиночеством изображаемых людей. Потому не верны о нем тонкие замечания Зиммеля;²⁴ единственного человека, увидевшего, наконец, проблему в общепризнанном факте ‘скульптурности’ М<икель->А<нджело>.

Границы мира, – говорит он, – в котором живет скульптура, ее идеальное пространство вполне, до конца совпадают с границами ее тела... С художественной точки зрения образы Сикстины существенно скульптурны; потому они кажутся такими бесконечно одинокими, точно каждый из них живет в особом мире, заполненном лишь им одним... Это одиночество пластического произведения совсем не то, что одиночество изображаемых существ... но для искусства М<икель->А<нджело> этого различия не существует.²⁵

Верно, конечно, что в скульптуре больше одиночества, чем в других изобразительных искусствах. Ведь архитектура, открываясь навстречу общине, все же всегда стилизация; живопись, родственностью обстановки интимно вводя зрителей в круг своих видений – все же всегда проекция; а скульптура, несмотря на всю свою самозамкнутость, так телесно близка и осязательно реальна, что, постоянно грозя подменить художественную взволнованность физиологическим волнением, настоятельно требует *особой* чистоты одиночества.

²² Джорджо Вазари (1511-1574) – флорентийский архитектор и живописец, автор “Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих” (1550; 2-е изд.: 1568).

²³ Микеланджело “ненавидел делать похожим живого человека, если только он не был бесконечно прекрасным” (Вазари Дж. Жизнеописания... Т. V. С. 302).

²⁴ Георг Зиммель (1858-1918) – немецкий философ (один из представителей ‘философии жизни’) и социолог. Речь идет о его эссе “Микеланджело. К метафизике культуры”, переведенном на русский язык Ф. Степуном (Логос. М. 1911. Кн. 1. С. 145-165). О. А. Шор не использует этот перевод, но обращается непосредственно к немецкому изданию.

²⁵ Зиммель Г. Микеланджело: К метафизике культуры / Пер. Ф. Степуна // Лики культуры: Альманах. Т. 1. М. 1995. С. 169-170.

Но неверно, что границы тела скульптуры совпадают с границами ее мира. Формула эта ничего не значит для группы. Ведь проблема группы – это проблема ее единства; в группе промежуток между фигурами – тоже скульптура, как в песне пауза между звуками – тоже музыка. Если слова Зиммеля принять буквально импрессионистически, как их бросает сам автор, то они ничего не объяснят; если понятие тела переработать так, чтобы слова эти объяснили группу, то от формулы ничего не останется. Скульптура кончается не там, где прекращается мрамор, как живопись начинается не там, где протянуто полотно. Как вся живопись проецирована на идеальную плоскость, так вся пластика проецирована в идеальное пространство. Она к себе не допускает. Нельзя дотронуться до статуи; можно лишь, трогая мрамор, кощунственно²⁶ пробивать ее. Кто никогда не видел скульптурного воздуха, тот никогда не видел скульптуры. Микель-Анджело упорно являет его. Ракурсами и контрапостами²⁷ изобилуют творения М<икель->А<нджело>. Ракурсами и контрапостами он не только замыкает тела, но и смыкает их в группы; а в капелле Медичи ими объединяются не только части каждой гробницы, но и сами гробницы между собою. Контрапост М<икель->А<нджело> – это общение фигур, средство выявления пластической среды между ними, способ овеществления скульптурного воздуха. И в старости, раздраженный безнадежностью всеобщего непонимания, М<икель->А<нджело> почти грубо подчеркивает свою мысль. Нарочно помещает он Моисея в слишком узкую нишу. И тут дело совсем не в том, что Моисей не может выпрямиться и ему тесно: стена не то что слишком близко придвинута к нему, она в него врезается; входя в тело статуи, становится ее моментом.

В своей четырехфигурной “Pietà”, той, что находится за алтарем S<anta> Maria del Fiore,²⁸ М<икель->А<нджело> с такою осязатель-

²⁶ Слово “кощунственно” подчеркнуто карандашом, вероятно, В. Ивановым. На обороте предыдущего листа карандашом (рукой В. Иванова): Проблема ощупывания статуи руками. Может быть творческое приобщение. Другой тип созерцания. Проблема вхождения в идеальное пространство.

²⁷ Контрапост – прием изображения, при котором одна часть фигуры контрастно противопоставлена другой. Частный вид контрапоста – греческий хиазм (перенос центра тяжести на одну ногу, поднятому бедру, например, левой ноги соответствует опущенное правое плечо), открытие, сделанное скульпторами классической эпохи и позволившее сообщить скульптуре иллюзию движения.

²⁸ Незавершенное произведение Микеланджело (1550-1554), перевезенное после его смерти во Флоренцию и в 1722 г. поставленное за главным престолом собора Санта Мария дель Фьоре. Ныне эта скульптурная группа находится в Музее произведений Санта Мария дель Фьоре (Museo dell’Opera di Santa Maria del Fiore). См. о

ностью пытается высечь из мрамора скульптурный воздух, что приводит в смущение даже Кондиви,²⁹ всегда готового все сделанное Учителем покорно принять: "...это, – пишет Асканио про Флорентийскую группу, – одно из замечательнейших произведений, исполненных Микель-Анджело, но закончить его будет очень трудно, потому что фигуры помещены на некотором расстоянии друг от друга и драпировки их не составляют одной сплошной линии".³⁰ Работа действительно не была закончена. Больше трех столетий прошло раньше, чем Микель-Анджело был наконец понят. Лишь в наш век Родэн догадался, чего хотел Учитель и передал его волю в своих "Bourgeois de Calais".³¹ В скульптуре Микель-Анджело, быть может, не удалось выразиться с общеочевидной убедительностью, и всеобщее непонимание здесь и его вина, но зато в живописи он так поставил и решил задачу общения фигур без непосредственного касания, что не видеть, не понять его может лишь упрямец или слепец. Если библейские образы Сикстины одиноки, то меньше всего в смысле изоляции друг от друга: между указательными пальцами Бога и Адама бежит ненаписанная огневая струя. Зависимость Евы от Творца, все ее устремление к Нему кажется как бы воплощением самого невидимого магнитного луча. Осязательный взгляд, связывающий убитого Олоферна с убегающей Юдифью, магический взгляд, заставляющий мертвеца содрогнуться, дан не глазами, даже не лицом, – которого не видно, которого нет, – а лишь поворотом затылка Юдифи, движением ее ноги. И опять один Родэн, быть может, понял мысль Микель-Анджело, хотел пересказать ее. Но перед утонченными, гигантскими достижениями Сикстины бледнеет его "Voix interieure",³² нежный, женский образ, явление безрукого объятия. Все фигуры Микель-Анджело окутаны особой густой, условно можно было бы сказать – 'скульптурной' атмосферой, объе-

ней: *Вазари Дж.* Жизнеописания... Т. V. С. 264-265; Переписка Микель-Анджело Буонарроти и Жизнь мастера, написанная его учеником Асканио Кондиви / Пер. М. Павлиновой. СПб. 1914. С. 48. Далее ссылки на это издание даются сокращенно: *Переписка*.

²⁹ Асканио Кондиви (1520-1574) – ученик Микеланджело и автор его жизнеописания (1553).

³⁰ *Переписка*. С. 27. По-видимому, О. Шор пользовалась этим переводом (есть случаи дословно совпадающих цитат), но приводила текст не всегда точно.

³¹ "Граждане Кале" – знаменитая скульптурная группа О. Родена (1884-1888), установленная в Кале в 1895 г.

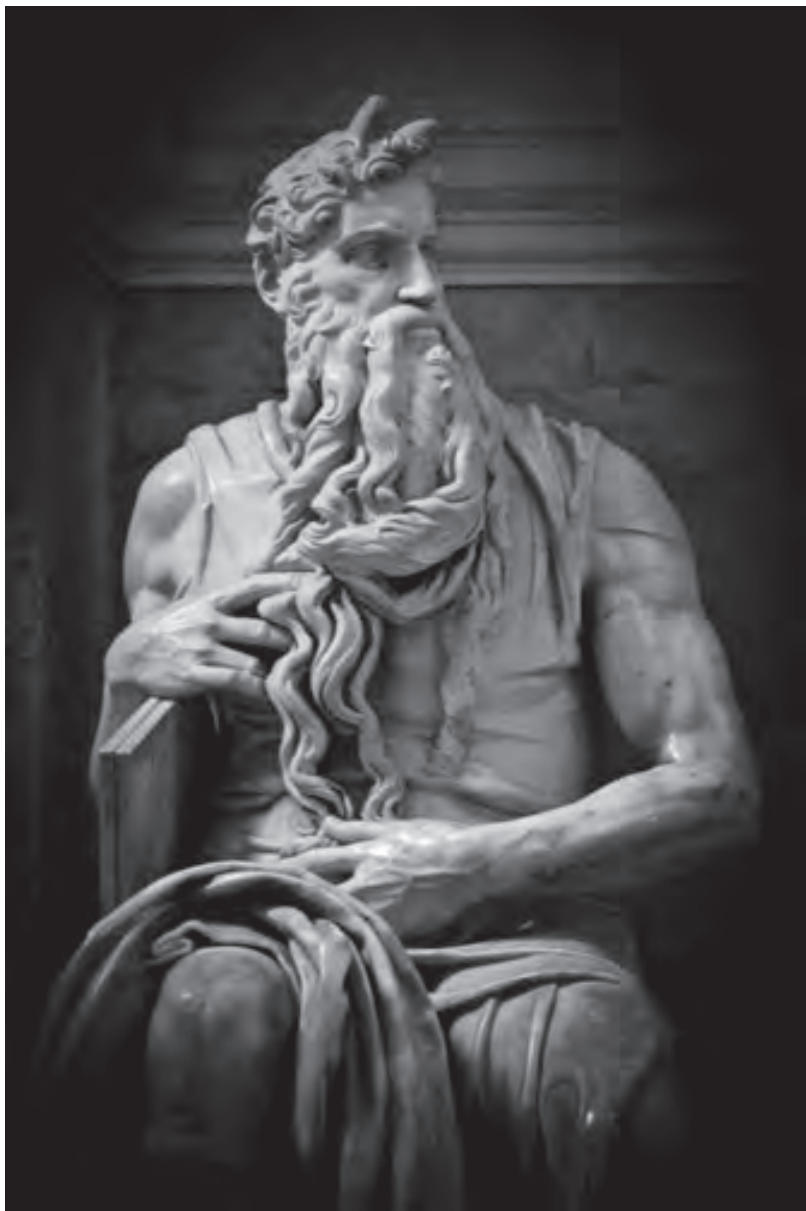
³² "Внутренний голос" – одна из скульптур монумента "Апофеоз Виктора Гюго" О. Родена (1886-1900; Париж, сад Пале-Рояль).

диняющей их между собою и резко отделяющей от зрителя. Атмосфера эта – точно непреодолимая преграда меж ими и нами. В последних глубинах М<икель->А<нджело> действительно снимает различие пластики и живописи. Все его образы в одном и том же смысле одинаково бесконечно одиноки.

Так: выбирая всюду необычный, самый трудный, будто бы даже причудливый путь, М<икель->А<нджело> всегда лишь хотел скульптурам и фрескам своим придать последнюю отрешенность большого искусства.



Микеланджело. Пьета. Флоренция. Музей Opera di Santa Maria del Fiore.



Микеланджело. Моисей. Рим. San Pietro in Vincoli



Микеланджело. Пьета (деталь).

Будило удивление; волновало непонятностью:

М<икель->А<нджело> не только сотворенными им образами отвергал природу, он осуществление своих творческих мыслей постоянно превращал в единоборство с ней:

Однажды, – вспоминает Кондиви, – М<икель->А<нджело> в Карраре увидел гору, возвышающуюся над местностью; его охватило желание изваять ее всю, превратить в колосса, кот<орый> издали был бы виден мореплавателям.³³

Конечно, этот гиперболизм замысла можно отнести на счет чрезмерной горячности юного художника; но вот сорокатрехлетний М<икель-> А<нджело>, имеющий за собою “Pietà”, Давида и Сикстину, пишет из Петрозанты³⁴ Берро ди Феликайя: “Каменоломня очень крута, и рабочие ровно ничего не понимают. Терпение! Надо покорить горы и подготовить людей”.

Но если о М<икель->А<нджело> сказали то, что всегда говорили о нем, что у него нет природы, он бы очень удивился: точно при-

³³ Ср.: *Переписка*. С. 16. В Карраре Микеланджело был в апреле-декабре 1505 г., выбирая мрамор для гробницы папы Юлия II.

³⁴ Имеются в виду принадлежавшие Флоренции каменоломни “в горах Пьетрантанты, близ Серавеццы”, где добывались “мраморы, не уступавшие каррарским добротностью и красотой” (*Вазари Дж. Жизнеописания...* Т. V. С. 246). Папа Лев X повелел добыть там мрамор для фасада церкви Сан Лоренцо. “Отправившись туда, Микель-Анджело нашел мрамор очень дурного качества...” (*Переписка*. С. 32).

рода – это обязательно – лес и поле, а человеческое лицо не несет в себе всего зноя и аромата земли, точно страстная и нежная любовь к близкому, посюстороннему сказывается только в склоненных травках и слабее звучит в ликующих телах. И потом: яростно набрасываясь заступом на скалы, М<икель->А<нджело> меньше всего собирався насиловать природу. В очертаниях скал он узнавал смутные, замуравленные, тоскующие по выявлению черты мифических героев и он хотел во что бы то ни стало высвободить дорогих мертвецов: “Желая покорить эти горы и ввести сюда искусство, я взялся за воскрешение мертвых”.³⁵ И в одном сонете М<икель->А<нджело> подробно рассказывает, как резцом извлекает из камня таящийся в нем человеческий образ.³⁶ Но так как для М<икель->А<нджело> линии тела были изгибами мыслей и чувств, то, желая ваять горы, он всегда лишь хотел гранями самого мрамора громко пересказать миру чутко подслушанную им бесконечно значительную повесть скрытой в камне души:

Non ha l’ottimo artista alcun concetto
C’un marmo solo in se non circonscriva
Col sua suverchio, et solo a quella arriva
La man che ubedisce al’ intelletto.³⁷

С последней, детски радостной доверчивостью обращается М<икель->А<нджело> к внешнему миру, вполне уверенный, что всякая вещь готова принять печать искусства; надо лишь хотеть, любить ее и брать. Потому нет для М<икель->А<нджело> непригодных моделей и недостойных сюжетов:³⁸

³⁵ Источник не установлен.

³⁶ Возможно, подразумевается сонет “Da che concetto à l’arte intera e diva...” (1546).

³⁷ “Нет даже у величайшего художника такой мысли, которой не таила бы в себе единая глыба мрамора и лишь поверхности его касается рука послушная гению”. Сонет (сер. 1540-х гг.), посвященный Виттории Колонна. Ср. в переводе А.М. Эфроса: “И высочайший гений не прибавит / Единой мысли к тем, что мрамор сам / Таит в избытке, – и лишь это нам / Рука, послушная рассудку, явит”.

³⁸ Далее (между листами 28 и 29) вложен листок с выпиской: “In una parola, una pittura senza carattere, e senza forza. Non intendo dire però che si dipinge peggio cola; che altrove: Il rimprovero che io credo potere fare alla pittura fiamminga, si è quello di accumulare in un quadro una quantità di oggetti, un solo de’ quali basterebbe a formare un quadro. In quel modo nulla si può produrre di perfetto... L’arte vera è nobile e religiosa per lo spirito che l’informa. Imperocché, per coloro I quali sono capaci di comprendere questo spirito, nessuna cosa vale maggiormente a santificare l’anima, a renderla pura, che la fatica impiegata nel produrre cosa perfetta, dacché Iddio è la perfezione, e che aspira a questa, aspira a cosa divina. La vera pittura non è altro fuorché una copia della perfezione di Dio, un’ombra del pennello con il quale egli stesso dipinge, una melodia, un’aspirazio-

Нидерландская живопись, – говорит Микель-Анджело, – лишена всякой сущности и силы. Я не хочу сказать, что нидерландцы совсем не умеют рисовать, но они стараются передать со всеми подробностями так много вещей, из которых одной было бы достаточно для значительности картины, что они ни одной из них не передают удовлетворительно. Нет благородных и неблагородных сюжетов. Хорошая живопись благородна и благочестива сама по себе.³⁹

Борьбу свою с природой Микель-Анджело понимал как борьбу за сокровенную сущность ее. Скульптура есть поверхность о глубине, и власть скульптора над поверхностью есть его власть над глубинами; а в сокровенных глубинах всегда – тишина и одиночество. Потому в разбивающем камни грохочущем молоте Микель-Анджело слышится все та же любовь к отрешенности, что направляла и определяла творчество его. Так: покоряя природу искусством, Микель-Анджело хотел выявить предметную уединенность ее.

Конечно, в необъятной шире микельанджеловского творчества, как волны в океане, пропадают высказыванья о нем; но все же уловить основной, *уводящий* жест художника значит понять основной смысл всех всегда поражающих особенностей и странностей его; значит понять, что осуществляя живописью скульптурные проблемы и давая скульптуре живописные задания, терзая [свою жизнь] и ломая горы, Микель-Анджело всегда хотел лишь одного: все опрозрачить, все вознести – и он естественно обращается туда, где гуще мрак и сильнее угроза паденья. Ведь отрешенность Микель-Анджело совсем не была общением с бескровными призраками. Протокола галлюцинаций он никогда не признал бы художественным произведением. Он хотел весь мир принять, опрокинуть себе в душу, преобразовать, одухотворить всю плоть. Потому нет для Микель-Анджело неприступных гор и непреодолимых препятствий. До конца принято и до конца преодолено в его творчестве острое возрожденское чувство земли и жизни; тела его грузно-воздушные являют непонятную легкость страшной тяжести, свободное парение громоздящихся масс. Во всей вселенной искусства нет явления, где

ne all'accordo suo lui. Se non che, unicamente un'intelligenza distiuta, può comprendere dove stia la difficoltà, ed è per questo motivo che la perfezione nell'arte, è cotanto rara, e che sono cotanto scarsi, quelli che la raggiungono”.

³⁹ Эти слова приводит Франческо д'Олланда в своем письме к королю Португалии Иоанну (*Переписка*. С. 176). Художник подробнейшим образом передает разговор Микеланджело и Виттории Колонна (см. примеч. 57) в церкви Сан Сильвестро, при котором он присутствовал. Ряд цитат из этого письма приводится и далее.

массивность и незыблемость так нераздельно были бы слиты с невесомостью и динамичностью, как в образе (не восседающего и не выступающего, а вопреки всей традиции неожиданно и все же совершенно необходимо прилетающего) микельанджеловского Бога в Сикстинском “Сотворении Человека”.

Ваять горы не значило насилловать, искусством покорять мир не значило исказить. М<икель->А<нджело> знал, что ничего не выдумывает, все лишь видит и слышит, что образы его творений являются подлинными ликами вселенной, ему предносящаяся мысль и есть само обстояние миров. И скалы М<икель->А<нджело> тревожные и страстные, как люди, и Первый Человек его бездейственно-действенный, дремотный точно земля, и собственная дума его о камнях и жизни – все это одна и та же великая тоска природы – вечная мысль ее. [М<икель->А<нджело> проникает в глубину творенья, где взор его встречается со взором Творца, в ту глубину вещей, где вещи становятся верными божьими вестями. Из последних глубин М<икель->А<нджело> бережно и властно, побеждая все препятствия, выносит эту затаенную в них божью весть на поверхность своих гигантских мраморов и оглашает ее языком своих монументальных тел. А потом, точно огромные, легкие змеи, пускает он в небо скульптуры и фрески свои, смотрит, как взвиваются они, несомые уже не им одним в них вложенными силами, и безжалостно срезает нить, связывающую с ними руку его].⁴⁰

Конкретная отрешенность – вот, может быть, наиболее подходящее категориальное обозначение для творческой воли М<икель->А<нджело>. Конкретную отрешенность сам М<икель->А<нджело> знал как последнее одиночество всего большого и настоящего, как свою единственную возможность обретения бытием творимых вещей самого Бытия.

Бытие говорит событиями. Увидеть бытие значит провидеть событие. М<икель->А<нджело> и был провидцем. Страстная судорога пророческого вдохновения искажает порою его умное, его строгое лицо. И за это сумасшедшим считали М<икель->А<нджело> друзья его и братья. Он их просил: “Я не сумасшедший, как вы думаете... Не смейтесь надо мною; не надо ни над кем смеяться...”⁴¹

⁴⁰ Перечеркнуто, вероятнее всего, Вяч. Ивановым.

⁴¹ Ср. в письме к брату Буонаррото от 8 сентября 1515 г. из Рима: “Я совсем не так глуп, как вам кажется, и через несколько лет вы будете гораздо больше ценить мои письма, чем теперь...” (*Переписка*. С. 122).

Но когда представляешь себе, как в октябре 1494 г. Микель-Анджело, безмерно потрясенный проповедью Савонаролы по поводу странного сна какого-то Кардьере⁴² дико мечется и в ужасе бежит, то вместе с его друзьями и братьями начинаешь полагать, что этот трепет его был болезненным явлением. Когда вспоминаешь, как в сентябре 1529 г. М<икель->А<нджело> неожиданно покидает осажденную, ему порученную Флоренцию со стремительностью, про которую сам потом говорил: “Гнал ли меня Бог или чорт – этого я не знаю”⁴³ – и в таком страхе, что, остановившись у бывшего гонфалоньера⁴⁴ Каппони, он своим рассказом о предстоящих бедствиях родины повергает старика в убивший его ужас, тогда вместе с друзьями, братьями и самим успокоившимся, устыдившимся М<икель->А<нджело> начинаешь допускать, что суеверный страх его был горячим бредом.

Но когда думаешь о том, что в мае 1498 г. Савонаролу сожгли в той самой Флоренции, где он превращал карнавал в аутодафе, на костре, им самим зажженным, что в августе 1530 г. Малатеста Бальони⁴⁵ действительно совершил предательство и город сдался на капитуляцию, что разграбление Рима и падение Флоренции воспринимались лучшими современниками как последняя катастрофа, гибель разума, – тогда начинаешь догадываться, что бред сумасшедшего был безумием пророка.

⁴² Кардиере – музыкант-импровизатор при дворе Медичи. Вот что рассказывает Кондиви о его видении: “Ему <Кардиере. – О. Ф.> явился Лоренцо Медичи в черной разодранной одежде, из-под которой сквозило голое тело, и приказал сказать своему сыну, что он скоро будет изгнан из дворца и больше туда не вернется. <...> Микель-Анджело уговаривал Кардиере рассказать о своем видении Пиеро <Медичи> и передать ему поручение Лоренцо, но тот, зная характер Пиеро и боясь его, хранил свою тайну про себя. Однажды утром, когда Микель-Анджело находился во дворе дворца, появился Кардиере и со страхом и ужасом рассказал, что ночью ему опять явился Лоренцо в том же мрачном виде, как и прошлый раз <...> и дал ему пощечину за то, что он ничего не передал Пиеро” (*Переписка*. С. 9). Кардиере попытался исполнить ‘поручение’, но герцог только смеялся над ним. Узнав об этом, Микель-Анджело с двумя друзьями бежал в Болонью, “чтобы оттуда попасть в Венецию, находя, что не безопасно оставаться во Флоренции, если то, что говорил Кардиере, исполнится” (Там же. С. 10). Вскоре предсказание Кардиере исполнилось: Пьеро деи Медичи был изгнан из Флоренции.

⁴³ Цитата из письма к Дж. Б. делла Палла (см. примеч. 115) от 25 сентября 1529 г. См.: *Переписка*. С. 144.

⁴⁴ Гонфалоньер – начальник военных сил Флорентийской республики.

⁴⁵ Малатеста Бальони (1491-1531), уроженец Перуджи, генерал, состоявший на службе у Флорентийской республики.

Провидцем может, в известном смысле должен быть всякий большой поэт и художник. Ведь в видениях-провидениях художника, его образах-прообразах открывается ему Провиденье. Но образы художника, и печальные, видения его, и мучительные, неизменно слагаются в стройные ритмы и меры. Ритмами и мерами преобразуются. Гармонически-уравновешенное, идеально-художественное – не то провиденье, в котором гневно клубятся и захлестываются апокалиптические судьбы мира.

В лучезарных обликах Праксителя и Рафаэля, Моцарта и Гёте предчувственно светится грядущее, но в них никак не найти той безмерной, острой *боли о будущем*, что смотрит глазами всех библейских пророков и которую М<икель->А<нджело> знал как свой провидческий взрыв.

Другого провиденья Буонарроти не знал. Потому он был глух и слеп к звуку и образу *Благой Вести*: Жертвоприношению Исаака (нельзя же было в пересказе Библейской Истории совсем обойти это огромное событие) посвящены – маленький медальон Сикстинского потолка и два-три рисунка. Благовещенье у М<икель->А<нджело> встречается только в позднюю пору жизни и только в небольших набросках;⁴⁶ его совсем особые, бескрылые ангелы – либо строгие ангелы карающие, изгоняющие из Рая, либо зоркие спутники и спутницы Бога, внимательные свидетели Его творческого акта. Правда, в сферических треугольниках Сикстинской капеллы М<икель->А<нджело> рассказал о Богоявлении. Но здесь у него: предвестие Спасителя – не кроткая светлая улыбка, а кровавое страшное убийство, не радостные слова Архангела Гавриила, а преступные деяния Эсфири, Иудифи и Давида.

Таковы прозоры, раскрывающиеся в вещах М<икель->А<нджело>. Но в сущности: сказать: вещи – про творения Буонарроти, это уже и слишком много, и слишком мало для них. Слишком много потому, что гениальные мысли его до вещей, до отдельных, закончен-

⁴⁶ “...По просьбе мессера Томмазо Микеланджело выполнил много рисунков для его друзей: так, для кардинала Чезис – на дереве Богоматерь, благовествуемую архангелом; вещь необычную, которая затем была раскрашена красками рукой Марчелло Мантуанца и была помещена в мраморную капеллу, сооруженную названным кардиналом в римской церкви делла Паче, а также еще одно Благовещение написал на дереве тот же Марчелло для церкви Сан Джованни, что в Латеране, по рисунку, принадлежащему герцогу Козимо деи Медичи и поднесенному после смерти Микеланджело его племянником Лионардо Буонарроти Его Превосходительству, который хранит его как драгоценность...” (*Вазари Дж. Жизнеописания... Т. V. С. 302*). “Благовещение” из церкви Santa Maria della Pace не сохранилось, второе же хранится в сакристии Латеранского собора.

ных вещей в сущности никогда не созревали. Постоянно выворачивая наружу последнюю глубокую тишину всего большого и настоящего, внутреннюю тишину, М<икель->А<нджело> в то же время упорно лишал свои творенья той внешней тишины, что царит вокруг вещей, обволакивает, разделяет их, удаляет друг от друга.

Конкретная отрешенность Микель-Анджело и есть поверхность его изваяний провозглашенная внутренняя тишина; но внутренняя тишина, даже овеществленная, все же еще не дает отдельных вещей. И действительно: М<икель->А<нджело> только в молодости удалось довершать несколько статуй и никогда не удавалось осуществлять больших замыслов. В объяснение этого факта биографы его обыкновенно подробно рассказывают, как герцоги и папы терзали художника, насиловали его волю, мешали кончать свои произведения. Верно, конечно, что М<икель->А<нджело> всегда что-нибудь внешнее мешало. Но в том-то и дело, что факты действительности, вовлеченные в орбиту значительной личности, вдруг начинают звучать провиденциально, и для человека, подобного М<икель->А<нджело>, внешней причинности как будто вовсе и не существует. Конечно, Юлий II заставил М<икель->А<нджело> бросить пластику и взяться за чуждую ему как скульптору роспись потолка капеллы. М<икель->А<нджело> испугался, бежал из Рима так, что на него пришлось идти войной. Но когда в тиши Сикстины вспыхнула его жаркая схватка с материей, когда материя восстала на него легионом внешних затруднений и его собственной технической неискусственностью, хрупкостью красок и упорством чуждых ему масштабов и ритмов капеллы – тогда М<икель->А<нджело> победил все. Но в самую последнюю, предокончательную минуту он сам вдруг работу бросил.

Леса в Сикстине М<икель->А<нджело> действительно по приказанию папы снял ко дню Всех Святых, обнажив не совсем готовые фрески; но когда папа предложил ему продолжать работу, то он уже по собственной воле наотрез отказался и по обыкновению своему отделался шуткой.

Конечно, Юлий II помешал М<икель->А<нджело> монолитно осуществить грандиозный замысел гробницы; но почему М<икель->А<нджело> впоследствии так совсем *без борьбы* позволяет кому угодно отрывать себя от своих ‘любимых’ мыслей об этой гробнице, но годами ведет упорную, отчаянную *борьбу* в каменоломнях Петрозанты за неосуществимые проекты Laurentian’ы⁴⁷ с рабочими, мест-

⁴⁷ Речь идет о библиотеке Лауренциана (во дворе базилики San Lorenzo). Ее строительство велось в 1524-1526 и 1530-1534 гг. Лестница завершена Б. Амманати в 1558-1559 гг. Открылась библиотека в 1571 г. В связи с “каменоломнями Петро-

ными жителями, герцогами и папами – это во всяком случае наличием каких-то внешних побуждений никак не объяснить. Микель-Анджело не может, значит почему-то не хочет кончать своих работ.

Произведения М<икель->А<нджело> совсем иначе незакончны, чем просто недоделанная вещь. М<икель->А<нджело> в высшей мере обладал острой стыдливостью больших художников, заставляющей их скрывать все трудности пути. Он так тщательно прятал неготовые мысли, застенчиво уничтожал эскизы, что застенчивость эту принимали за скупость, и Кондиви даже считал своим долгом снять с М<икель->А<нджело> такое подозрение, настаивать на том, что великий мастер должен⁴⁸ учить других.⁴⁹ Внутренне недоношенного М<икель->А<нджело> никогда не обнажал. Очевидно в каком-то смысле *завершенными* считал он свои недоделанные, заброшенные творенья.

Неимоверны были творческие силы его, но всегда еще неимовернее его замыслы. Скульптор, подобно грекам решавшийся браться прямо за мрамор без предварительной глиняной модели; художник, для которого подумать значило сделать и творчество было как бы идеомоторным движением – М<икель->А<нджело> все же всегда ухитрялся выбирать такие проекты, которые оказывались и ему не под силу. И точно боясь, что он все же и их одолеет, он сам, всегда один, набрасывался на всю предварительную работу: готовил краски и перетаскивал мрамор, проводил дороги и строил леса.

М<икель->А<нджело> не хотел кончать своих произведений, потому что не хотел их разделять, разъединять. Когда он снимал грани между скульптурами своими и фресками, сливая их концы и начала, обращал мраморы гробницы Юлия II-ого образами Сикстины и

занты” следовало бы говорить, скорее, не об этом проекте, а о задуманном, но несуществующем Микеланджело мраморном фасаде самой церкви Сан Лоренцо.

⁴⁸ Здесь зачеркнуто три варианта и не выбран ни один; в строке зачеркнуто: “вовсе не отказывал”; над этим: “охотно дарил”; в начале следующей строки зачеркнуто: “должен”.

⁴⁹ “Его часто упрекали в том, что он не хотел брать учеников, но это лишено всякого основания, так как он принимал их очень охотно, что я испытал на себе <...>. Но, к несчастью, он напал на малоспособных учеников, а если и на способных, то не желавших упорно работать и мнивших себя законченными мастерами, пробыв под его руководством всего несколько месяцев. <...> ...Микель-Анджело никогда не брал с них платы и не хотел, чтобы об этом знали другие <...>. Еще надо сказать, что он, как и древние, искал случая обучать людей знатного рода, предпочитая их плебейм” (*Переписка*. С. 60–61). Ср. у Вазари: “Те же, кто говорит, что учить он не желал, неправы, ибо он всегда давал советы и своим близким, да и всем, кто их у него спрашивал...” (*Вазари Дж. Жизнеописания... Т. V. С. 303*).

фигуры капеллы Медичи группами “Страшного Суда” – то это всегда значило только одно: *гениальные фрагменты его – еще не вещи; они – обломки замыслов на волне его духа.*

Потому и нет у М<икель->А<нджело> внешней тишины, что, разделяя вещи, делает их отдельными вещами, именно той тишины, тайну которой искусство раскрывает в явлении своей целостности и завершенности. Чисто-художественное сознание по существу своему прерывно, как прерывен предмет его. Автаркия, вещь искусства требует покоя, духовной передышки в его обретающей и творящей деятельности. В художественном сознании всегда есть что-то от “гуляки праздного”... Моцарта или Пушкина.⁵⁰ Художник обязательно останавливается, оглядывается “и долго длится легкий крылатый восторг перед своим созданием”.⁵¹ Но М<икель->А<нджело> никогда не отдыхал. В неистовом порыве все к новым достижениям, он, не успевая кончать своих творений, тем более не успевает оглянуться на них. Духовно он не имел моментов покоя, несмотря на биографически бесконечно-длинные периоды творческой пустоты. Потому, может быть, так совсем в духе своего собственного гения М<икель->А<нджело> просмотрел в книге Бытия Бога-художника, радость Творца, не заметил слов, сопровождающих в Библии каждый день творения: “И увидел Бог, что это хорошо”.⁵² В Сикстине, на одной из “Историй” Бог появляется дважды: мановением руки, создав луну и солнце и не оглянувшись даже на них, Он обращается уже к новым твореньям. М<икель->А<нджело> видел в Создателе мира лишь ту неистовую, невероятную силу, которую запечатлел в этом акте творения, вечно-бушующую энергию, которой не нужен отдых и не ведом покой.

Сказать – вещи – про творения М<икель->А<нджело> слишком мало потому, что, снесенные волною, увлеченные потоком духа, они – уже не вещи, не только кристаллы искусства; они – духовные глаза и руки, призывно обращенные к открытым небесам.

Та страшная тоска, в которой томятся пленники Лувра и Медичейская Ночь,⁵³ темно и страстно уводит их, несмотря на все их художественное совершенство, куда-то за пределы чистого искусства, к иному бытию. Из безмерности микельанджеловского опыта искусство вместило что могло и, отпустив невмещенное в иной мир, живой связи с этим иным миром утратить уже не смогло.

⁵⁰ Цитата из сцены I маленькой трагедии Пушкина “Моцарт и Сальери” (1830).

⁵¹ Цитата из статьи А.А. Блока “О современном состоянии русского символизма”.

⁵² Быт. 1:10.

⁵³ Статуя на гробнице Джулиано Медичи в Капелле Медичи.

Чисто формальные художественные достижения были для Микель-Анджело всегда лишь ‘крыльями души’, духовными ступенями и, работая над ракурсами и контрапостами, он вырабатывал живые формы своей личности. В ряде творений своих он видел путь, ведущий прямо к Богу и творчество свое ощущал как служение Ему. Так прямо про себя и говорил, что к божественным высотам устремляется “рисую и ваяя”.

И вот что поражает: скульптуры и фрески Микель-Анджело – не только вещи, но жесты жизни его, звучащие сквозь века, являются настоящими духовно-осозательными вещами. Подлинные выявления духа Микель-Анджело это не только Давиды и Сатиры, Распятыя и Pietà; это – и его экстатическая молитва в Римском саду, и его заботливые подушки, что во время осады Флоренции спасли Сампанил’у,⁵⁴ и тот его прекрасный, карающий гнев, которым он в конце своей жизни выгнал торгашей из храма Св. Петра.⁵⁵

“Ваши друзья, – обращается к Микель-Анджело Виттория Колонна,⁵⁶ – ценят Вас самих гораздо выше Ваших работ, те же, которые не знают Вас, чтут в Вас наименее совершенное – работу Ваших рук”.⁵⁷ Сквозь всю условность светской любезности в этих словах чуткого друга, постоянно проникавшего в самую глубь Микель-Анджело и бесконечно ценившего его произведение, слы-

⁵⁴ Речь идет о кампаниле Сан Миниато. “Тотчас же спас он колокольню Сан Миньято, то есть башню, которая <...> двумя пушками поражала вражеский лагерь, откуда вражеские бомбардиры, начав ее обстреливать тяжелыми орудиями, чуть не разбили ее и наверное ее бы разрушили, если бы Микеланджело, подвесив на веревках мешки с шерстью и толстые матрасы, не защитил ее так, что она до сих пор еще стоит” (*Вазари Дж. Жизнеописание... Т. V. С. 253*). См. также: *Переписка. С. 36*.

⁵⁵ Возможно, речь идет о борьбе с многочисленными корыстолюбцами, которую пришлось Микеланджело вести в последние годы жизни, когда он был главным архитектором собора св. Петра. Далее на отдельном не нумерованном листе рукописи (между с. 46 и 47) вложен листок с итальянским текстом (более развернутым) приводимой вслед за этим цитаты: “...voi sapete spendere con coscienza, mentre altri non sanno che sciupare, e perciò I vostri amici tengono la vostra persona in maggior pregio ancora che le vostre opere, e coloro I quali non conoscono che queste apprezzano soltanto quanto vi ha di meno perfetto nella vostra persona. A me paiono degni di ammirazione al mondo, alle ciarle inutili, alla richieste di tutti I principi, I quali vorrebbero quadri del vostro pennello, per battere solitario la vostra strada e dedicarvi tutto al lavoro, facendo dell’intera vostra vita, quasi una sola e grande opera”.

⁵⁶ Виттория Колонна (1490-1547), маркиза Пескара – вдова Фердинандо Франческо Авалоса, маркиза Пескары (ум. 1525), поэтесса, в 1537-1547 гг. близкий друг Микеланджело.

⁵⁷ *Переписка. С. 174. См. примеч. 39.*

шится полное понимание и признание творческого смысла его жизни.

Ревниво блюдя [категориальную] чистоту искусства, с поистине итальянской четкостью нигде не плавя его границ, М<икель->А<нджело> тем не менее в последнем смысле ставил и предметное, и не-предметное под общий знак своего единого духовного опыта. Но духовный путь свой, как все на свете, М<икель->А<нджело> себе предельно затруднил. Он тяжестями мира, людскими слабостями обвелся точно веригами и вознестись к небу хотел обязательно в них. Творческая воля М<икель->А<нджело>, его конкретная отрешенность и есть в конце концов воля и присужденность к всевознесению. Присужденность эту М<икель->А<нджело> ощущал как священный долг свой служить человеку. Он прямо формулировал свою гордость, угрюмость и грубость в обращении с людьми как чистоту и святость своего отношения к ним. Ему ведь естественно выражаться красками и мраморами, а не любезными фразами – виноват ли он, что люди слушать его не умеют.⁵⁸ “Откуда же может художник, – говорит М<икель->А<нджело>, – всецело ушедший в свою работу, найти время угождать людям и не давать им скучать... Гордость и высокомерие его тут не при чем. Но как редко Вы встретите человека, действительно понимающего какую-нибудь картину... Могу уверить Ваше Сиятельство, – обращается М<икель->А<нджело> к Виттории Колонне, – что даже Его Святейшество меня приводит иной раз в замешательство, спрашивая, почему я так редко показываюсь. Я же думаю, что буду ему полезнее и добросовестнее служить, оставаясь дома, чем появляясь во дворце из-за каждого пустяка”.⁵⁹ Служить людям для М<икель->А<нджело> не значило им угождать и их забавлять, служить людям значило – приобщать их своему духовному опыту. О, конечно, он не виноват, что в этом мире слушать его не умели, и все-таки он виноват, что не умел *совсем просто* открыться. Отсюда та неожиданно благодушная улыбка навстречу слабым и малым, что порой странным светом озаряла его

⁵⁸ Между с. 47 и 48 вложен листок с итальянским текстом следующей далее цитаты: “...se non che, come mai sarebbe possibile ad un artista trovare tempo ed agio, per aiutare gli oziosi a cacciare la noia che li opprime? Sono pochi davvero gli uomini I quali attendano propriamente con coscienza a quanto debbono fare; ma questi tali sapranno comprendere perché sia spesse volte malagevole cosa, lo entrare in dimestichezza con I grandi artisti. Per certo poi, non si deve ciò attribuire alla loro alterigia..... Posso accertare V. E., che S. Santità stessa mi pone spesse volte in imbarazzo, allorquando mi domanda perché mi lascio vedere così di rado. Credo essergli più consciamente il Papa standomene a casa a lavorare, anziché presentarmi a palazzo per ogni menoma cosa...”

⁵⁹ *Переписка*. С. 175. См. примеч. 39.

мрачное лицо, и та смущенная, неловкая нежность, с которой он обращался к духовным беднякам и домашним животным, и еще одна странная, сначала совсем непонятная черта: непреклонный в проведении своей мысли, не терпящий никаких помощников из боязни искажения ее, М<икель->А<нджело> тем не менее охотно готовит картоны для посредственных художников⁶⁰ и доверчиво бросает свои начатые скульптуры на руки не совсем умелым, а иногда и совсем неумелым ученикам. Но тогда судьбою отданных вещей он уж совсем перестает волноваться; будто одним актом отдачи исполнил уже замысел свой. Когда Вазари и Амманати⁶¹ обратились к нему с вопросами, как разместить и чем дополнить сделанные им статуи Капеллы Медичи, М<икель->А<нджело> ответил, что ничего не помнит и ничего не знает.⁶² Точно последнего завершения своего вещи Буонарроти ждут от чего-то извне или над ними; не только про себя что-то знают, но и кому-то что-то говорят. Но ведь чисто художественное произведение, в себе успокоенное, в себя погруженное, не жаждет никакого общения, ничего не ждет извне. Целостный, замкнутый, самодовлеющий мир, оно боится только стеснения и не выносит духоты, хочет шири открытых площадей, прохлады священных рощ и храмов. Естественная обитель его – голубые небесные просторы, его место там, где много света. И что бы ни таило оно в своей озерной прозрачности, оно всегда – легко отпущенная в иное бытие красота, которой никого и ничего не надо.

Творчество М<икель->А<нджело> преисполнено не поучения, не моральной скрижали, конечно, но все же какой-то духовной нази-

⁶⁰ Ср. у Вазари: “Так, Менигелла из Вальдарно, который был очень забавной особой, но живописцем дюжинным и неумелым, приходил иногда к Микеланджело, чтобы тот нарисовал св. Роха или св. Антония, которых тот писал для крестьян, и Микеланджело, которого трудно было уговорить сделать что-либо для королей, отложив в сторону любую работу, выполнял для него простые рисунки в соответствии с манерой и пожеланиями Менигеллы” (*Вазари Дж. Жизнеописания... Т. V. С. 309*).

⁶¹ Бартоломео Амманати (1511-1592) – скульптор и архитектор, ученик Я. Сансовино.

⁶² Ср. у Вазари: “Еще при Павле III герцог Козимо послал Триболо в Рим, чтобы увидеть, удастся ли тому уговорить Микеланджело возвратиться во Флоренцию для завершения ризницы Сан Лоренцо. Но Микеланджело отговаривался тем, что он, состарившись, уже не может возложить на себя тяжесть трудов и <...> настаивал на том, что уехать из Рима не может. Тогда Триболо начал <...> расспрашивать его о лестнице библиотеки Сан Лоренцо, для которой по указаниям Микеланджело было заготовлено много камня, но не было модели <...>. Но, как ни умолял Триболо, ссылаясь и на герцога, тот ничего другого не отвечал, что ничего об этом не помнит” (*Вазари Дж. Жизнеописания... Т. V. С. 277*).

дательности; творения М<икель->А<нджело> требуют не общества, не социальной среды, конечно, но все же какого-то ими звучащего – *Вы*. В воле М<икель->А<нджело> к духовному воздействию кроется последний смысл пронзительного, уничтожающего, вблизи непереносимого взора Давида и Моисея, многопоражавшего, микельанджеловского *Terribilità*.⁶³ Это стремление к насильственному духовному воздействию чутко подметил в М<икель->А<нджело>, испытал на себе и громко засвидетельствовал флорентийский народ, когда грубо побивая камнями материального носителя Давида, он тем самым, борясь против *воздействия*, и признавал, и утверждал его. И такое же признание второй раз он сделал, когда потребовал водружения хотя бы копии Давида на старом народном месте, где века стоял Гигант, которого художники в 1873 г. из осторожности решились запрятать в музей.⁶⁴ Этот тон проповеднического назидания, требованье отклика и послушания, оспаривает в произведениях М<икель->А<нджело> их кристально-песенный звук. Ведь: песнь безотзвучная все же гармонически упойтельна, но проповедь безотзвучная – беззвучна и нема. Песнь – и в пустыне полноценна и глубинно-жизненна; проповедь в пустыне – бессмысленна, мертва. Скульптуры и фрески М<икель->А<нджело> и что-то только *выражают*, как песня, и все же куда-то *ведут*, как проповедь.

Но провидческая проповедь Буонарроти совсем не проповедь. Замечательно: до глубокой старости – до “Страшного Суда”⁶⁵ и фресок Капеллы Паолины⁶⁶ у него нигде нет апостолов, хотя ему неоднократно поручали их ваять и писать. Заказ Пикколомини⁶⁷ мучает его всю жизнь, но за всю жизнь он так и не собрался его осуществить; а несколько статуй, сделанных, может быть, им, может быть, по его указаниям, никак не отмечены печатью его гения, хотя апо-

⁶³ Словом “*terribilità*” (“охваченность ужасом”) еще при жизни Микеланджело обозначали ощущение, которое вызывают его произведения. На обороте л. 50 карандашная запись: Художник, когда его коснется “божественный глагол”, бежит из заселенных городов, от детей ничтожных мира, пророк, когда к нему взывает “божий глас”, идет “глаголом жечь сердца людей”. (Здесь – цитаты из стихотворений Пушкина “Поэт”, 1827, и “Пророк”, 1826).

⁶⁴ Статуя находится в Галерее Академии.

⁶⁵ Фреска в Сикстинской капелле (1535-1541).

⁶⁶ Фрески “Обращение Савла” (1542-1545) и “Распятие апостола Петра” (1546-1550) в Капелле Паолина (Ватикан), заказанные папой Павлом III (см. примеч. 106). См.: *Вазари Дж. Жизнеописания...* Т. V. С. 263-264; *Переписка*. С. 47.

⁶⁷ В мае 1501 г. кардинал Франческо Пикколомини заключил с Микеланджело договор о создании 15 мраморных статуй для алтаря в Сиенском соборе.

стол Петр⁶⁸ и относится ко временам Давида. Знаменитая *bozza* Матфея, единственное, что было исполнено М<икель->А<нджело> из заброшенного им проекта двенадцати апостолов для Santa Maria del Fiore,⁶⁹ несмотря на всю свою изумительность и тщательную отделку некоторых частей, обнаруживает такую нечеткость движения, что до сих пор так никому и не удалось разгадать, что оно значит. Конечно, все это можно объяснить случайностью: “Мало ли чего М<икель->А<нджело> не кончал”, – но о нежелании его изображать апостолов имеется прямое, от него самого исходящее свидетельство: Юлий II-ой поручил М<икель->А<нджело> потолок Сикстинской Капеллы, приказав по краям его написать двенадцать апостолов и всю середину покрыть орнаментами. М<икель->А<нджело> отказался. Он пишет Fattucci⁷⁰ 10-ого мая 1508 г.:

Я сказал папе, что апостолы будут производить на всех бедное впечатление. Когда он спросил: “Почему?” – я ответил: “Потому что они сами были бедны”. Тогда папа предоставил мне делать что угодно и велел расписать потолок до исторических картин на стене.⁷¹

Конечно, весьма сомнительно и неосновательно определять художника тем, чего у него нет, но иногда для понимания единственности *данного* художественного явления, *этого* ограничения Беспредельного – темные пятна им неосуществленных возможностей не менее знаменательны, чем яркие блики его торжествующих осуществлений. Одно во всяком случае ясно: творчество юного и зрелого М<икель->А<нджело> исторгает из себя апостолический образ. От папы М<икель->А<нджело> отшучивался. В словах он не хотел, да и не умел, вероятно, выразить действительных причин своего отказа; его большой настоящий ответ это – звук, издаваемый фресками Сикстины. В напряженности их слышится предчувствие, не провозглашение. И все же: хотя мотивация отказа бедностью апостолов и является, конечно, небрежно М<икель->А<нджело> подхваченным, первым подвернувшимся ему объяснением (знал же он, что пророки были не богаче), но в основе своей мотивация эта далеко не случайна.

⁶⁸ Одна из статуй алтаря Пикколомини.

⁶⁹ В 1503 г. флорентийский цех шерстяников заказал Микеланджело статуи двенадцати апостолов для собора. Статуя апостола Матфея, хранящаяся в галерее Академии (Флоренция), была создана ок. 1506 г.

⁷⁰ Джован Франческо Фаттуччи – священник флорентийской церкви Santa Maria Novella, друг Микеланджело.

⁷¹ Ср. у Кондиви: *Перепуска*. С. 30.



Микеланджело. Святой Матфей. Флоренция. Галерея Академии

Правда, в старости, по новому приведенный к христианству сильной рукой Виттории Колонны, М<икель->А<нджело> покорно признал последнюю значительность и трудность апостолического подвига. Кондиви рассказывает: “По просьбе маркизы М<икель->А<нджело> написал “Снятие со Креста”: нагое тело Христа с опустившимися членами упало бы к ногам Святейшей Матери, если б его не поддерживали под руки два ангела. Богоматерь сидит у основания Креста с заплаканным лицом, выражающим страдание, и поднимает к небу широко распростертые руки, как бы говоря слова, написанные на нижней части Креста: “Non vi si pensa quanto sangue costa”.⁷² Слова эти к Данте обращает Беатриче в одной из последних песен Рая: “Никто не помнит, сколько крови стоило дать миру Евангелье”.

В старости М<икель->А<нджело> глубоко прочувствовал темный ужас земных путей евангельского блаженства, но в титанический период борьбы своей с горами он остро ощущал существенную иноприродность свою всякому апостолизму. Распространение уже прозвучавшей, уже воплотившейся благой вести представлялось ему духовно делом недостаточно напряженным и дерзновенным, слишком легким и потому слишком *бедным*, каким бы затруднительным и благотворным оно исторически и биографически не оказалось. И в Сикстине на места, предназначенные для апостолов, он посадил двенадцатикратно преломленный луч своего света, двенадцать говорящих провидцев. Наверху раздаются мощные акты Творения; а ниже на тронах Сивилл и Пророков возносятся грозные изваяния: молнии пронзающих взоров, громы провидящих слов, огненные жуткие прорывы в огненно-крылатые просторы.

Микель-Анджело знал, что ничего не выдумывает, все лишь вскрывает, дает; что его произведения всегда – своеобразные подлинники выражения того духовного опыта Слияния, без которого даже самое цветистое творчество является лишь безжизненным одеянием пустоты, после которого даже самая бесцветная жизнь становится воплощением Узренного, творческим Словом о Несказанном.

Виденье художника и ведение пророка. М<икель->А<нджело> – точно двуединое объятие. То в страстном лобзании, то в страстном

⁷² *Переписка*. С. 58. В рукописи О. А. Шор повторена опечатка этого издания (“sanque”). Цитата из “Божественной Комедии” (Paradiso XXIX, 91). Продолжим цитату из книги Кондиви: “Для маркизы ди Пескара Микель-Анджело написал распятого Христа не мертвым, как Его обыкновенно изображают, но с лицом, божественно обращенным к Отцу в тот момент, когда Он произносит слова “Или, Или”. Члены тела не опускаются как мертвые, но конвульсивно содрогаются от жестоких страданий” (*Переписка*. С. 58).

бореньи переплетаются в нем две мощных стихии различных миров. Вся напряженность жизни – в точках их касаний. Лишь всматриваясь в конфигурацию этих касаний, можно уловить основные черты внутреннего облика Буонарроти. Иначе он весь рассыпается, из единого и единственного превращается в груды внешних, случайных, психологических, исторических явлений.

Виденье художника и веденье пророка. *Дух М<икель->А<нджело> стоит под монограммическим⁷³ знаком двух разных смыслов Бытия.....*

Бытие говорит событиями. Увидеть бытие значит провидеть событие. Виденье Бытия дано и художнику, и пророку; но по-разному дано оно художнику и пророку: художник событие под знаком красоты (каллистически) *пересказывает*; пророк его под знаком спасения (эсхатологически) *проецирует*. Художник – верный охранитель границ; пророк – их страстный преступатель. Художник всегда – великий выговариватель; пророк всегда – великий истолкователь.

Верный охранитель границ, М<икель->А<нджело> выковывал свою артистическую волю к лику и грани на плавящем профетическом огне. Потому он должен был упорядочить в себе преступающую, взрывчатую силу: когда из-под сводов флорентийского С<ан> Марко⁷⁴ в него жутко и соблазнительно хлынули волны Савонароловских проклятий и предвестий, симпатически вздули в нем стихию разрыва, М<икель->А<нджело> естественно рванулся навстречу родственному себе духу, содрогнулся от восторга и ужаса при громовых раскатах его, но не распался, но устоял.

Покорный императиву творческого самосохранения, он сразу собрался для ответного удара, точно весь вдруг превратился в единый отстраняющий, парирующий жест.

Отношение М<икель->А<нджело> к Савонароле вызывало справедливое недоумение биографов. Что-то здесь всегда казалось не совсем благополучным в смысле верности и смелости. С ранней юности ученик Савонаролы, обративший в темы самых значительных своих произведений основные мотивы его проповедей, повторивший их в старости образами своих сонетов, М<икель->А<нджело> в самые опасные моменты жизни учителя его покидает; бежит в 1494 г. в Болонью, в 1495 г. в Рим и до самой смерти монаха про-

⁷³ Внизу листа рукой В. Иванова: монограммическим (?).

⁷⁴ Монастырь во Флоренции, основанный в XII в. Фра Джироламо Савонарола был его настоятелем с 1491 г.

тивопоставляет его мрачной судьбе свою упорную боязнь знать. Только раз в письме к брату измененным почерком, говоря о себе в третьем лице, М<икель->А<нджело> осторожно спрашивает об участии “серафического брата Иеронима”.⁷⁵ Это было в марте 1498 г. за два месяца до смерти Савонаролы.

Биографы правы недоумевая. Они только неправы, объясняя и извиняя поступки М<икель->А<нджело> внешними случайностями жизни или случайными чертами характера его. Сколько бы исторически не объяснять, биографически не уточнять и психологически не оправдывать измену М<икель->А<нджело>, она останется неуловимой. Она – событие другого духовного плана.

В своем Сикстинском “Изгнании из Рая” М<икель->А<нджело> сам об ней рассказал. Там первый человек, впервые изведав ужас смерти, в страхе убегая, титанически отстраняет карающую длань. Жест этот М<икель->А<нджело> в 1494 г. увидел в Болонье у Якопо делла Кверча на рельефе Портала С<ан->Петронио.⁷⁶



Якопо делла Кверча. Изгнание из Рая.

⁷⁵ Письмо к брату Буонаррото от 10 марта 1498 г. См.: *Переписка*. С. 69 (здесь: “серафического брата”).

⁷⁶ Речь идет о сцене “Изгнание из Рая” в рельефе портала базилики di San Petronio (Болонья), созданного скульптором Якопо делла Кверча (1374-1438) в 1425-1438 гг.

Тогда в отвергающем смерть Адаме М<икель->А<нджело> узнал самого себя. Встреча с Савонаролой, чью гибель М<икель->А<нджело> провидел, чьи речи зажигали костры и гнали в пламя творенья человека, естественно должна была предощущаться юным художником как встреча со смертью. Но встреча со смертью для художника не разрушительна лишь тогда, когда в нем уготовлен аппарат кристаллизующих сил, когда он уже наверное знает, что “весь он не умрет”,⁷⁷ тогда она даже благотворна, она – творческий взрыв мира навстречу себе и себя навстречу миру, взрыв, из пепла которого всегда неожиданно и невероятно возникают трепетные ждущие воплощения образы, которых угнать нельзя, от которых уйти невозможно.

Измену М<икель->А<нджело> не извинять и снимать, а приобщать и осмысливать надо. Савонарола для М<икель->А<нджело> не просто пленительное, значительное, но все же *чужое* явление, это – один из основных мотивов его собственной глубины. Принять, осмыслить, духовно использовать Савонаролу для М<икель->А<нджело> значило – не убить конечно, но все же *укротить его себе*. Резкие порывы духовного самоукращения были в душевном преломлении иногда уродливы, иногда грубы. Но без них в М<икель->А<нджело> потускнел бы художник, стерлись бы грани. И вот в том смысле, в каком основное устремление вещи есть ее бытие, *красота* являет природу микельанджеловской измены. Изменой этой, как всеми проявлениями своего духа, М<икель->А<нджело> лишь последовательно осуществляет замысел Творца. Он не виноват, что должен без выбора, везде гореть искусством; виноват Тот, кто посвятил его огню. “Colpa è di chi m’a destinato al foco”.⁷⁸

М<икель->А<нджело> цитировали, но его не слышали. Савонаролу ему снисходительно прощали, как слабость великому человеку, но героического момента в микельанджеловском бегстве так никто и не заметил. И все же лишь в смысле самоутверждающейся творческой воли понятно почему: в то время когда оба Роббиа постригутся в монахи,⁷⁹ Боттичели приветствует гибель своих картин как единст-

⁷⁷ Измененная цитата из стихотворения А. С. Пушкина “Памятник” (1836): “Нет, весь я не умру...”

⁷⁸ Последняя строка сонета, написанного после 1534 г.; в переводе А. М. Эфроса: “Повинен Тот, кем сердце зажжено”.

⁷⁹ Семья флорентийских скульпторов делла Роббиа принадлежала к числу духовных детей фра Джироламо Савонаролы; двое из них приняли здесь постриг. См.: *Marchese V. Memorie dei più insigni pittori, scultori ed architetti. Vol. I. Firenze, 1845.*

венную возможность спасения души,⁸⁰ М<икель->А<нджело> ваяет “Пьяного Вакха”⁸¹ и “Спящего Адониса”,⁸² на сожжение “сует и анафем” отвечает своей художественной продуктивностью и своей нежной любовью к античному миру щетинится против проклятий, пыток и смерти Савонаролы.

Но вот наконец: убежденный жизненностью своих творческих выявлений в последней незыблемости чего-то в себе, Микель-Анджело взорвался навстречу мировому. Понял, принял, увидел смерть глаза в глаза. При бегстве из Флоренции ему еще нужны были какие-то осязательные опоры, он еще боялся весь изойти, жадно искал другое и других как осязательных контуров самого себя. Потому с такой жертвенной виноватой нежностью таскал он тогда за собою двух ему внешне совсем ненужных, даже мешавших товарищей; потому в Болонье он сразу набросился на созвучных ему людей, чтобы вместе с ними гранить себя о Петрарку и Данте. Теперь он был один. Кругом ничего. Огромная пустота... Лишь горестный, героически покорный жест Мадонны над мертвым телом Христа.

На смерть Савонаролы М<икель->А<нджело> внешне совсем не ответил, никому ничего не сказал. Только раз, через 10 лет, в письме к отцу он притушено глухо упоминает о своем тогдашнем потрясении.⁸³ Настороженным тактом большого художника М<икель->А<нджело> знал: случайными словами здесь ничего не передашь; с предельной точностью о страстном крещении говорят только спокойные, строгие формы. Все остальное стыдно.

23-его мая 1498 г. Савонарола умер. 26-ого августа того же 1498 г. кардинал Джованни делла Грозлей ди Вилье⁸⁴ с одной стороны и скульптор М. А. Буонарроти – с другой заключили договор, по которому кардинал обязывался уплатить 450 дукатов золотом, а Буон<арроти> в течение года изваять группу Pietà...

⁸⁰ По преданию, во время одного из знаменитых ‘сжиганий сует’ погибло несколько эскизов Боттичелли. Живописец также был духовным сыном знаменитого флорентийского проповедника и автором его жизнеописания (не сохранилось).

⁸¹ Скульптура, созданная в 1496–1497 гг. по заказу Якопо Галло (галерея Барджело, Флоренция).

⁸² Вероятно, О. А. Шор подразумевает здесь одно из ранних произведений Микеланджело – мраморного спящего амура (1496; не сохранился).

⁸³ Возможно, имеются в виду слова в письме к отцу (конец июля – начало августа 1508 г.): “Лет 10 я не получал таких скверных известий...” (*Переписка*. С. 103).

⁸⁴ Джан ди Вилье де ла Грозлай – кардинал (с 1493 г.), аббат церкви Сан Дионджи, посланник Карла VIII к папе Александру VI.



Микеланджело. Мадонна Питти. Тондо.



Микеланджело. Пьета (деталь).

Немоту свою М<икель->А<нджело> прерывал строгой формой. Добиваясь идеальной точности, он упорно, совсем неотрывно над нею работал. Творить для него прежде всего значило: трудиться, преодолевать, добросовестно упражняться в области ракурса и контрапоста. Опершаяся ручка младенца Христа, перехватывающая рука Дельфики⁸⁵ и Спасителя, поднятая нога раба⁸⁶ и Ночи, вся неожиданность микельанджеловских положений, убедительность простоты его сложнейших композиций – все это является блестящим разрешением формальных задач, становится законом для целой плеяды художников, но не для самого М<икель->А<нджело>. Гениально все помня, сам он с причудливой небрежностью отбрасывает все, хотя бы им самим *уже* найденное, никогда, ничего не повторяет. “Я даже слышал от него, – рассказывает Кондиви, – что он не проводит ни одной линии прежде чем не припомнит и не убедится в том, что никогда им не было сделано подобной, и уничтожает ту, в которой не находит новизны”.⁸⁷ Основная общая художественная формула единства многообразия конкретизируется М<икель->А<нджело> в достижении абсолютной замкнутости бесконечно разбегающихся движений, и в его творчестве волнующее беспокойство сказочно-фантастических поворотов и изгибов полно царственного покоя естественности, необходимости жизненной правды. Так: ощущая безмерность своего живого опыта как последнюю угрозу своему искусству, боясь срыва с орбиты его, М<икель->А<нджело> властным укрощающим жестом спасал, обретал в себе великого выговаривателя. И жест укрощения становился праздником формы. Ведь необходимое самоограничение всякого большого художника в полагании последней сознательной целью своей само выговариванье, в нежелании, недерзании проникнуть за него – завесу – к самому Несказанному, а гордость художника в радостном ощущении *самочетной* яркости самой скрывающей завесы. Вся совокупность сущностных или, пользуясь древне-современным словом, эйдети-ческих моментов в чисто-художественном сознании наличествует, но ему никогда не противостоит. Духовная родина искусства вечно жива во всех подлинно творческих душах, но скрыта от глаз самих художников. Они знают себя ею, [знают] себя в ней, но не знают тоски и тревоги вопрошанья об ней. Для вопроса уже нужен отрыв, пафос дали; а для чисто-художественного сознания вещей сон его – совсем не собеседник. Худ<ожественное> сознание по существу

⁸⁵ Дельфийская сивилла в Сикстинской капелле.

⁸⁶ Имеется в виду скульптура “Скованный раб” (Лувр).

⁸⁷ *Переписка*. С. 61.

своему всегда *монологично*. Поскольку в нем вообще возможен отрыв, оно только встревожено слушает свое другое, покорно повторяет прообраз красоты.

Come dal foco 'l' cald esser diviso
Non puo, dal bell'etern ogni mie stima,
Ch'exalta, ond'ella vien; chi più l'somiglia

Как от огня неотделим его жар,
Так от божественной красоты – весь мой восторг,
Что от нее исходит; славословит все, ей подобное⁸⁸

говорит М<икель->А<нджело> о любви к прекрасному. А про самого М<икель->А<нджело> рассказывали, что ему среди молитвы являлись вещие звезды и он вещие звезды покорно записывал.

Не спрашивая о своей духовной родине, художник не спрашивает и о своем духовном рождении. Рождение это наступает тогда, когда в веках окостенелый порог самосознания вдруг снимается, становится подвижным. Он раздается до пределов мира и в то же время сжимается до точки, до маленького огонька, вспыхивающего во всех прежде внешних вещах. Вещи радостно приемлют его, свое самосознание, раскрываются в нем вереницей своих былых событий, воскресают в нем живой памятью, откликом древних предчувствий. Об этом духовном рождении своем художник никогда не забывает, но и почти никогда не вспоминает. О своем ином дохудожественном сознании, о перебое двух разных духовных состояний, он лишь очень изредка, порою в комических персонификациях что-то иносказательно проскажет, грубовато, как только и можно сказать о совсем сокровенном. В своем последнем чистом виде просказыванье это есть откровение, но и предательство, и срыв. Но в своем чистом виде оно почти невыразимо; обычно, осязательно оно проявляется призывными предощущениями романтического искусства. Романтический художник живет подходами и возвратами, зовами неосуществимостей и утрат, скорбно любитя реющей вокруг вещей нежностью пленительных воспоминаний. Неромантический художник становится в само самосознание вещей, знает себя как их, их как свою обитель, образы его творений являются подлинными ликами вселенной, ему предносящаяся мысль и есть само обстояние миров.⁸⁹

⁸⁸ Цитата из сонета, датируемого 1529 или 1530 г. Об этом терцете, особенно о слове "stima", в 1925–1926 гг. у О. А. Шор и Вяч. Иванова завязалась целая дискуссия. См.: Переписка Вячеслава Иванова с Ольгой Шор // Русско-итальянский архив. III. Салерно 2001. С. 204-205, 209-211, 222-223, 231.

⁸⁹ На обороте л. 69 карандашом: Ich kreise um Gott, / Um den alten Turm. / Und kreise jahrtausende lang / Und weiss nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm / Oder ein grosser

Вещей памятью живет все монументальное искусство: целомудренная страстность Афродиты, ревность Отелло, улыбка Рафаэлевских Мадонн – все эти единственные, неповторимые, в последних интимных глубинах найденные линии и звуки – всё это когда-то было, все это когда-нибудь будет, как возглас моря, как локон облаков. Художник входит в самый разум красоты и духовного кануна его знать не хочет. Всем творчеством своим М<икель->А<нджело> рассказал о таком вхождении. Обличая подлинную память вещей, он резко отпугивает пестрый рой воспоминаний. Мир Библии раскрывается М<икель->А<нджело> мимо одежды и природы внутренне точно как напряженность ожидания. Греция дается им не стройностью дорической колонны и не строгостью античного профиля, в его образах нет ни одной черты, которая просто вторила бы античным мотивам, и все же в одном пальце его Дельфийской Сивиллы больше подлинной живой красоты Эллады, чем в томных реминисценциях и точных реконструкциях последующих веков. Устранение скорбного звука мечтательной тоски по необретенному – вот что означает резкий жест, которым Буон<арроти> вычеркивает костюм и пейзаж, сглаживает этнические черты изображаемых эпох, срезает крылья ангелам, гасит нимбы святым. *Всем дерзким, суверенным нарушением традиций М<икель->А<нджело> лишь смиренно осуществляет свою верность охранителя границ.*

Так художник победно стихийно приводится на вершины искусства, к последнему утверждению автаркии. Но на вершины искусства к М<икель->А<нджело>, великому Выговаривателю, приходит М<икель->А<нджело> – великий Истолкователь. Пророк, перетолковывая свои видения в грядущие судьбы человечества, о судьбах человечества видения свои постоянно *вопрошает*. Он придвигает порог сознания к самым сокровенным вещам. Его видения – его ответчики. Самоограничение пророческого сознания в недремлющем ощущении зависимости от этого ответчика; его гордость – в обретении права на безудержность знания, на преступление границ. Пророческое сознание по существу своему всегда *диалогично*. Все творчество М<икель->А<нджело> пронзается страстной волей к такому диалогу.

Уже в сфере мастерства: осуществляя расчетливой мыслью чистоту художественной категории, М<икель->А<нджело> придает мысли этой художественно не совсем благополучный, не *только* эстетический изгиб. Резцом и кистью выведав все знанье древних масте-

ров, скальпелем на трупах подсмотрев всю тайну живых человеческих движений, М<икель->А<нджело> ненасытно всегда хотел не только раскрыть это свое тайнознание в художественных образах, но и другим его передать в законодательных формулировках. Кондиви вспоминает:

М<икель->А<нджело> почерпнул из своих занятий такой богатый запас сведений, что не раз думал для пользы тех, кто хочет отдаться изучению скульптуры и живописи, издать книгу, трактующую обо всех движениях человеческого тела с приложением теории, которую он извлек из долголетней практики.⁹⁰

Но конечно: теоретическим и этическим уклоном этим М<икель->А<нджело> с орбиты искусства еще совсем не уведится. Существенно другое: присужденность свою к скульптуре и живописи М<икель->А<нджело> ощущал как присужденность к мысли: “Я рисую мозгом, не руками”, – писал он, – юный, – братьям и отцу; и в старости он повторяет: “Рисуют мозгом, не руками. Кто не имеет своих собственных мыслей, позорит себя”. И странно: слова эти, так часто за М<икель->А<нджело> повторяемые, такие вообще верные, про всех настоящих, больших художников – ведь песнь всегда есть мысль – вскрывают в самом М<икель->А<нджело> как раз не чисто-художественную сознательность.

“Песнь сама есть мысль; ей мысли о песне не надо”.⁹¹ Над входной дверью Сикстины М<икель->А<нджело> поместил пророка Захарию, так странно, будто бы капризно избранного им среди двенадцати малых пророков. В нем М<икель->А<нджело> узнал родственного себе духа; ведь именно у Захарии момент диалога с виденьем особенно ярко подчеркнут, точно вывернут наружу. О себе прочел М<икель->А<нджело> в книге его:

И возвратился тот Ангел, который говорил со мною, и пробудил меня, как пробуждают человека от сна его. И сказал он мне: что ты видишь? И ответил я: вижу вот светильник весь из золота и чашечка для елея на верху его. И ответил я и сказал Ангелу, говорившему со мною: ‘Что это, Господин мой?’.⁹²

Это “Что это, Господин мой?” – совершенно чуждо чисто-художественному сознанию. Этим “что это, что это” – постоянно преследует Буонарроти свой творческий гений, требует отчета о смысле и цели бега его. Но допрашивать творчески неосиленные образы художник не может. То было бы разложением их плоти. Потому М<и-

⁹⁰ *Переписка*. С. 53.

⁹¹ Источник цитаты не установлен.

⁹² Зах. 4: 1–2, 4 (должно быть: “отвечал”).

кель->А<нджело> проникал к видению лишь через его воплощение в искусстве, спрашивал о смысле видения как о смысле художественной яви его. Он спрашивал, но в самом себе ответчика не находил, голоса Ангела не слышал; лишь ловил и узнавал вдалеке, в словах Платона и Данте... Платона и Данте проникновенно тревожил, требуя от них истолкованья.

Но вопрошанье М<икель->А<нджело> направлялось совсем не познавательным интересом. На чисто-теоретические вопросы художник даже не откликнулся. “Победить М<икель->А<нджело> тонкостью и умом никто не может. Есть только одно средство оставить за собою последнее слово и принудить его замолчать: это – заговорить о живописи”, – шутила Виттория Колонна.⁹³ Когда в 1549 г. флорентийский ученый Бенедетто Варки⁹⁴ послал М<икель->А<нджело> свою книгу со статьей о споре за первенство между скульптурой и живописью, М<икель->А<нджело> в благодарственном ответе ему иронически касается этой темы и снимает ее характерными словами: “Надо радоваться, что скульптура и живопись имеют своим источником одну и ту же духовную силу, что их легко можно примирить и бросить все споры, которые отнимают больше времени, чем его потребно для создания самих фигур”.⁹⁵ Избегая теоретических рассуждений, М<икель->А<нджело> и к эмблематическому толкованию своих творческих образов, конечно, никогда не прибегал. Это позднее за него сделали его друзья и исследователи. Он прекрасно знал: произведение искусства своими образами и ритмами никогда не делает указательных жестов к иным образам и ритмам. Оно означает только то, чем является. Здесь всякое даже самое тонкое эмблематическое толкование неизбежно грубо по своему существу. Какие бы формы ни приписывать, какие бы значения ни придавать художественным символам, смысл больших вещей в эмблемах этих никогда не откроется. Толкованья М<икель->А<нджело>, его диалоги с Платоном и Данте, имели совсем иную цель, совсем иной *профетический* интерес. Ведь весь смысл профетического вопрошанья не в теоретической формуле, а в карающем или спасающем жесте. В него неразрывной частью входит и самый вопрос. “Вот я вложил слова Мои в уста твои. Смотри, Я поставил тебя над народами и царствами, чтобы искоренять и разорять, губить и разрушать, созидать и

⁹³ Слова приведены в письме Франческо д’Олланда к королю Португалии Иоанну (*Переписка*. С. 174).

⁹⁴ Бенедетто Варки (1503-1565) – флорентийский гуманист, историк и филолог.

⁹⁵ См.: Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников. М. 1983. С. 113. Письмо было написано между апрелем и июнем 1549 г.

насаждать... Что ты видишь, Иеремия?.." – говорит Иегова пророку.⁹⁶ О природе первообраза вопрошающий пророк, в сущности, знает не больше, чем не вопрошающий художник: *Художник вообще не спрашивает; это не его дело. Пророк, правда, всегда спрашивает, но всегда спрашивает совсем о другом.*

Спасающим жестом была для М<икель->А<нджело> строгая форма искусства:

Хорошая живопись, – говорил он, – благородна и благочестива сама по себе, т<ак> к<ак> ничто так не возвышает душу и не настраивает ее на благочестие, как стремление создать что-нибудь законченное и совершенное. Бог – совершенство; потому хорошая живопись приближает к Нему, соединяет с Ним. Она как бы копия Его совершенств, тень Его кисти; только живой ум может почувствовать всю трудность этого.⁹⁷

Красота приводит дух к небу. Как надо жить, чтобы быть как она? – вот, в конце концов, тот насущный вопрос, который М<икель>А<нджело> обращает к величайшему Учителю Греции; ответами учителя он формулирует свой, в сущности, лишенный Платонова света, творческий пафос. Но и Платон здесь не диалектик, проводник по миру идей, а Ангел-истолкователь видений. Спасать людей для М<икель->А<нджело> значило приобщать их своему духовному опыту. Так вопрос о духовном пути человечества он подменяет вопросом о личном духовном пути.

Будило удивление, волновало непонятностью:

Сплошную нестроицу являла жизнь М<икель->А<нджело>. Он физически так изнурял себя, что постоянно болел. Больной, запираясь в грязную комнату, грубо отгоняя от себя друзей. Имея полную возможность жить благополучно, даже роскошно, он работал точно по принуждению, не успевая есть, не раздеваясь; спал на одной постели с тремя помощниками, которых не выносил: в работе они ему только мешали, и он все делал сам. Остро ощущая, постоянно подчеркивая свой аристократизм, он вел себя как ярый демократ. Нестово любя свободу, он творчество свое внешне подчинял капризам герцогов и пап. Светский человек, обаятельный собеседник, он дикостью и неловкостью спугивал женщин; постоянно ссорился и расходился именно с теми людьми, чье понимание особенно ценил и близость которых мучительно жаждал.

⁹⁶ Иер. 1: 9-11 (цитируется с небольшими неточностями).

⁹⁷ См.: *Переписка*. С. 176 (приводится в письме Франческо д'Олланда). О. А. Шпор приводит цитату по этому изданию, но с изменениями.

И совсем уже непонятно: отгоняя в трудную минуту друзей, М<икель->А<нджело> потом со всей неудержимостью своею набрасывался на них. Отпугивая женщин, он старался покорять их своей нежностью и любви. Вырывая из своей жизни все отпущенные ему внешние блага и оставляя себе только острую боль их утраты, он всегда стремился к осуществлению мечты о приятном существовании и счастье.

Конечно, в эмпирическом освещении биография М<икель->А<нджело> представляется сборищем нелепостей и ряд его несчастий – следствием ‘дурного характера’. “E più mi giova dove più mi pose” (“мне особенно нравится то, что мне особенно вредно”) – сознается сам Буонарроти.⁹⁸ И только в свете основного творческого устремления художника открывается смысл его ясно во всем выступающей воли к *пытке*, вырисовываются особые формы кажущейся *нестройцы* жизни его. Уловив ритм художественной отрешенности, М<икель->А<нджело> захотел придать его себе, и здесь, как всюду и всегда, пошел он самым глубинным и самым трудным путем: не по отшельнически бежал он от жизни, не внешне смиренным, а внутренне гордым, брезгливым жестом отгонял он соблазны ее. Ведь такой отказ от радости не убивает последней, невольно самодовольной радости самого отказа. М<икель->А<нджело> не только не отстранял соблазны жизни, он даже страстно и призывно бросался к ним, но бросался, загубив предварительно все возможности успеха, бросался нерасчетливо со всем своим нечеловеческим напряжением, изуродованный непомерным трудом, и радости презрительно отворачивались от него, такого несозвучного с ними, недостойного их. М<икель->А<нджело> громко жаловался и стонал в сонетах, но не перестраивался, а лишь крепче весь собирался в труде. Безотчетно, но неизменно, он поступал так, что не он радости, а они его отвергали; и тогда внешне со скрежетом, а внутренне тихо и жертвенно, он принимал весь позор и всю боль униженья. Творчески надо не только писать, но и жить. “Недостаточно живописцу быть великим и искусным мастером, – говорил М<икель-> А<нджело> маркизе ди Пескара. – Я полагаю скорее, что его жизнь должна быть чистой и святой, дабы Св. Дух руководил его мыслями”.

Так: Лишая свою жизнь гармонии и улыбки, но полагая в край угла ее отрешенность искусства, М<икель->А<нджело> хотел себя построить на уровне его.

Нота удивленья перед вечностью камня звучит в сонетах Буонарроти:

⁹⁸ Цитата из стихотворного наброска, датированного, вероятно, январем 1533 г.

Как возможно, Госпожа моя, то, чему всех нас учит
 Долгий опыт: – что живой образ
 Из глыбы твердого камня переживает
 Своего творца, которого годы превращают в пепел.⁹⁹

А с удивленья всегда начинается не только познание, но и всякое подлинно-творческое приобщение. И нарастает у М<икель->А<нджело> зависть к каменной вечности, непреодолимая тоска уйти в скульптурный воздух, в одиночество мрамора.

И странно: Судьба (точно покорный пес) покорилась духовной воле Буонар<роти> вопреки даже непосредственным желанием, на несчастье его: одиночество он узнал еще в детстве. Мать умерла, когда ему было шесть лет. Отец, гордый Людовико Леонардо Буонарроти Симоне¹⁰⁰ приходил в ярость от мысли, что сын его делается “каменьщиком”, и побоями [высекал] из М<икель->А<нджело> склонность к скульптуре. В школе М<икель->А<нджело> признавали, но не любили; один из товарищей его изувечил. А потом в зрелости и старости [он] видел, как умирали все его друзья, угасали все светила Италии. К концу жизни он остался один. Правда, на такое неумолимое исполнение своей духовной воли М<икель->А<нджело> внешне всегда огрызался. В письмах он постоянно жаловался на покинутость. В его ранних сонетах трудно найти строчку, которая не была бы угрюмым стоном. И все же М<икель->А<нджело> вдруг сам свидетельствует о духовной неподлинности этих жалоб. В 1518 г. он вместе с неудачными эскизами сжигает почти все свои юношеские сонеты; боится, что неточные, неверные выражения его будут кем-то услышаны. Аутодафэ это было актом не творческого самоуничтожения, а творческого самоутверждения: не вздумал же Буонарроти заодно разрушить свои готовые или бросить начатые статуи.

В тоске по одиночеству мрамора следует искать разгадку особенной привязанности Микель-Анджело к скульптуре. Он всегда считал себя скульптором, даже тогда, когда создавал свои фрески: “Сегодня, – пишет он 10-ого мая 1508, – я, М<икель->А<нджело>, скульптор, начал роспись капеллы”. И с вершины всех живописных достижений он полусутоливо, полуотчаянно жалуется в сонете, обращенном к Джiovанни да Пистойя: “Защити же, Джiovанни, мое

⁹⁹ Сонет (1546?). Стихотворная цитата написана на подклеенной поверх итальянского текста полоске бумаги, после цитаты следовало предложение, конец которого не вычеркнут, в связи с этим мы можем привести его в основном тексте. Итальянский текст: Chom'esser, Donna, può quel c'alcun vede / Per lunga sperienza, che più dura / L'immagin viva in pietra alpestra e dura / Che 'l suo fattor, che gli anni in cener riede?

¹⁰⁰ Годы его жизни: 1444-1531.

мертвое произведение и мою честь; ибо живопись не мое дело. Я не живописец”.¹⁰¹ Обыкновенно он подписывался: “Микель-Анджело – скульптор”. Скульптурным воздухом заставлял дышать свои фрески. Близость к своим вещам обретал не умалением их живой отрешенности, а лишением себя жизненной связи с миром, им чуждым. Облекаясь их одиночеством, он думал влиться в их поток. Единенья он хотел только с ними: “У меня нет никаких друзей, я не хочу их иметь; у меня не хватает времени даже на еду”.¹⁰²

Совсем близко к себе он никого не допускал. Прикосновение ощущал как кощунство. С духовно равными знал только одну форму общения: гневный взрыв. Леонардо да Винчи, Рафаэль, Браманте,¹⁰³ С<ан> Галло – со всеми он грозно сталкивался. Он вызывал все виды отстояния: злобу, почтение, ужас, священный трепет. Было в нем что-то жуткое, отпугивающее: “Facte paura a ognuno insino a’ papi” (“Ты внушаешь страх всем, даже папам”), – писал ему Себастьяно дель Пиомбо.¹⁰⁴ И Кондиви, вспоминая, как М<икель>->А<нджело> вопреки воле Павла III¹⁰⁵ не пожелал поместить и не поместил его герба на стене Сикстинской капеллы,¹⁰⁶ потому что “Страшный Суд” был задуман не им, Павлом, а Климентом седьмым,¹⁰⁷ добавляет: “Впрочем, папа Павел так любил и уважал художника, что всегда жертвовал своими желаниями из боязни навлечь на себя неудовольствие художника”.¹⁰⁸ Только с малыми, с теми, кого надо было

¹⁰¹ Удлиненный сонет с риторнелем (между январем 1509 и сентябрем 1510), написанный во время росписи полтоллка Сикстинской капеллы. Джованни да Пистойя – поэт, член *Academia degli Umidi*.

¹⁰² Цитата из письма к отцу от 1 сентября 1510 г. из Рима (*Переписка*. С. 109). То же и в письме к брату от 17 октября 1509 г. из Рима (С. 107). Ср. с сообщениями Кондиви: “На время почти совсем отказался от общения с людьми и вделся только с самыми близкими друзьями.<...> Микель-Анджело вел всегда очень умеренную жизнь, питаясь скорее по необходимости, чем из любви к еде <...> часто он довольствовался куском хлеба, который съедал, не отрываясь от дела” (С. 55-56, 59-60).

¹⁰³ Браманте (наст. имя Донато д’Анджело ди Паскуччо; 1444-1514) – живописец и архитектор.

¹⁰⁴ Себастьяно дель Пиомбо († 1547) – живописец. Цитируется письмо 1520 г.

¹⁰⁵ Павел III (Александр Фарнезе, 1468-1549) – папа Римский в 1534-1549 гг.

¹⁰⁶ Ср. у Вазари: “Его Святейшеству захотелось, чтобы под Ионой в капелле, где уже был герб папы Юлия II, был помещен и его герб, когда же с этой просьбой обратились к Микеланджело, он отказался поместить его там, не желая обидеть Юлия и Климента и отговариваясь тем, что герб туда не идет...” (*Вазари Дж. Жизнеописание... Т. V. С. 259*).

¹⁰⁷ Климент VII (Джулио Медичи, 1478-1534) – папа Римский в 1523-1534 гг.

¹⁰⁸ *Переписка*. С. 45 (в тексте: “уважал Микель-Анджело”).

спасать, он был бесконечно терпелив, снисходителен и прост; но они-то и коснуться его не умели, изумлялись, ничего не понимали.

Так: для обретения покоя и отрешенности М<икель->А<нджело> хотел одиночество скульптуры сделать конститутивной категорией самого себя.

Но конкретная отрешенность Б<уонарро>ти совсем не бескровная отвлеченность. Скульптурная атмосфера – разделяющая, но и объединяющая среда, та сила, что сочетает и сочленяет огромные, внешне пространственно разделенные массы, преодолагает всякую даль. Воплощая эту силу общения огненными гармониями своих контрапостов, М<икель->А<нджело> хотел нащупать ее еще как-то иначе, охватить словом. И т<ак> к<ак> для него предметное и не-предметное стояло под знаком *единого* духовного опыта, он в рифмах искал ее не как форму связи творческих образов, а как форму связи живых существ, как всепобедное единение, снимающее разлуку и измену, насилие и разрыв.¹⁰⁹ В период работы над капеллой Медичи, над выявлением последнего единства *скульптуры*, архитектуры и живописи, он задумчиво написал на каком-то листке:

Ogn'ira, ogni miseria et ogni forza
Chi d'amor s'arma vince ogni fortuna.

Всякую злобу, невзгоду, насилие побеждает тот,
Кто вооружен любовью, побеждает всякую судьбу.¹¹⁰

Любовь?! Но это обозначение еще недостаточно конкретно. Любовь – кого? – к кому?

Когда в 1527 году в Тоскане вспыхнуло восстание, М<икель->А<нджело> вдруг узнал *имя* тому, что искал.

Per molti, Donna, anzi per mille amanti
Creata fusti e d'angelica forma.

Для множества, для тысячи влюбленных
Были созданы ангельские черты Твои, – Госпожа,

говорит он Флоренции устами изгнанника. Средоточие обращающихся народных сил, живая, *духовная община – Флоренция* – вот это имя. В борьбе партий, в спорах “о правлении и законодательстве города”, М<икель->А<нджело> услышал до ужаса знакомый голос

¹⁰⁹ На полях карандашом: (апантэме?). Слово из речевого обихода О. Шор и Вяч. Иванова. См.: *Кондюрина А. А.* Предисловие <к публикации переписки Вячеслава Иванова с Ольгой Шор> // Русско-итальянский архив. III. Вячеслав Иванов – новые материалы. Салерно 2001. С. 158.

¹¹⁰ Это двустихие датируется между 1524 и 1526 гг.

“серафического брата Иеронима”¹¹¹ и, сам от себя того не ожидая, он, всегда уговаривавший братьев и отца “спасаться первыми”, “бежать от войны и революции как от чумы”,¹¹² страстно, по-савонароловски ринулся в чуму, войну и революцию.

И народ странно чутко подметил и запечатлел эту связь: в 1495 г. Савонарола провозгласил Христа царем Флоренции. В 1527 г. над входною дверью Palazzo Vecchio, *рядом с Давидом Микель-Анджело* была прибита мраморная доска со словами: “Jesus Christus, rex Florentini populi, pp. Decreto electus”.

М<икель->А<нджело> отдавал революции лучшее, что в нем было, то, что в нем было от живописи. И когда он “надолго задерживал врагов машинами, кот<орые> устроил на башнях”, приказывал выкапывать рвы и наполнять их порохом, дабы взорвать кастильцев, смотрел, как “их разорванные члены летели в воздухе”, то ему казалось, что это – “работает живопись”, и когда он “придавал подобающую форму пушкам и мушкетерам”, “наводил мосты, составлял планы крепостей, бастионов, рвов, мин и контр-мин”, он знал, что это – “служит живопись”.¹¹³

Но если еще возможен спор о том, могут ли злоба и насилие стать путями, которыми любовь и братство пройдут в мир, то для чисто-художественного сознания вопрос этот окончательно, отрицательно решен. М<икель->А<нджело> ощутил ложь положения, почувствовал, что искусством и искусству он должен служить как-то лучше, иначе. И когда он это почувствовал, – к нему угодливо – ведь поводы всегда угодливы – подошли слухи об измене; в них он явственно расслышал надтреснутый, смертельный звук. Он сделал еще последнюю попытку остаться. Бросился предупреждать об измене и грозящей гибели. По своему художественному опыту он знал, что достаточно увидеть, чтобы убедиться, угадать, чтобы обрести. Но словами ему, конечно, ничего никому не удалось доказать: над ним смеялись, его упрекали в трусости. Буонарроти понял: порох и крепость – не свойственные ему формы выраженья, ими он

¹¹¹ См. примеч. 75.

¹¹² Имеется в виду письмо к брату Буонаррото от 5 сентября 1512 г.: “...Если страна будет находиться в большой опасности, как тут говорят, то постарайтесь укрыться в каком-нибудь надежном месте, оставив на произвол судьбы все ваши вещи и все ваше имущество, так как жизнь дороже всех достояний. <...> Будь я на вашем месте, я бы взял все деньги, уехал бы в Сиену, нанял бы дом и жил бы до тех пор, пока во Флоренции все не пришло бы в порядок <...> не вмешивайтесь ни во что, ни словами, ни делом, и поступайте так, как при ожидании эпидемии чумы: будьте первыми готовы к бегству” (*Переписка*. С. 115).

¹¹³ Источник цитаты не установлен.

никогда не сможет убедительно сообщить, фортами и пушками ему общины не спасти, и тогда: внешне изменнически, но внутренне совсем необходимо, он ушел искать другого пути. Он ушел так подлинно, стихийно, что ему потом казалось, будто он это сделал неожиданно для самого себя. Через три дня после бегства он пишет из Венеции Баттиста делла Палла:¹¹⁴

Не получая отпуска, я решил без страха ждать конца войны. Но во вторник утром, когда я находился на крепостном валу у С<ан> Николо, кто-то шепнул мне на ухо, что нет возможности дальше оставаться во Флоренции. Он вернулся со мною в мой дом, привел мне лошадей и покинул меня лишь тогда, когда я был вне Флоренции. Гнал ли меня Бог или чорт – этого я сам не знаю.¹¹⁵

21-ого сентября 1529 года М<икель->А<нджело> убежал из Флоренции. 20-ого ноября того же года он в нее вернулся. Биографы М<икель->А<нджело> обыкновенно рассказывают, что он вернулся, устыдившись, и, вернувшись, уже исполнил *свой долг* до конца. Но патриотически обязательное пребывание на бастионах Буонарроти по возвращении меньше всего считал своим прямым долгом. Умным долгом своим он считал совсем иное. Под грохот им же поставленных, против Медичей направленных пушек, он с восхищением работает над статуями Медичиссов. Об этом обстоятельстве упоминается обыкновенно с некоторой неловкостью, как о факте, противоречащем общей линии его поведения или в лучшем случае не очень нарушающем ее. Действительно, М<икель->А<нджело> был одновременно на фортах С<ан> Миниато¹¹⁶ и в своей мастерской на via Mozza. На фортах С<ан> Миниато он в качестве *governatore generale et procuratore* Флоренции обстреливал приверженцев Климента VII, а в тиши своей мастерской он ваял статуи для увековеченья его же предков. И все же: на фортах и у себя дома он был одним и тем же и над одним и тем же работал: мушкетерами Буонарроти хотел освободить идеального человека; но и резцом – он так прекрасно об этом рассказывал – он из камня хотел извлечь того же идеального человека. И т<ак> к<ак> М<икель->А<нджело> естественнее, совершеннее выражался мраморами, чем пушками, то последовательнее, духовно подлиннее, а значит и доблестнее и *свободолюбивее* он был не тогда, когда обстреливал, а тогда, когда ваял “тиранов”.

¹¹⁴ Флорентийский продавец произведений искусства.

¹¹⁵ Письмо от 25 сентября 1529 г. Ср.: *Переписка*. С. 143-144 (О. А. Шор цитирует по другому изданию).

¹¹⁶ На холме, где расположен монастырь Сан Миниато, Микеланджело устроил хорошо укрепленные бастионы.

На вопрос о смысле своего возвращения М<икель->А<нджело> сам ясно отвечает, как только и может ответить художник: таинственным созвучием пятен и форм. Он одновременно писал “Леду”¹¹⁷ и ваял “Ночь”. И недаром придал он им одни и те же черты, взял для “Леды” и “Ночи” один и тот же эллинский прообраз. Леда, – единственное в искусстве М<икель->А<нджело> явление любви, – точно Сивилла провидчески вглядывается в Троянскую гибель, что от нее изойдет. А над ней огромное белое крыло; страстная, лебединая песнь. И “Ночь” знает о грядущем бедствии, и потому в этот век “печальный и постыдный”¹¹⁸ не хочет просыпаться. Свою огромную тоску по свободной духовной общине монументально ваял М<икель->А<нджело> под громы страшного восстания. А что случайным, внешним поводом к работе явился заказ Медичи – не все ли равно? “Кто будет помнить это через 1000 лет?”¹¹⁹

М<икель->А<нджело> вернулся во Флоренцию не к крепостям своим, а к недоосвобожденным, недорожденным, взывающим к нему, кумирам. Ведь статуя более надежная обитель любви, чем пушка или бастион.

Высвобождение идеального образа дано и художнику, и пророку; но по разному дано оно художнику и пророку. Пророческое творчество есть “уповаемых извещение”; художественное – “вещей обличающее невидимых”.¹²⁰ Выявленный художественный образ преображает; выявленный пророческий образ преобразует. Художник прав, когда сочувствие ему дается как благодать; когда ему удается убедить, что камни и люди ждали и хотели его резца; пророк прав, когда ему удается “глаголом жечь сердца людей”,¹²¹ вызвать в них

¹¹⁷ Картина Микеланджело (1529-1530), написанная по заказу герцога Феррарского Альфонсо д’Эсте. Оригинал, приобретенный королем Франции Франциском I и находившийся в Фонтенбло, не сохранился, копия находится в Лондонской Национальной галерее, рисунки – в Уффици и Доме Буонарроти.

¹¹⁸ Неточная цитата из поэтического ответа Микеланджело на стихотворную подпись Джованни ди Карло Строцци (конец 1545 - начало 1546 г.) в переводе Ф. И. Тютчева.

¹¹⁹ Далее на обороте л. 92 запись карандашом: Любовь – рождение смерти (Леда). Рождения смертей (Ночь). Все образы М<икель->А<нджело> выходят за пределы полового. Проблема девственности. Быть может, предел ее там, где дает Рождение. Одну такую вечную тайну, над кот<орой> веками бился человеческий ум, мы ведь знаем. Это – тайна Матери-Приснодевы. Пьеро де<лла> Франческа Мадонна в Материн<стве><?>. М<икель->А<нджело> в своем опыте дал тот же миф, ту же тайну.

¹²⁰ Евр. 11:1 (церковнославянский текст).

¹²¹ Цитата из стихотворения Пушкина “Пророк”.

желание переродиться. Одаренный памятью Бытия, монументальный художник совсем не стремится к осязательной новизне. Он старается прильнуть к древнему преданию, чтобы вызвать созвучный ему, таящийся в душах мифический образ. Не только философия, но и искусство движется волею к банальному. Профетический образ проецирован в будущее, мессианичен. Еще небывалого в мире спасения хочет пророк. С уверенной дерзостью обращается Микель-Анджело к старому преданию. С покорной бережностью относится он к своим виденьям будущих судеб мира, иной породы людей. Мадонны и Сивиллы, Моисей и Вахх – все это один и тот же образ будущего микельанджеловского человека. Миф эллинский, христианский, библейский – все один и тот же микельанджеловский миф. Буонарроти начинает сравнительно скромно: Ангелы без крыльев, святые без нимбов, играющий Христос, юная Мадонна с мертвым телом взрослого Сына, бурно прилетающий, руками [размахивающий] Бог-Саваоф. Но видя, что его не понимают, и боясь, что его не поймут, Микель-Анджело идет дальше: еще современники его называли неоконченную, изваянную им для Баччио Валори¹²² статую то Аполлоном, то Давидом,¹²³ и до сих пор ученые спорят о том, куда отнести этот образ: к эллинскому или библейскому миру, и каковы его атрибуты: колчан или праща. Микель-Анджело властно *заставляет забыть*, к какому циклу мифов относится его образ. Он общеобязателен, народен не потому, что взят из древнего преданья, а потому что он подлинный, микельанджеловский миф. Ведь многообразны биографии мифов; есть и такие, что повествуют о переходе их из тайновиденья в народ. И в капелле Медичи Микель-Анджело уже совсем откровенно создает *свою* мифологию. Его мощные фигуры – боги еще неведомой Судьбы. Потому-то по ним ученые исследователи так много и порою так фантастически гадали.

Пафос художественного мифа есть пафос узнавания. Пафос профетического мифа – пафос воздействия, водворенья. Поэтому чисто художественный образ либо совсем не трогает, либо вызывает “восторг и умиленье”.¹²⁴ Профетический образ порождает либо буйный отпор, либо иступленное приклоненье.

Микельанджеловского Давида побивали камнями, но водружение его обратили в народное торжество; микельанджеловского Моисея римские евреи превратили в идола и, как рассказывает Вазари,

¹²² Баччо Валори, комиссар папы Климента VII.

¹²³ Статуя, ныне находящаяся в галерее Барджело во Флоренции (1525-1526).

¹²⁴ Аллюзия на стихотворение Пушкина “(Из Пиндемонти)” (1836): “И пред созданными искусств и вдохновенья / Трепеща радостно в восторгах умиленья”.

совершали к нему целые паломничества;¹²⁵ а на правую ногу Христа Минервы¹²⁶ пришлось надеть бронзовую туфлю, чтобы предохранить ее форму от искалечения благочестивыми устами.

Художественное творчество совершенно и блаженно лишь тогда, когда миф – повествовательная сторона народной религии совпадает с мифом – сюжетом искусства. Так, греческие ваятели никогда не выдумывали богов, а только пересказывали народное религиозное сознание, верили ему. И в новом образе все *узнавали* старого, давно знакомого бога, радостно делали его предметом культа.



Микеланджело. Христос воскресший (деталь).
Рим. Santa Maria sopra Minerva

¹²⁵ “И пусть евреи, мужчины и женщины, как они это делают каждую субботу, собираются стаями, словно скворцы, и отправляются к нему, чтобы увидеть его и поклониться, ибо поклонятся они творению не человеческому, а божественному” (*Вазари Дж. Жизнеописание... Т. V. С. 231*).

¹²⁶ Речь идет о статуе Христа, несущего крест, в римской базилике Santa Maria sopra Minerva (1519-1520), выполненной по заказу Метелло Вари (см.: *Переписка. С. 127*; по другим сведениям – по заказу каноника собора св. Петра Бернардо Ченчи). Статуя была завершена помощником Микеланджело Пьетро Урбано из Пистойи.

Либо сам бог на землю сошел, являя божественный образ,
Или ты сам взошел в небеса, о Фидий, и бога увидел.¹²⁷

Странными, далекими, выходцами из другого мира являлись герои микельанджеловского мифа в христианских соборах. Тесно им там было, темно и душно; им нужен воздух, “свет на площади”, сказал сам Буонарроти.¹²⁸ И гневается он на старые храмы: внесением новых масштабов и ритмов, он нарушает структуру Сикстины, а в капелле Медичи он уже с царственной независимостью распоряжается пространством и светотенью.

Но языком искусства можно лишь предварять и предчувственно знаменовать катаклизмы народного сознания, но их нельзя насильственно вызывать и властно приближать. Художественный, согласный ритм, – пусть резких слов и жестов, – по природе своей не может стать центром кристаллизации бурных, фантастических, экстатических сил. Потому, хотя микельанджеловские образы и имели *принудительную* власть, волю к воздействию, М<икель->А<нджело> ими все же не смог утвердить нового мифа как нового вида совсем особенных общений; и М<икель->А<нджело> религиозно признавали только там, где его художественно совсем не понимали. Основное узрение его проходило мимо положительной религии; потому церковь могла принимать его лишь неизбежно мимо его основного узрения. И действительно: именно там, где вещи Буонарроти превращались в иконы, там они как явления искусства больше всего искажались. Так: Христу Минервы вокруг бедер повязали бронзовую драпировку, чем скрыли главный фокус движений, обесмыслили фигуру; так еще при жизни М<икель->А<нджело> Даниэле да Вольтерра тщательнее завесил платьем мощные, нагие тела “Страшного Суда”.¹²⁹ А там, где вопреки всем внешним наименованиям чутко расслышали микельанджеловский отказ пересказывать старый миф, гневный пророческий вызов, там порою *правильно* угадывали творческую волю Буонарроти; его встречали поруганьями как пророка, чтобы потом как художника превознести. Народ забросал кам-

¹²⁷ Эпиграмма Филиппа из Фессалоник (I в. до Р. Х.).

¹²⁸ Согласно Дж. Вазари, эти слова Микеланджело были обращены к одному незадачливому скульптору, старавшемуся при демонстрации своей новой работы в мастерской, чтобы на нее получше падал свет, “на что Микеланджело ему заметил: “Не старайся: важно, как она будет выглядеть на площади”” (*Вазари Дж. Жизнеописания... Т. V. С. 308*).

¹²⁹ Даниэле да Вольтера (наст. имя Даниэле Риччарелли, ок. 1509-1566) – живописец и скульптор. ‘Реставрацию’ фрески он начал в 1564 г., завершил ее Джироламо да Фано. См.: *Вазари Дж. Жизнеописания... Т. V. С. 153*.

нями Давида и прильнул к ногам Христа. И ближе, созвучнее он подходил к М<икель->А<нджело> тогда, когда избивал Давида, а не тогда, когда целовал Христа.

Среди толпы поклонников и паломников М<икель->А<нджело> чувствовал себя отвергнутым и грустно жаловался на покинутость. Он видел: статуями, как пушками, ему духовной общины не создать. Тогда он взялся за осуществление еще более дерзкой мечты. Недаром он захотел ваять природу, согласно плотинским заветам в искусстве повторять жест не Творенья, а Творца.¹³⁰

Странные сказки пересказывали про Буонарроти: будто он молотом толкал Моисея, когда тот не пожелал входить в храм: “Помни, что ты жив и двигайся”, – говорил он ему; будто он неоднократно оживлял свою “Ночь”; как-то раз она, упрямец, не пожелала вернуться в прежнее положение, так и замерла в новой позе...

Конечно, великий человек ни в какой мере не ответствен за все глупости, которые про него рассказывают, но он в полной мере ответствен за вызванное им, в сказке кристаллизующееся, поражение, потрясение, преобразование народного сознания; ведь гений всегда является сотворцом легенды, что за ним, про него плетется... М<икель->А<нджело> всегда казалось, что ему легче справляться со статуями, чем с бытовыми людьми, ему совсем не представлялась невероятной мысль об оживлении камня.

Ты мне дана во плоти; потому я пред тобою бессилен.

Будь ты камнем, я заставил бы тебя следовать за мной, –

обращается он в сонете к любимой женщине. И, может быть, не так неправ был Джiovанни Баттиста Стрoцци и не так уж не понял он Буон<арроти>, когда написал у подножия его заснувшей статуи:

Она потому спит, что жива! Если не веришь, разбуди ее, она заговорит.¹³¹

В своем, так часто за ним повторяемом ответе, М<икель->А<нджело> от имени “Ночи” своей, наотрез отказываясь проснуться, решительно подтверждает возможность пробуждения. Статуя жива, но “в этот век печальный и постыдный, не жить, не чувствовать – удел завидный, отрадней спать, отрадней камнем быть”.¹³² Она настолько жива, что даже совсем произвольно, от внешнего шума легко мо-

¹³⁰ Отсылка к 4-й “Эннеаде” Плотина.

¹³¹ Ср. в переводе А. М. Эфроса: “Вот эта Ночь, что так спокойно спит / Перед тобою, – Ангела создание. / Она из камня, но в ней есть дыханье: / Лишь разбуди, – она заговорит”.

¹³² Неточно цитируется перевод Тютчева.

жет проснуться. Потому: “Прошу, не буди! Ах, говори тише” ...¹³³

Но подходя интимно, предельно близко к своим творческим образам, М<икель->А<нджело> их невольно захлестнул своей неутихающей тревогой.

Будило удивление, волновало непонятностью.

Страшной мукой ритмирует все ликующее творчество Буонарроти: сумрачно-задумчивая Леда, скорбный, сновидчески в мысль погруженный Вахх, зрелые, много передумавшие дети. В Лондонском неоконченном тондо¹³⁴ ребенок Иисус, играющий на коленях Богоматери, много серьезнее благословляющего Спасителя художников XV века. Мадонна Дони,¹³⁵ принимающая Сына с рук Иосифа, являет и изящество атлетической силы, и пленительность героического величия, но в ней никак не найти мягкости и нежности материнского счастья. Струйки и завитки платьев кватроченто обратились у Буонарроти в тяжелые массивы простых и строгих драпировок, сосредоточенно серьезных, как сосредоточенно-серьезен взор его Младенца Христа.



Микеланджело. Тондо Таддеи.

¹³³ Ср. в переводе Тютчева: “Прошу: молчи – не смей меня будить”.

¹³⁴ Имеется в виду мраморное тондо Таддеи (ок. 1506; Лондон, Королевская академия), названное по имени заказчика – Таддео Таддеи.

¹³⁵ Тондо Дони (1503-1504, по другим сведениям – 1506-1508; Уффици, Флоренция), написанное по заказу Анджело Дони.

А тела Синьорелли,¹³⁶ Боттичелли, как струнка дрожащие, как пламя гибкие, приняли у Микель-Анджело демонические формы, загромодились горами мускулов, вздулись волнами мучительных поз и жестов. Все мощные фигуры Микель-Анджело – это мрачные изваянья великой печали и безблаженного величия. В них и сила всеразрушающей, но героической боли; в них и боль всемогущих, но загубленных сил.

И совсем уже непонятно: Микель-Анджело нигде не показывает, чем загублены эти огромные силы; в муках чего скорбно склоняются или корчатся эти могучие души-тела. Он отбрасывает все обычные физические и психологические мотивации боли. У Буонарроти нет не только ни одного безобразного, – у него нет ни одного несовершенного тела; у него нет не только ни одной уродливой, – у него нет ни одной не героической души. Если средневековые исткали страданье красоты, то Микель-Анджело саму красоту делает формой выражения его. Правда, иногда он как будто мотивирует боль: когда страдает скованный пленник Лувра или поддерживающая труп сына мать, то, конечно, более чем очевидной представляется причина их страданья. Но в том-то и дело, что понять эту очевидность значит еще ничего не узнать про муку Микель-Анджело. Жуткий рассказчик огромных событий, он не признает драматизма их убедительным обоснованием боли: полураскрытая, бесконечно страдающая и все же благословляющая рука Богоматери Pietà с последней достоверностью утверждает момент победы в тяжелой потере. Скорбно-торжественный жест ее не более горестен и, пожалуй, менее безнадежен, чем смущенный взор и виновато опущенная голова юноши, знаменующего “Победу”.¹³⁷ Когда-то в юности Микель-Анджело думал, что победа сплошь радость, что в ней обесмыслена мука, понятная в распятыях и Pietà. На первых проектах к гробнице Юлия II он поместил, созвучно античным мотивам женские крылатые фигуры радостных Victori; но, начав ваять эти Victori, он вместо них изваял своего скорбного “Победителя”. За годы, разделяющие замысл и такое непохожее на него осуществление, Микель-Анджело на собственном опыте своем и на созерцании мировых катастроф со сводов Сикстины узнал: победа – не безмятежный, легкий танец; победа, и Богом наказуемая, и Богом требуе-

¹³⁶ Лука Синьорелли (Лука да Кортоня; ок. 1441, по другим сведениям ок. 1450 – после 1524) – живописец, ученик фра Беато Анджелико.

¹³⁷ В 1532 г. был заключен новый договор о создании гробницы Юлия II. В это время (возможно, для нижней левой ниши) была создана статуя, оставшаяся незавершенной и хранящаяся сейчас в Palazzo Vecchio во Флоренции.

мая – Медный Змий, Давид, Эсфирь, Иудифь – победа всегда – преступление, она всегда тяжела.

Всматриваясь в ее лицо, М<икель->А<нджело> увидел, что черты этого лица – черты скорби, выражение его – выражение страдания. И он уравнил потерю и победу как обнаружения одной и той же последней боли. Для него они именно только обнаружения, а не причины ее, и на вопрос: отчего боль? – совсем не отвечают. У М<икель->А<нджело> нет внешней мотивации, и все же: весь монументальный, но беспокойный узор его бликов и теней является лучистым пересказом невыразимых, невыносимых, почти нечеловеческих страстей, и все морщины мраморов его – открытые уста, которыми художник неутомимо твердит о неутолимой тревоге.



Микеланджело. Победа (деталь). Флоренция. Palazzo Vecchio

На вопрос о сущности муки М<икель->А<нджелло> как всегда отвечает таинственным созвучием пятен и форм. Поражающие тени, бросающиеся складками живота его “Ночи”, эти провалы в недра последних страданий переключаются как-то с тенями надгробных морщин Иезекииля, Ио<и>ля, Кумейской Сивиллы; складки эти – точно поднятые, огромные борозды мысли на задумчивом пророческом челе. Все тела М<икель->А<нджелло> мускулистые, сильные, действуют лишь покорно думая [глубокую думу лица].¹³⁸ В образах его нет ни одного момента спасительной глуповатости, которую Пушкин считал неотъемлемым признаком поэзии. Они о чем-то слишком много пронзительно, прорывно знают и на путях искусства не могут быть блаженно спасены.¹³⁹ Ведь спастись красотой значит спастись радостно: в каком бы иступлении художественное произведение не зародилось, в каких бы муках оно ни родилось – все в нем слагается и преобразуется в единый, мерою уравновешенный, гармонией упокоенный строй. Чисто-художественное явление в конце концов всегда – ясное небо и серебряные колокола...

Событие великого Выговариванья есть со-бытие художника с вещью как вестью о Сущем.

Акт художественного рождения, духовный канун искусства есть опыт *предметного* сочувствия, опыт Слияния глухонемого самосознания вещей со всеслышащим, всевыговаривающим самосознанием поэта. *Вещно* ритмирует, *вещно* пульсирует канунный, протохудожественный, протомифический пласт. Духовная родина художника, его *протомиф монадологическую* имеет структуру. Поэтому пафос чисто-художественного, предметного творчества требует наивно-вещного пафоса от его созерцающего духа. Только совсем незаинтересованному созерцанию, только *монадологической* структуре сознания открывается сущность художественных творений. Их познавать значит становиться ясными, целостными, как они. Внешнюю тишину большого искусства естественно являли греки; в акте своего художественного восприятия они были светлыми вещами среди вещей. М<икель->А<нджелло> для себя жертвенно добывал скульптурное одиночество, не испугался, что путь к нему вел по кладбищу радостей. Но убив радость в себе, он ее ни в чем уже не видел. В искусстве он потому так совсем невероятно, до конца просмотрел его невинную, его светлую улыбку. Он наивность незаинтересованного созерцания утратил, тайну общения с вещами забыл; страстными во-

¹³⁸ Над зачеркнутым карандашная вставка: Живот <?> есть лицо.

¹³⁹ Слева на полях напротив этого абзаца большой вопросительный знак, рядом запись: рождение / Вяч. Иванов.

просами своими бурю поднял и утратил озерную прозрачность. Бытие искусства невозмутимое, бездумное, – М<икель->А<нджело> его баломутит тревогой. Бытие искусства спокойное, безмятежное, – М<икель->А<нджело> его подергивает заботой. Он хотел одиночества во имя общения со своими творениями, и бесконечно одиноким оказался он среди них; ими отвергнут, забыт. Он вместе со всеми видел, что они прекрасны и он один знал, что они – обман.

“Ohimè, Ohimè, Ch’i son tradito”,¹⁴⁰ – стонал М<икель->А<нджело>.

Он их предчувствовал когда-то еще в колыбели: факелы, освещающие путь, яркие светочи на ясном небе... А они его покинули, ушли: далекие, одинокие звезды, переливчатые мороки синеющей пустоты.



Микеланджело. Ночь (деталь). Флоренция. Капелла Медичи

¹⁴⁰ Цитата из канцони, написанной между 1524 и 1534 гг.

Острым взором большого художника зияющую пустоту вокруг М<икель->А<нджело> увидел, эстетически порочное убийство радости в нем невзлюбил Рафаэль. – “Одинок, как палач”, – сказал он про Буонарроти.¹⁴¹

Микель-Анджело хотел отрешенность большого искусства сделать трансцендентальной категорией самого себя, а оно обернулось ему трансцендентным, чуждым бытием.

Приведенный всеми артистическими путями своего духа на вершины искусства, к последнему утверждению художественной автаркии, М<икель->А<нджело> тревожным вопрошаньем покоя этот изнутри взорвал. Приведенный всеми профетическими путями своего духа к последнему утверждению провидческого истолкованья, М<икель->А<нджело> страдно на себе испытал его эстетическую порочность.

Поэт откликается на *все*, нежно, но как-то бесстрастно.

Пророк откликается призывно или гневно, всегда страстно, но далеко не на все. М<икель->А<нджело> был страстен как пророк и всеотзывчив как художник; и сам про себя знал, что какого-то сочувствия в нем слишком много и потому он не может быть счастливым: на одном из эскизов к капелле Медичи он предчувственно написал еще в 1524 году:

D'un ogetto leggiardo e pellegrino
D'un fonte di pietà nasce mio male.¹⁴²

Египет не взорвался от введения профетического момента, потому что профетическое импортировалось.

А М<икель->А<нджело> ввел в самое сферу художественного опыта само профетическое в чистом виде, и потому профетическое его чисто художественный опыт взорвало.

От проходящего мимо прелестного явления,
От источника участия родится моя боль.¹⁴³
От сказочной, прелестной вещи,
От источника жалости родится моя боль.

¹⁴¹ По легенде, в ответ на слова Микеланджело “Ты ходишь, как полководец, окруженный свитой” Рафаэль парировал: “А ты ходишь один, как палач”.

¹⁴² Стихотворный набросок на обороте листа с эскизом гробницы в капелле Медичи (датируется ок. 1521 г.).

¹⁴³ Этот вариант перевода вписан над последующим, не вычеркнутым.

Он ничего не утаил, щедро роздал все свои дары, чтобы в конце концов узнать, что полное откровение есть последнее проклятье. Вот почему явление, имя которому Микель-Анджело – подлинно *трагическое* явление. Ведь трагедия не там, где разгорелась случайная, хотя быть может и смертельная борьба человека с человеком; трагедия не там, где под натиском внешних, чуждых сил гибнет, быть может, великое и правое. Трагедия там, где долг исполнить есть грех нарушить, необходимость священного действия – неизбежность великого страдания. Трагедия там, где жрец есть жертва, где подвиг есть падение и обречение – обреченность.

Шестидесятилетним старцем М<икель->А<нджело> оглянулся. За ним: ветхие, потерянные, породившие гениальные творения, но ими не спасенные, не увенчанные дни.

Ohimé, ohimé, pur reiterando
 Vo 'l mio passato tempo e non ritruovo
 In tuoto un giorno, che sie stato mio!

Горе мне, горе, оглядываюсь
 На свое прошлое и не нахожу в нем
 Ни одного дня, который был бы моим.¹⁴⁴

М<икель->А<нджело> всю душою всматривался в дикие взлеты взорванных кастильянцев, в последние вздрагиванья умиравших друзей; он видел в “Божественной Комедии” плачущие ноги папы Николая III,¹⁴⁵ стонущие, дугою согнутые спины грешников последнего круга Ада и слышал он по-новому, о чем мускулы разговаривают и суставы кричат. Он понял, что весь мир, вся *боль его* пользуется линиями тела для своего выявления. Любовь? – печальный полет сплетенных тел Франчески и Паоло.¹⁴⁶ Вдохновенье? – Добро? – скорбные черты величественного изгнанника Данте. М<икель->А<нджело> понял, что у боли “обителй много”,¹⁴⁷ что весь мир – единая боль.

Тогда он восстал. Жадно, отчаянно призывал смерть. И, призывая смерть, он естественно звал ее тем самым языком, на котором с ним говорила природа и которым он в совершенстве владел, языком

¹⁴⁴ Цитируется канцона, написанная около 1532-1533 гг.

¹⁴⁵ *Inferno*, XIX, 45. Николай III (Джованни Газано дельи Орсини) – папа Римский в 1277–1280 гг. Данте поместил его в третий ров восьмого круга ада, где страдают виновные в грехе симонии.

¹⁴⁶ *Inferno*, V, 74–75.

¹⁴⁷ Аллюзия на Ин. 14: 2.

строгих линий и спокойных плоскостей, сложными гармониями рыдающих мускулов и тоскующих костей.

Но мощная боль – верный признак, подлинный звук Жизни, а не Смерти. Потому огромная боль Буонарроти выявлялась *нетленными* образами, переходила, утверждалась в *Бытие*. Потому на страстный зов М<икель->А<нджело> смерть *не* пришла.

Конец первой части



Микеланджело. Мадонна (деталь). Брюгге. Notre Dame