



БРУНО НАРДИНИ

ВСТРЕЧА С МИКЕЛАНДЖЕЛО



ИСКУССТВО МИКЕЛАНДЖЕЛО

В исключительно богатой индивидуальностями культуре Возрождения скульптору, живописцу, архитектору и поэту Микеланджело принадлежит особое место. Даже в сравнении со своими выдающимися современниками он подобен горной вершине среди пологих холмов. Лишь гений Леонардо да Винчи и Рафаэля не уступает ему в величественности и удивительной глубине замыслов, в совершенстве их воплощения и в художественной одаренности. Искусство Микеланджело необычайно сложно и многопланово. Мощное, цельное, монументальное, оно несет на себе отпечаток яркой личности своего творца, отражает трудную, полную мучительных раздумий и драматических поворотов жизнь мастера. Дерзновенность замыслов и упорство в их осуществлении часто сменялись, а порой и сопровождались неуверенностью в собственных силах; периоды активной творческой деятельности перемежались внутренними творческими кризисами. Он не раз бросал, не доведя до завершения, начатые работы.

Многие его планы и идеи так и остались нереализованными не потому, что не хватало сил, а скорее оттого, что Микеланджело всегда ставил перед собой сверхзадачи. Он постоянно стремился к воплощению в скульптурных и живописных образах содержания, которое почти невыразимо языком изобразительного искусства, и достигал при этом порой невозможного. Творчество Микеланджело не знало границ и пределов, для него не существовало традиционных правил и канонов.

Художник создал свой собственный, сложный и трагический мир и творил по его законам. Как никто другой, он умел сопротивляться натиску жизни, трудности и неудачи лишь вливали новую энергию в его творчество.

Микеланджело прожил долгую жизнь, а всего сделанного им могло бы с избытком хватить на многие жизни. Роспись Сикстинской капеллы, скульптурный ансамбль капеллы Медичи и собор св. Петра в Риме — произведения, каждое из которых дает ему право на бессмертие в истории искусства.

Уже первые работы Микеланджело свидетельствуют о его незаурядности и отмечены чертами нового, того, что не могли дать ему учителя: живописец Доменико Гирландайо и скульптор Бертольдо. Так, в рельефе «Мадонна у лестницы» (ок. 1491) он развивает популярную в XV веке тему, широко используя традиционные приемы и технику так называемого «низкого рельефа», в котором пластика тел и пространство передавались линейной прорисованностью рисунка, богатством сопоставления различных пространственных планов. Однако его рельеф отличается от произведений предшественников пластической мощью образов, подчеркнутой серьезностью трактовки сотни раз использованной темы. Мадонны XV века миловидны и несколько сентиментальны. Мадонна Микеланджело трагически задумчива, погружена в себя.

Чуть позже Микеланджело еще дважды обратится к рельефному изображению Мадонны — это «Мадонна



Таддеи» и «Мадонна Питти»'. В них ясно проявляется характерная для него особенность работы с мрамором. Микеланджело не стремится придать равную завершенность всем частям рельефа, всем его деталям. Он оставляет целые участки мраморного блока почти необработанными, как бы незавершенными. Он сохраняет в отдельных местах фактуру камня, получая дополнительный эффект от различной обработки поверхности мрамора. Уже в этих ранних произведениях виден необычайно яркий талант Микеланджело-скульптора, умеющего чувствовать материал, ценить его первоначальную красоту. В рельефах Микеланджело нет нейтрального фона, каждый сантиметр поверхности выполняет свою роль в создании единого целого.

Органическим свойством гения Микеланджело было постоянное желание искать новое, не останавливаться на достигнутом, какими бы

успешными ни были результаты и значительными достижения. Выполненный почти одновременно с «Мадонной у лестницы», рельеф «Битва кентавров» решен совершенно в ином ключе. Сюжет взят из греческой мифологии. На рельефе представлена сцена сражения кентавров, легендарного дикого племени полулюдей-полукопей, с соседним племенем. В своем творчестве, в выборе изобразительных средств и решений Микеланджело обычно отталкивался от сюжета. Так и в рельефе «Битва кентавров» сюжет определил художественное исполнение, претворение его в камне. Скульптор обращается к античной пластике. Эта работа Микеланджело явно напоминает рельефы древнеримских саркофагов. Мастер очень тонко обыгрывает выразительные возможности мрамора: оставляет неполированным фон, намеренно увеличивает реальный объем тел в центре композиции и сводит его почти на нет к краям. Яростная энергия схватки буквально вырывается из камня, концентрируясь в центре рельефа и постепенно затихая к его краям.

В начале своего творческого пути (1490—1505) Микеланджело выступает прежде всего как скульптор. Он мыслит как скульптор, даже выполняя живописные работы. Картину «Мадонна Дони» он создает в полном согласии со своими более ранними рельефами. Важнее колорита и красок для него мощная пластика фигур, скульптурное решение группы. С «Мадонны Дони» начинается интерес Микеланджело к живописи. Он впервые осознает, что живопись может не только повторить скульптуру, но и передать такие сложные положения тел, такую пластику, которые недоступны и самой скульптуре. Отсюда начинается путь к росписи гигантского потолка Сикстинской капеллы.

Несомненно, вершиной раннего творчества Микеланджело была ста-

туя Давида, юного пастуха, победившего (согласно библейской истории) великана Голиафа. Для жителей Флоренции того времени Давид стал символом их республики, успешно побеждавшей врагов и отстаивающей свою свободу. Микеланджело всей душой впитал в себя эту флорентийскую жажду гражданской свободы. В идеальном образе готового сражаться и победить юного героя он воплотил свое представление о республиканской Флоренции. Недаром эта статуя была поставлена перед входом в здание, где собиралось правление республики. Микеланджело изображает Давида обнаженным, исходя из античных идеалов красоты человека, претворяя в мраморе античные представления о соответствии физической красоты и мощи силе духа. Как надежный страж стоит его Давид на одной из центральных площадей города.

Статуя Давида принесла Микеланджело славу, он начинает получать многочисленные заказы: на скульптурную гробницу главы католической церкви римского папы Юлия II, на большую фреску для зала Большого совета в палаццо Веккио во Флоренции, на статуи апостолов для флорентийского собора. Работа над первым заказом затянется на многие годы и так и останется не доведенной до конца. Роспись зала не будет осуществлена — Микеланджело исполнит только подготовительный картон к ней. Из статуй апостолов будет начата только одна — это статуя апостола Матфея, которая именно благодаря своей незаконченности может показать сам метод работы скульптора. Микеланджело не отесывает первоначальный блок камня, перемещаясь вокруг него, как это делали другие скульпторы. Он идет в глубь него от йерединой плоскости блока. Ему будто сразу ясен скрытый в толще камня образ, и он освобождает его, борясь с неподатливым, грубым и твердым камнем. Микеландже-

ло понимает искусство скульптора не как отесывание глыбы, а как высекание из камня скрытой в нем фигуры, как освобождение из него образа. А этот образ нелегко освободить. В скульптурных работах Микеланджело порой трудно определить, что осталось незаконченным из-за недостатка времени или из-за превратностей судьбы, а что намеренно не доведено «до конца». Эта «незаконченность» по сравнению с работами современных ему скульпторов является особым свойством творчества мастера, так и не разгаданной до конца загадкой. Очень точно определил ее смысл Уолтер Патер: «Незаконченность эта и является у Микеланджело эквивалентом красок в скульптуре; в этом его манера одухотворять, преобразовать чистую форму, смягчать ее жесткую реальность и оживлять ее дыханием жизни. Она характерна и для всей его жизни, с ее разочарованиями и колебаниями. В действительности же это была законченность, силою которой ему удавалось сочетать высшую степень страсти с мягким, податливым чувством жизни».

В 1508 году Микеланджело начинает в Риме роспись потолка Сикстинской капеллы в папской резиденции — Ватикане. Фактически в одиночку, порой лежа на лесах, Микеланджело создает свои фрески. Согласно с библейским преданием он представил на потолке капеллы раннюю историю человечества, сотворение мира. Фресковый цикл, развертывающийся по продольной оси свода, начинается со сцен отделения света от тьмы, создания планет, земли и воды и заканчивается сценами из жизни Ноя — праведника, единственного из всего человечества спасшегося со своей семьей во время всемирного потопа. Эти сцены окружают изображения пророков и си-



вилл — предсказателей будущего. Художник сознательно подчеркивает и пластически обыгрывает объемную выразительность своих персонажей, подобных скульптурным телам. Это придает особую взволнованность и пафос истории человечества, живописно рассказанной на потолке Сикстинской капеллы.

Первоначально Микеланджело хотел расписать свод мелкими композициями, почти декоративно, но затем отказался от этой мысли. Он создает на своде свою собственную нарисованную архитектуру: мощные столбы как бы поддерживают карниз и арки, «переброшенные» через пространство капеллы. Все промежутки между этими столбами и арками заняты изображениями человеческих фигур. Эта изображенная Микеланджело «архитектура» организует роспись, отделяет одну композицию от другой.

Входящий в капеллу человек сразу видит весь цикл росписей: еще не начав рассматривать отдельные фигуры и сцены, он получает первое общее представление о фресках и о том, как излагает мастер историю мира. Первая сцена, которую он обнаружит, подняв голову, — «Опьянение Ноя». Это сцена надругательства сына над беспомощным отцом, сцена человеческого падения, проявления низменного в человеке. Продвигаясь к задней стене капеллы,

зритель будет читать историю в обратном порядке, постепенно приближаясь к ее счастливым дням. Он пройдет под изображением всемирного потопа, поглотившего в своих водах почти все грешное человечество, под сценой изгнания первых людей из рая. И взгляд его невольно задержится на одной из самых выразительных фресок — «Сотворении Адама». По мере смены этих композиций будут расти размеры фигур, уменьшаться их количество в композиции. В «Сотворении Адама» всего две основные фигуры: лежащего на земле Адама и стремительно летящего к нему бога. Они протягивают друг к другу руки, и между пальцами их остается совсем маленькое расстояние. Так Микеланджело изображает момент творения. Еще секунда, их пальцы соприкоснутся, и Адам начнет жить.

Движение, развитие истории человеческой как бы приостанавливается на фигуре пророка Ионы, изображенной на противоположном от входа в капеллу конце сводчатого потолка. Пророк Иона смотрит на развертывающиеся перед его глазами сцены истории творения мира и человека. От его ног роспись буквально «обрушится» с потолка на стену капеллы, превратившись в «Страшный суд», написанный Микеланджело значительно позже фресок потолка, но продолжающий единый замысел художника.

Нарушая сложившиеся традиции, мастер изобразит эту сцену не на входной, а на противоположной входу стене. Более того, он изобразит персонажей обнаженными (позже по требованию церкви другой живописец допишет одежды). Обычно в сцене Страшного суда человечество изображалось разделенным на грешников и праведников, Христос же изображался в виде беспристрастного судьи. Микеланджело представляет себе эту сцену совсем по-иному: здесь перемешались между собой грешники и пра-



ведники, а грозный Христос гневно вздымает руку, готовясь произнести последний приговор грешному человечеству.

Вся история мира, чрезвычайно трагически и лично прочтенная, предстает перед нами в росписях Сикстинской капеллы. На этих грандиозных фресках Микеланджело будто создает мир, подобный его великой душе, — мир гигантский, сложный, полный глубоких чувств и переживаний.

После росписи потолка Сикстинской капеллы он вновь обращается к старому заказу на гробницу папы Юлия II. Это произведение так и останется незавершенным: будут изготовлены только несколько статуй. Одна из них — статуя Моисея *¹ продолжает героическую линию в творчестве Микеланджело. Скульптор изображает Моисея как народно-



го вождя, человека, способного вести за собой. Через физическую мощь тела скульптор передает его духовную силу. Для гробницы Юлия II были выполнены также статуи «рабов». Их место в идейной программе гробницы ученые трактуют по-разному: одни считают их изображением побежденных врагов Юлия II, другие

полагают, что они олицетворяют покоренные им земли, третьи видят в фигурах рабов претворение в мраморе отвлеченной философской идеи.

В 1516 году Микеланджело возвращается во Флоренцию, где живет довольно долго, до 1534 года. И здесь он в основном трудится над созданием погребальной капеллы рода Медичи, правителей города. В процессе работы художественная идея гробницы, как всегда бывало у Микеланджело, постоянно менялась. Первоначально гробница должна была стоять в центре капеллы и служить местом захоронения пяти членов семейства. Выполнены же были две гробницы — Джулиано и Лоренцо Медичи, которые скульптор расположил по двум противоположным стенам капеллы. На саркофагах у ног скульптурных изображений сидящих в нишах герцогов Микеланджело поместил фигуры, олицетворяющие различное время суток. На гробнице задумчивого Лоренцо Медичи — «Вечер» и «Утро». На гробнице Джулиано Медичи, представленного скульптором натурой активной и деятельной, — более контрастные фигуры «Дня» и «Ночи». Изображения герцогов, вероятно, не передают их подлинных черт. Их фигуры тоже являются своеобразным символом, символом жизни активной и жизни созерцательной. Лица обоих герцогов обращены к расположенной у третьей стены статуе Мадонны. Ее образ — новое обращение скульптора к той трагической теме, которая уже разрабатывалась Микеланджело в рельефе «Мадонна у лестницы». Младенец сидит на коленях Мадонны, отвернувшись от герцогов, будто не в силах оторваться от матери. Между их телами скульптор оставляет участки почти необработанного камня, фигуры словно слились друг с другом в одном куске мрамора. Взгляд Мадонны обращен в пространство, а герцоги с надеждой смотрят на нее, свою заступницу и спасительницу. Над статуей Ма-

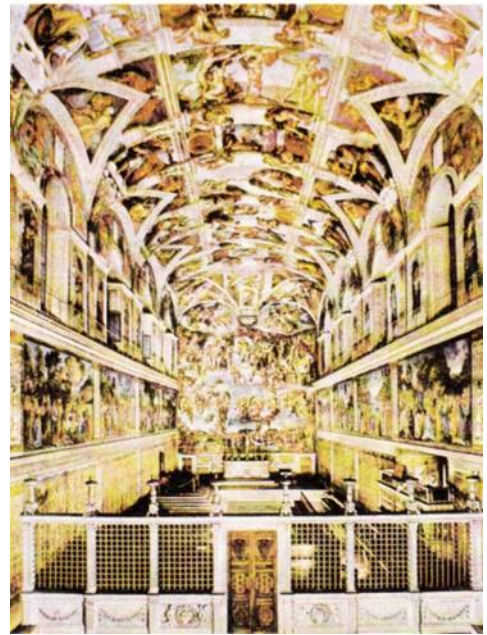
донны по замыслу Микеланджело должна была быть фреска с изображением воскресения Христа, прообраз будущего воскресения самих герцогов. Как и все христиане, Джулиано и Лоренцо будто ждут того, что изложено в священном писании: младенец оторвется от матери, примет мученическую смерть, воскреснет, и через его жертву герцоги обретут собственное спасение на Страшном суде. Люди пятнадцатого столетия не были атеистами, они мыслили религиозными представлениями, и потому понять замысел Микеланджело невозможно, если отрешиться от этого обстоятельства.

В ансамбль капеллы должны были входить и фигуры «скорчившихся мальчиков», которые, как и рабы в гробнице Юлия II, должны были выражать философскую идею о теле, как темнице души. Микеланджело успел сделать лишь одну фигуру, хранящуюся сейчас в Государственном Эрмитаже. Эта статуя точно отвечает требованиям, предъявляемым Микеланджело к скульптуре. Он говорил, что совершенная статуя должна быть сделана так, что если ее скатить с горы, то ни одна часть ее не сможет отломиться.

Капелла Медичи отняла у Микеланджело много сил. Переживая внутренний кризис, отложив все работы, в 1534 году мастер решает вернуться в Рим.

Здесь он и останется до самой смерти. Здесь переживает старость и новые сомнения. Здесь напишет свои лучшие сонеты. Здесь его неугасимая творческая энергия проявится еще в одном виде искусства — в архитектуре.

По возвращении в Рим Микеланджело расписывает стену Сикстинской капеллы, изображая Страшный суд. Создает фрески в капелле Паолина в Ватикане, продолжающие те идеи, которые мастер воплотил в знаменитой композиции «Страшного суда». Раздумья о человеке и жиз-



ни по-прежнему владеют Микеланджело, раздумья о сложности взаимоотношений гордого и, казалось бы, всемогущего человека и неумолимого хода жизни. Теперь он мало работает в скульптуре, увлеченный архитектурными замыслами и поэзией. Но все же создает еще три скульптуры: бюст Брута и два варианта надгробия для собственной могилы.

Брут прославился в римской истории тем, что возглавил заговор республиканцев против стремившегося к единовластному правлению Цезаря. Статуя Брута — последний отголосок тех флорентийских республиканских идей, которыми Микеланджело жил в начале своего творчества и которым остался верен до самой смерти. Поводом к созданию бюста послужили реальные события во Флоренции, где произошла попытка вернуть утраченные республиканские свободы и был убит правитель города герцог Алессандро. Брут завершает в творчестве Микеланджело-скульптора героическую тему, начатую когда-то статуей Давида.



Две последние свои статуи Микеланджело делал для себя, а не по заказу. Именно в них ярче всего проявилось желание мастера передать глубочайшие мысли и человеческие переживания, почти невыразимые языком скульптуры. В «Положении во гроб» он стремится воплотить единое, переживаемое всеми участниками сцены — Никодимом, Марией Магдалиной и Богородицею — чувство скорби. Он жаждет максимально одухотворить мрамор. Масса камня, как живая, нарастает кверху, нависает карнизом и бессильно срывается вниз соскальзывающим на землю телом Христа. Используя прием «незаконченности», Микеланджело стремится соединить, слить в едином эмоциональном решении живое и мертвое. В образе Никодима старый мастер изображает самого себя. Как бы не довольствуясь ролью наблюдателя и даже ролью творца этой скульптурной группы, он делается

глубоко сопереживающим участником происходящего события.

Микеланджело предпринимает попытку создать еще одно собственное надгробие в «Пьете Ронданини». В этой скульптуре, как и в поздних рисунках, где он стирает и размывает штрихи, лишая образы четких контуров, Микеланджело почти растворяет в светотени пластическую определенность тел. Вещь явно не закончена: на ней проступают детали ее первоначального замысла, следы более крупных фигур. Мастер бесконечно рубил некогда большой блок, стремясь достичь предельного совершенства своего замысла. Остались только две фигуры: Богородицы и Христа. Они неразрывно связаны между собой. Скульптор отказывается от привычного противопоставления живого тела мертвому, скорее,

нитектурного ансамбля площади Капитолия в Риме, не дворец Сенаторов. 1538, около 1546 — около 1654.

сближает их исполнение, чем — Точек усиливает контраст. В своей ск, тиче — мать будто вновь становится о, т)лько целым со своим сыном. Микелан, Зда — ло отходит от своего обычного MoiL¹Mg — го пластического решения, лиш> камень зрительного ощущения вцн⁰ — Он растворяет пластику, стрем^гз⁰ра в камне выразить отвлеченное. У lче. готовую группу он снова начин(leg⁰ сверху вниз обрабатывать груб⁰ра инструментом, в который раз мерыла замысел. И это не старческое бес>ика лие, очевидцы отмечали, как легр.д^a. одним ударом, отсекал он от бло*оа глыбы мрамора; в этой творческо.у_ неудовлетворенности — постояннсея стремление мастера к предельном^ совершенству. ть

Последние десятилетия жизни,^a Микеланджело почти полностью по — святил архитектуре, интерес к кото — рой он обнаружил еще в росписях Сикстинской капеллы.

Архитектура Микеланджело



щие части здаъ



Моисей. Около 1515.

Капелла Медичи. Гробница Джулиано Медичи. 1526 — 1533.

В нише статуя Джулиано Медичи. Под ней статуи Ночи (слева) и Дня.

нивать эффекты с различных точек зрения. Это помогало ему пластически осмысливать архитектуру не только при строительстве отдельных зданий, но и целых городских ансамблей.

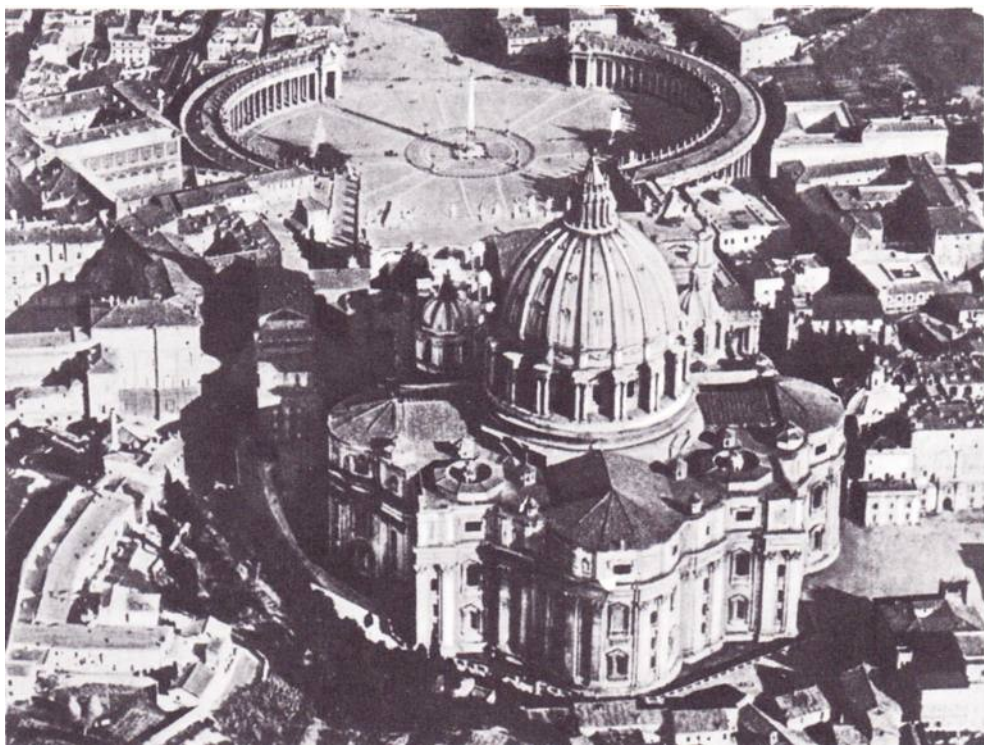
В 1546 году Микеланджело становится главным архитектором собора св. Петра (главного собора католической церкви), над которым до него уже работало четыре архитектора. Начиная собор Браманте. Ему была поручена кардинальная перестройка старой церкви, стоящей, по преданию, над могилой апостола Петра. Браманте задумал собор как пятикупольную постройку. Он собирался поставить купол Пантеона на своды базилики Максенция, чтобы иметь возможность сочетать достоинства двух сохранившихся шедевров древнеримской архитектуры. Последующие строители собора — Рафаэль, Перуцци и Антонио да Сангалло, — кто полностью, кто частично, исказили проект Браманте. Микеланджело, высоко оценив новизну и архитектурную смелость первого проекта, возвращается к нему и разбирает часть уже возведенных стен. С присущим ему мужеством и настойчивостью он отстаивает свою идею. В одном из писем архитектор пишет: «...кто отступил от плана Браманте, как это сделал Сангалло, отступил и от истины».

Конечно, Микеланджело не просто воплотил первоначальный замысел. Он упростил план Браманте, создал более единое внутреннее пространство собора. В этой самой крупной постройке XVI века Микеланджело остается верным своему пластическому пониманию архитектуры. Грандиозный, мощный и монументальный собор св. Петра в Риме стал достойным завершением архитектурного творчества мастера.

Работе над собором были отданы последние годы жизни Микеланджело. Тогда же он пишет сонеты, создает свои последние скульптуры и много-



численные рисунки. Рисунки Микеланджело могут составить особую страницу в истории его искусства. Они очень своеобразны, даже техника их не похожа на традиционный манеру рисования. Микеланджело и рисует как скульптор. Уже в ранних рисунках проявляется эта его особенность. Очертив контур фигуры, Микеланджело занимается затем передачей объема, пользуясь при этом особым приемом. Он работает перекрестной штриховкой, напоминающей следы, оставляемые инструментом при первоначальной обработке каменного блока. Более частая и плотная в тенях, разреженная в светлых местах, штриховка передает очень точно пластику тел. Ранние рисунки Микеланджело носят, как правило, подготовительный характер. Они служат как бы эскизами крупных работ — скульптуры или фрески. Это или варианты общей композиции, или отдельные наброски. Метод работы мастера включал в себя разработку в рисунке положения тела и пластики

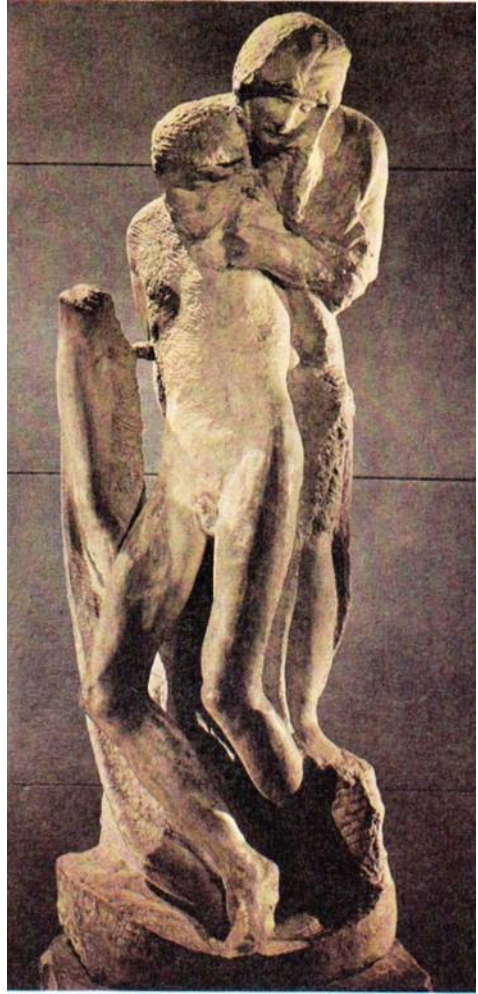


почти каждой фигуры. В последние годы жизни Микеланджело создает уже самостоятельные графические произведения. Он все реже прибегает к технике перекрестной штриховки. Теперь он обращается к более живописным эффектам. Контур его фигур становится нечетким, зыбким. Сами же фигуры словно погружаются в световоздушную среду, теряются в ней, растворяются в световом потоке. Микеланджело-рисовальщик неотделим от своего скульптурного и живописного творчества. Рисунки свидетельствуют о напряженной работе над художественным воплощением замыслов, о постоянном поиске идеального решения. В этом стремлении Микеланджело был предельно требователен к себе. Незадолго до смерти, в возрасте восьмидесяти девяти лет, он скажет, что только начинает «читать по слогам в своей профессии».

Искусство Микеланджело глубоко и человечно благодаря тем личным переживаниям, которые вкладывал художник в каждый свой образ, благодаря глубокому смыслу и идейной значимости его произведений. Человек, его величие и место в мире — вот основная тема искусства Микеланджело. Сам мастер однажды сказал: «Не родился еще такой человек, который, подобно мне, был столь склонен любить людей». За всю долгую и трудную жизнь не покидала Микеланджело вера в величие человека и в безграничность его сил. Он до последних дней своих оставался подлинным сыном Возрождения, эпохи, которая, по словам Ф. Энгельса, «нуждалась в титанах и которая породила титанов». Жизнь и искусство Микеланджело — это подвиг, вечный пример безграничных творческих возможностей человеческой личности.

До наших дней Микеланджело остается символом подлинного творчества, примером бескомпромиссности и искренности в искусстве. Его жизнь навсегда останется для потомков примером бесстрашного стремления к новому, к высотам человеческого духа.

Этот краткий очерк о творческом пути Микеланджело предваряет более подробный рассказ Бруно Нардини. Автор стремится рассказать читателям биографию Микеланджело. В этом ему помогают свидетельства современников художника, его переписка, поэтическое наследие, многочисленные работы ученых, посвященные различным аспектам жизни и творчества великого Микеланджело. Каждый автор — и Бруно Нардини широко пользуется этой возможностью — имеет право на свое освещение, свою трактовку избранного предмета исследования или повествования. Бруно Нардини избирает путь, отмеченный несколько произвольным толкованием творчества художника. Такой подход к разработке этой темы, встречающийся в искусствоведении буржуазных стран, приводит его к невольному искажению глубокой и сложной личности Микеланджело. По мысли автора, весь творческий и жизненный путь художника — цепь сплошных неудач, неоконченных замыслов, несложившихся отношений с заказчиками, друзьями, родственниками. Он видит у своего героя противоречия в мыслях, высказываниях, поступках, непоследовательность в творчестве и личной жизни. Действительно, судьбу Микеланджело трудно назвать счастливой, характер простым, а творчество легко понимаемым. Но Бруно Нардини не сумел увидеть в Микеланджело главное — величие духа, присущее и молодому начинающему скульптору, и зрелому мастеру, и убеленному сединами изможденному старцу, страдавшему от бед своей родины и собственных немощей. Это величие



духа и любовь к человеку составляли истинную сущность. Микеланджело.

Идея о тщетности земного существования и неизбежности обращения к богу, которую Нардини положил в основу исследования, заслонила от него истинный облик Микеланджело. Именно эта идея была главной целью авторского повествования, где все было призвано служить для ее эффектного воплощения, а жизнь и смысл художественного наследия Микеланджело лишь давали материал для ее подтверждения.

Вследствие этого недостаточно полное освещение получили подлинные события жизни Микеланджело, — жизни, истинный смысл и цель которой заключались в творчестве. У автора же разговор о творческом наследии мастера иногда сводится к простому перечислению его работ. Когда же дается более развернутый анализ, он нередко страдает отсутствием нужной полноты и объективности. Это объясняется тем, что Бруно Нардини целиком сосредоточен на внешней канве жизни мастера, на его биографии. А в бурной и трагической истории Италии XVI столетия, тесно переплетенной с насыщенной драматическими событиями жизнью Микеланджело, он находит лишь обильный материал для доказательства своей излюбленной идеи.

Ее воплощению способствует иногда вольное обращение с историческими фактами, с оценкой истинной роли и значения того или иного исторического лица, о которых рассказывается в книге. Автор не всегда точен в описании исторической перспективы, раскрытии подлинной сути конфликтов. В первую очередь это относится к преувеличению положительного значения власти семьи Ме-

дичи во Флоренции XV—XVI столетий. Или же Нардини намеренно приглаживает, изображая их чуть ли не идиллическими, «дружеские» отношения, которые якобы складывались у Микеланджело с его заказчиками, занимавшими на протяжении XVI века папский престол. Но, пожалуй, наиболее неправомерно утверждение об особенной, почти «родственной» близости между Микеланджело и семьей Медичи. Микеланджело до конца своих дней, несмотря на отдельные колебания, был сторонником республиканской Флоренции, ее патриотом. Об этом свидетельствует активная гражданская позиция, занятая мастером во время обороны Флоренции от войск императора Карла V, выбор его друзей и многое, многое другое, что осталось за пределами книги.

Но несмотря на недостатки, при чтении книги Бруно Нардини, насыщенной фактическим материалом, вырисовывается, даже, может быть, против воли самого автора, могучая фигура одного из столпов культуры Возрождения — скульптора, живописца, архитектора, поэта Микеланджело Буонарроти.

Мадонна у лестницы.



Пьета. 1498-1499.







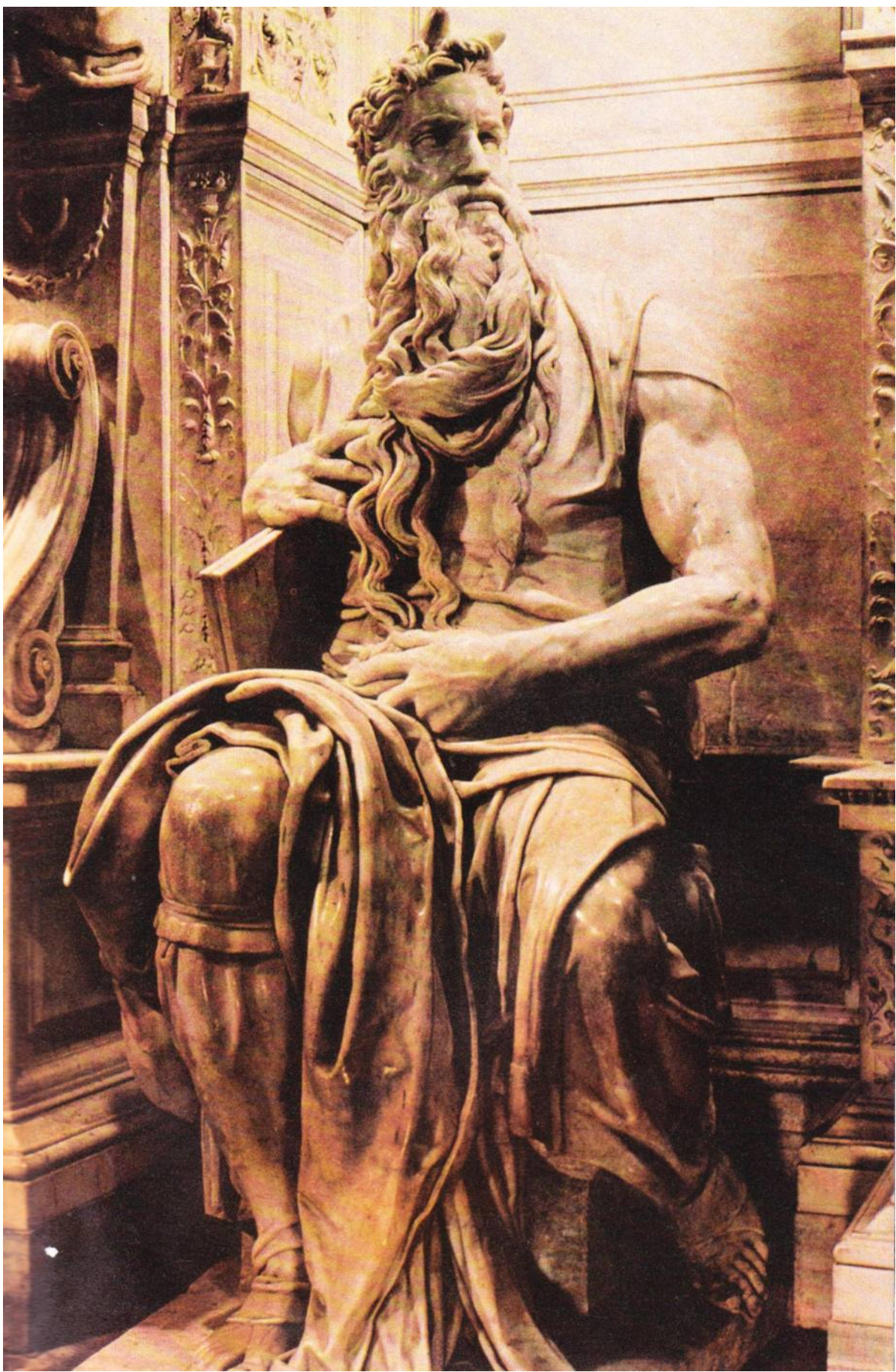




Мадонна. Около 1501. Брюгге, Нотр Дам.

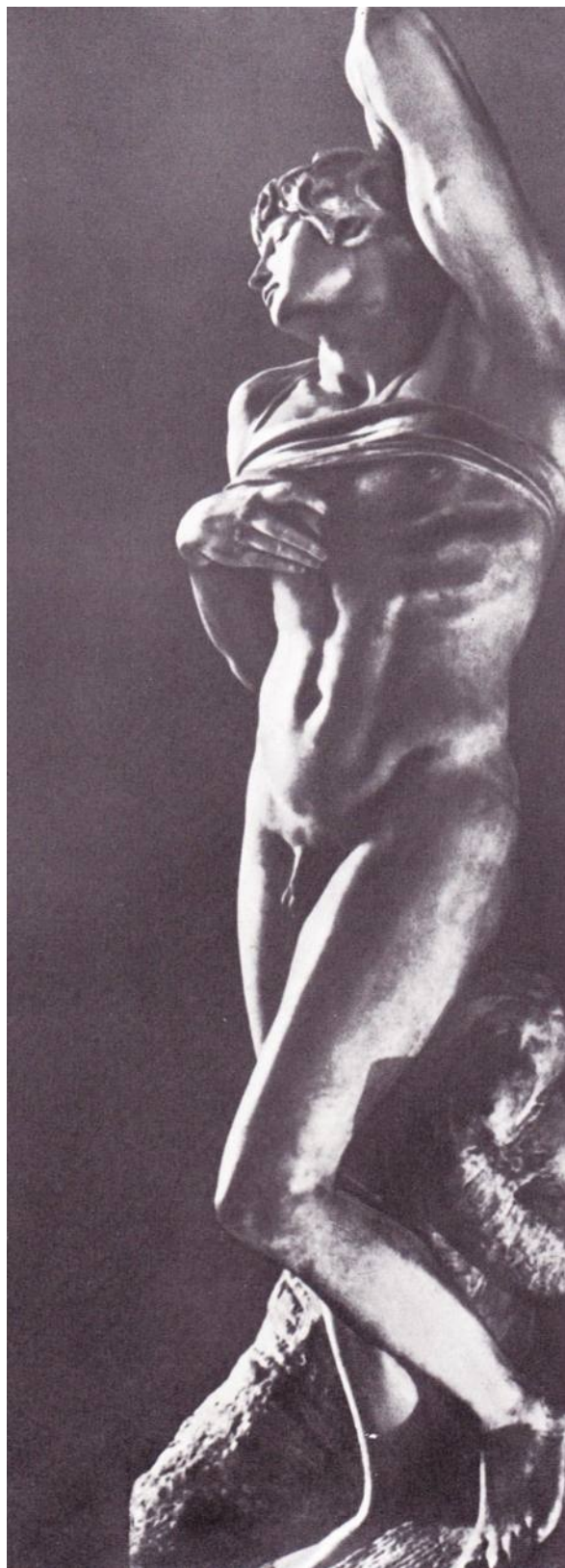
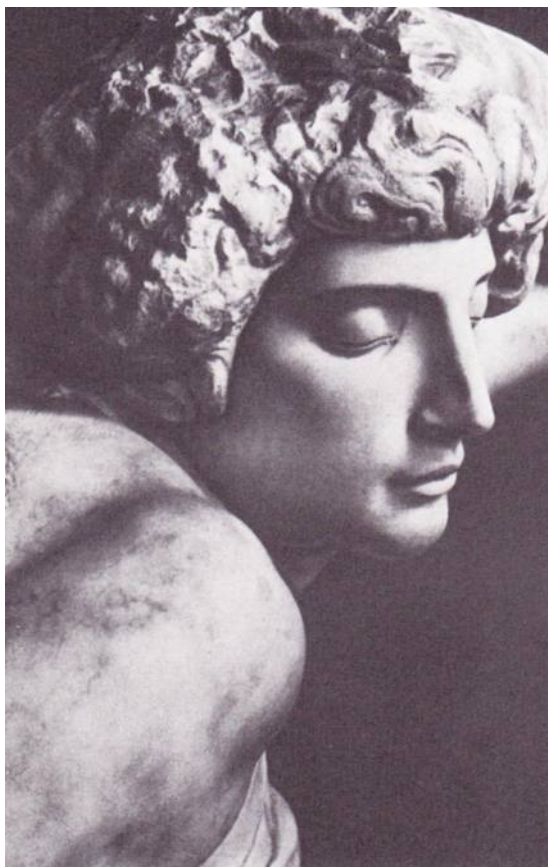


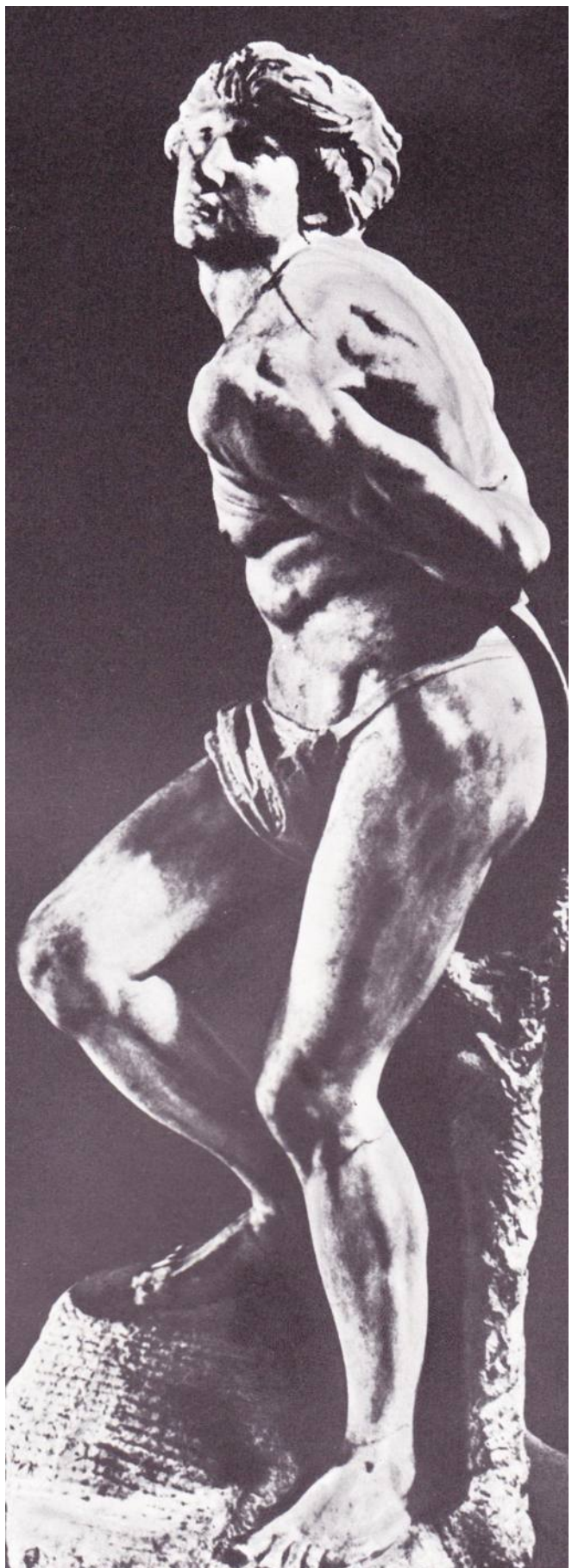




Умиравший раб. Около 1513.

Восставший раб. Около 1513.





Брум.



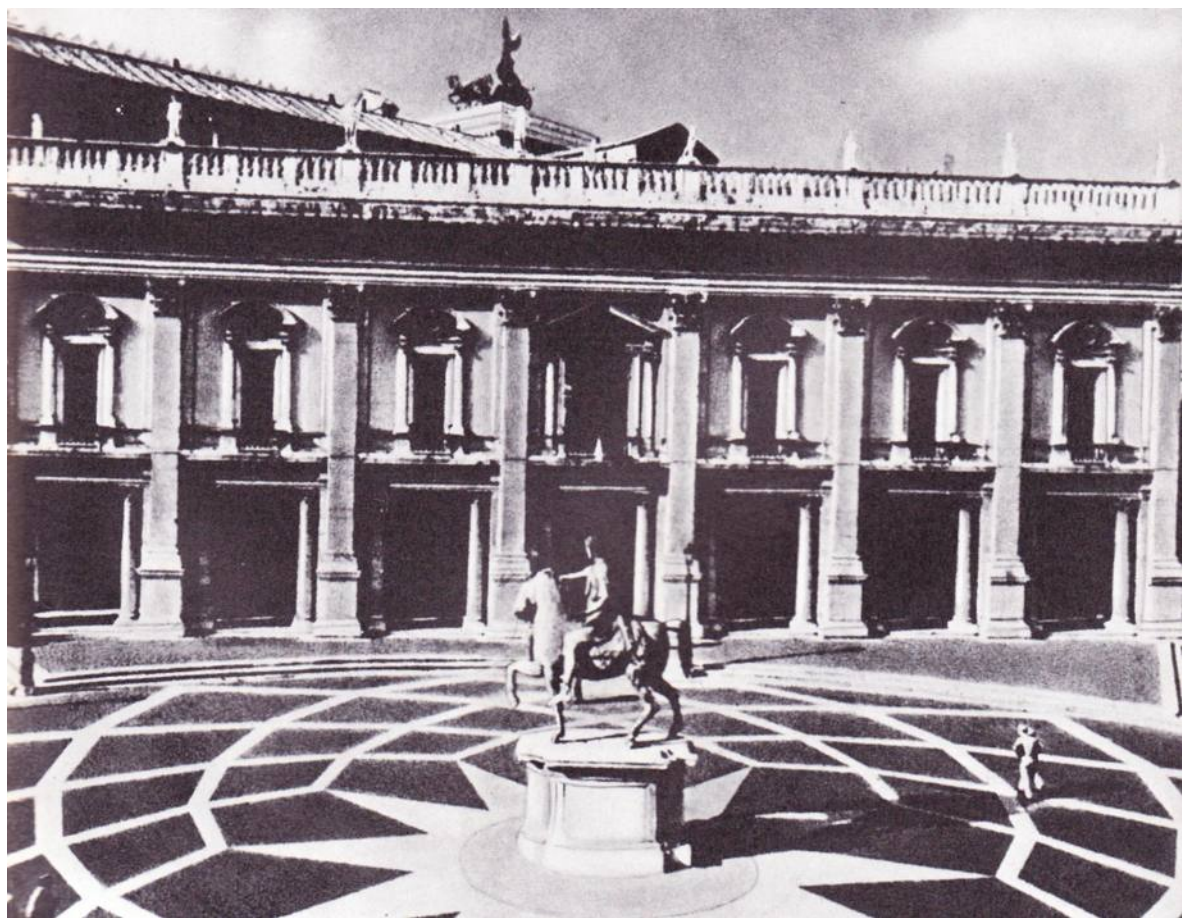


*Общий вид архитектурного ансамбля площади Капитолия в Риме.
На заднем плане дворец Сенаторов. 1538, около 1546 — около 1654.*

Капитолий в Риме. 1538, около 1546 — около 1654.

Капитолий в Риме. Дворец Консерваторов. 1563—1584.







ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

В МАСТЕРСКОЙ У ЖИВУЩИХ. В ШКОЛЕ У УМЕРШИХ

К концу XV столетия Флоренция являла собой сплошную строительную площадку. Филиппо Строцци*, набрав целую армию каменщиков и разного рода мастеровых, воздвигал для себя дворец в центре города*; главные улицы были завалены обломками снесенных зданий; караваны повозок, запряженных ломовыми лошадьми, мулами и ослами, в тучах пыли сновали между городом и окрестными селениями.

Строилось семейство Гонди, возводили стены монахи Санто-Спирито и Сант-Агостино; строили в Борго Пинти, в Честело, в квартале Сант-Амброджо; Лоренцо Медичи*, завершив строительство и отделку павильонов в садах Сан-Марко*, благоустраивал Кашине* и закладывал фундамент виллы в Поджо-а-Кайано*; рабочие доделывали фонарь на куполе собора Санта-Мария дель Фьоре*.

В пределах третьего кольца городских стен, там, где уже зеленели сады и огороды, Флоренция преображалась прямо на глазах. По примеру богачей (нобилей) заражали друг друга «строительной лихорадкой» и простые горожане. Синьория* подогревала их энтузиазм, освобождая строящихся на сорок лет от «каких бы то ни было податей».

Для всех находилась работа. «Люди того времени, — сообщают авторы хроник, — были так обуреваемы строительством, что во всей Флоренции нельзя было сыскать свободного каменщика».

На улицах города каждый мог повстречать Микелоццо* и Джулиано да Сангалло*, Верроккьо* и Сандро Боттичелли*, молодого Леонардо да Винчи* и нежного Лоренцо ди Креди*, совсем юного, «еще не нашедшего службы» Макиавелли* и ученойшего Полициано*, выходившего из дворца на виа Ларга вместе с Пико делла Мирандола*.

В атмосфере той эпохи всеобщего обновления наиболее действенным средством обучения в любом виде искусства или ремесла был пример. Каждый художник имел учеников, каждый мастер — подмастерьев*. Из мастерской Донателло* вышел такой архитектор, как Микелоццо*, и такой скульптор, как Бертольдо*; из мастерской Верроккьо — Боттичелли, Перуджино*, Лоренцо ди Креди и Леонардо. В мастерской Гирландайо*, которого Джованни Торнабуони привлек к росписи хоров* церкви Санта-Мария Новелла*, в это время работала — кроме братьев самого Доменико Гирландайо (Давида и Бенедетто) — целая группа многообещающих художников, и среди них Джулиано Буджардини*, Франческо Граначчи*. Якопо Торни* (по прозвищу Индако) и Микеланджело Буонарроти.

Однако тех сведений, которые они получали от своего мастера, им было мало. Молодые художники стремились работать разнообразнее и интереснее. Мять глину, растирать краски для фресковой живописи, переносить рисунок с картона на штукатурку или находить нужный колорит — всему этому они могли здесь научиться, но настоящее мастерство они пытались перенять у великих и назначали друг другу свидания то у фресок Джотто в церкви Санта-Кроче*, то в церкви Санта-Мария дель Кармине у Мазаччо* или в Сан-Марко у Беато Анджелико*, где усердно изучали их искусство.

— Ну, стало быть, договорились. Завтра у Джотто в Санта-Кроче!

И эти неприметные с виду ребята в условленный час встречались в капелле Перуцци и, кто сидя на полу, кто пристроившись в алтаре, а кто верхом на скамейке, копировали фрески.

— Завтра к Мазаччо, в Кармине!

И вот после шести месяцев усердного посещения Санта-Кроче они собираются в тесной капелле Бранкаччи перед одной из самых изумительных фресок в мире. Изучают тональность, объем, движение, копируют ее кусок за куском, анализируют, спорят...*

Юный Буонарроти не отличался терпимостью. Правда, он был талантливее других и сам считал себя таковым. Поэтому он не щадил своих товарищей, безжалостно высмеивая их рисунки с той особенной флорентийской иронией, которая ранит более кинжала.

Случилось, что однажды утром некий Пьетро Торриджани*, по словам Вазари*, «завистник Микеланджело», перешел от слов к делу. Послушаем Бенвенуто Челлини*, который приводит рассказ об этом самого Торриджани: «Микеланджело и я ходили мальчишками учиться в церковь Кармине в капеллу Мазаччо. У Буонарроти была привычка издеваться над всеми, кто рисовал хуже, чем он. Однажды он мне так надоел, что я рассердился больше обычного и так сильно хватил его кулаком по носу, что тот хрустнул... С этой моей метиной он останется до конца жизни».

Микеланджело, по свидетельству биографа Кондиви*, «был без сознания унесен домой», товарищи же наперебой советовали Торриджани бежать, прежде чем его настигнет гнев Лоренцо Великолепного.

ВСТРЕЧА

Что же общего было между Лоренцо Медичи (Лоренцо Великолепным) и учеником Гирландайо?

Микеланджело, точнее, Микеланджело Буонарроти родился в Капрезе, местечке, расположенном в долине Тибра, 6 марта 1475 года.

«Помню, как сегодня, тот день 6 марта 1474 года, когда у меня родился ребенок мужского пола; я нарек его Микеланджело. А родился он в понедельник, утром, около четырех или пяти часов, я тогда был подестой* Капрезе...»

Записал это свидетельство мессер Лодовико ди Лионардо Буонарроти Симони*, гражданин Флоренции, в те времена подеста Кьюзи и Капрезе, но дата рождения смещена на целый год, поскольку исчислялась она по флорентийскому календарю.

Дело в том, что во Флоренции год начинался «от благовещения», то есть 25 марта, в то время как согласно римскому календарю он начинается «от рождества», то есть 25 декабря. Поэтому для нас, принявших римский календарь, Микеланджело родился в 1475 году.

Микеланджело был вторым ребенком в семье. До него родился Лионардо, а после него — Буонаррото, Джовансимоне и Джисмондо.

Через месяц после рождения Микеланджело кончился срок административных полномочий Лодовико, и в апреле семья снова переехала во

Флоренцию. Для новорожденного была взята кормилица из Сеттиньяно, отец и муж которой были каменотесами*.

«Джорджо,— говорил много лет спустя, обращаясь к Вазари, Микеланджело,— все хорошее в моем таланте получено мною от мягкого климата родного вашего Ареццо, а из молока своей кормилицы извлек я резец и молот, которыми я создаю свои статуи»*.

Мать Микеланджело, Франческа*, умерла рано, судя по всему тогда, когда Микеланджело было около шести лет. Овдовевший Лодовико женился на Лукреции дельи Убальдини, чтобы у его детей была хотя бы мачеха.

Первым учителем Микеланджело был некто Франческо да Урбино, гуманист*, преподававший во Флоренции грамматику. Читать и писать мальчик научился, но начатков латыни он так и не уразумел. «Не должно было мне,— признавался позднее художник,— противиться небесам, которые предназначили меня к рисованию и живописи».

Не удивительно, что первым его другом стал художник Франческо Граначчи, ученик Доменико Гирландайо. Микеланджело познакомился с ним, по всей вероятности, в 1486—1487 годах, когда ему было лет двенадцать, а Граначчи, родившемуся в 1469 году, около восемнадцати.

— Хочешь научиться живописи? Беру это на себя. Поговорю с твоим отцом. Упрошу отдать тебя в мастерскую маэстро Доменико*. А пока — вот, возьми эти рисунки и скопируй.

Но Лодовико Буонарроти косо смотрел на искусство; он не видел особой разницы между живописцем и маляром, скульптором и каменотесом*.

«Мой отец и его братья,— с грустью вспоминал Микеланджело в старости,— часто и больно колачивали меня, полагая величайшим позором для семьи иметь в ней художника».

Но как родные ни противились увлечению мальчика, оно оказалось сильнее. С помощью Граначчи он быстро перешел от рисунка к живописи и начал посещать мастерскую Доменико Гирландайо.

«1488. Хорошо помню день первого апреля, когда я, Лодовико ди Лионардо ди Буонарроти, определил моего сына Микеланджело к Доменико и Давиду ди Томмазо ди Куррадо¹ на три предстоящих года».

Свершилось! Отец скрепя сердце дал свое согласие. Отныне живопись для Микеланджело стала уже не запретным плодом, а хлебом насущным. А всего через несколько месяцев тринадцатилетний мальчишка удивляет маэстро Доменико. Он рисует в своей собственной манере, отличной от манеры Гирландайо, да еще исправляет рисунок учителя — фигуру женщины. А когда ученики мастерской Гирландайо трудились в церкви Санта-Мария Новелла, Микеланджело с поразительной точностью изобразил мостки, инструменты, фреску, художников и своих юных товарищей по мастерской так, что сам Гирландайо не без смущения воскликнул:

— А ведь этот и в самом деле умеет больше моего!

Однажды Граначчи показал Микеланджело гравюру* Мартина Шонгауэра*, немецкого художника, предшественника Дюрера*, на которой были изображены муки святого Антония, истязаемого девятью дьяволами в образе чудовищ. Эта гравюра произвела столь сильное впечатление на Микеланджело, что он тут же решил скопировать ее в цвете*. «И. изображая сказочных чудищ,— рассказывает Кондиви,— проявил он такую старательность, что не писал никакой малости, прежде чем не сверится с тем, как это бывает в природе. Так, например, отправился он в рыбный ряд, чтобы посмотреть, какой формы

и цвета бывают рыбы плавники, глаза и все другие части, которые он изображал на своей доске; и вот довел все до полного совершенства, ему доступного, чем вызвал тогда всеобщее восхищение», а у Гирландайо, быть может, даже некоторую зависть.

— Да, это написал Микеланджело. А все-таки его картина вышла из моей мастерской,— не упускал случая добавить маэстро Доменико, дабы приписать себе хоть часть заслуг ученика.

Не прошло, однако, и года, как Микеланджело понял, что его истинное призвание — не кисть и краски, а резец скульптора.

Быть может, еще с детских лет, проведенных им в Сеттиньяно, Микеланджело запомнился каменотес — человек, придающий камню осмысленный объем и форму. Во всяком случае, он внезапно оставил мастерскую Гирландайо и фресковую живопись, чтобы перейти в обучение к Бертольдو*.

В ту пору Лоренцо Медичи собирал для своих знаменитых садов при монастыре Сан-Марко произведения античных мастеров и поручил Бертольдو подыскать молодых людей, желающих заняться скульптурой. Живописцев во Флоренции в те времена было предостаточно, зато скульпторов (после смерти Росселлино*, Дезидерио да Сеттиньяно*, Донателло, Агостино ди Дуччо, Мино да Фьезоле*, Луки делла Роббиа* и Верроккьо) осталось не так уж много.

Вот тут-то по одному из таинственных предначертаний судьбы и состоялась та знаменитая встреча Микеланджело с Лоренцо, которая произвела столь решительный переворот в жизни юного художника.

Это произошло в тот самый момент, когда Буонарроти, забросив на время кисть, принялся осваивать резец.

Для начала он решил скопировать голову старого ухмыляющегося фавна*, сильно попорченную временем, и преуспел в этом настолько, что маэстро Бертольдو счел нужным показать его работу Лоренцо.

— Молодец! — похвалил Микеланджело Лоренцо.— Одно плохо. Ты оставил старому фавну все зубы, тогда как у стариков хотя бы одного из них почти всегда не хватает.

Через несколько дней Лоренцо Великолепный снова увидел голову фавна. За это время Микеланджело успел не только выбить ему один верхний зуб, но еще и повредить десну, что производило потрясающе правдивое впечатление.

— А где сам юный мастер?

— Где-то здесь, я только что его видел,— ответил Бертольдو.

— Позови его.

Когда Микеланджело подошел, Лоренцо сказал ему:

— Передай отцу, что завтра я хочу с ним поговорить.

Получив такое приглашение, упрямый Лодовико сразу понял, о чем пойдет речь, и решил не ходить. Уж очень противна ему была мысль, что сын его станет камнерезом. Однако Граначчи без труда уговорил его пойти, напомнив о крутом нраве Лоренцо Великолепного, о силе его власти и о том, как опасно ему перечить.

На следующий день точно в назначенный час отец Микеланджело пришел во дворец на виа Ларга, и соглашение было быстро достигнуто.

Микеланджело оставался у Великолепного, который обязывался обращаться с ним, как с сыном. Лодовико же предложили подыскать себе должность по вкусу, которую Лоренцо обязался ему предоставить.

В ДОМЕ ВЕЛИКОЛЕПНОГО

Ученики Бертольдо, допущенные в сады Сан-Марко, получали от Лоренцо Великолепного далеко не одинаковое содержание. Например, Торриджани, семья которого была достаточно состоятельной, выдавалась определенная сумма только на развлечения, а Джулиано Буджардини, сыну бедных родителей, живших далеко за городскими воротами по дороге в Фаэнцу,— ровно столько, сколько ему требовалось для поддержания семьи.

Микеланджело, перебравшемуся из отчего дома на виа Бентаккорди во дворец семьи Медичи на виа Ларга, положили пять дукатов* в месяц, отвели комнату со всеми возможными по тому времени удобствами и постоянное место за хозяйским столом. Сверх того он получил в подарок от Великолепного драгоценную по тем временам вещь — подбитый мехом темно-лиловый плащ*.

Такова была щедрость нового отца Микеланджело, Лоренцо Медичи, которого народ называл «Великолепным» как за богатство, так и за то, с какой легкостью он с ним расставался, тратя огромные суммы на произведения искусства.

В тот беспокойнейший период европейской истории, когда римский папа, короли Франции и набравшей силы Испании, а также многие итальянские синьории, в том числе Пиза, перенесшая войну к самым границам Флоренции, плели интриги друг против друга, одному лишь Лоренцо удавалось сохранять для Флоренции относительный покой. Умело играя на противоречивых требованиях и претензиях всех сторон, он ловко маневрировал между ними, за что был справедливо прозван позднейшими историками «стрелкой европейского равновесия», которое, кстати говоря, поддерживалось им не силой, а терпеливыми поисками и мудрыми соглашениями. Он устоял перед яростным нажимом папы Сикста IV и установил строгий порядок во Флоренции, дав почувствовать своим тайным недоброжелателям, что под бархатной перчаткой у него железная рука. Подобно своему знаменитому деду, Козимо Медичи, Лоренцо пользовался любовью и доверием сограждан. По улице он ходил без телохранителей, останавливался поболтать с ремесленным людом, запросто навещал художников в их мастерских или в лавочках «на мостах»*, ибо все они были его добрыми знакомыми и всегда могли рассчитывать на его помощь. Живописцам он заказывал картины и фрески, архитекторам — проекты дворцов, крепостей и парков, скульпторам — статуи для площадей и фонтаны для внутренних дворов городских дворцов; людям ученым предлагал переводы и комментирование древних классиков, предоставляя в их распоряжение свое драгоценное собрание рукописей. Во дворце Лоренцо находили радушный прием самые остроумные люди века, он уважал противников, когда те бывали честны, как, например, Савонарола*. Будучи сам и поэтом, и философом, он беседовал с поэтами о поэзии, а с философами о человеке, о боге, о смысле бытия. Словом, дом Лоренцо являлся истинным центром флорентийской культуры.

Первой работой Микеланджело в доме Великолепного был барельеф, ныне называемый «Мадонной у лестницы»*, в котором еще заметно влияние Донателло.

Размеры барельефа очень невелики, в высоту он чуть больше локтя*. Но в то же время уже здесь проявилась тяга художника к монументальным формам.

«Зайди ко мне как-нибудь вечером, Микеланджело, я переведу тебе описание одной битвы, которая тебя заинтересует»,— предложил ему

Лоренцо Великолепный с фрески Джорджо Вазари.



однажды Анджело Амброджини (Полициано), поэт, писавший не только на итальянском, но и на греческом и латинском языках. Полициано был искренне расположен к этому молчаливому и всегда увлеченно-внимательному юноше.

Возможно, именно так появился на свет второй барельеф Микеланджело, изображающий драматическую битву кентавров за красавицу Деяниру*.

Это настоящее маленькое чудо, в котором пятнадцатилетний Микеланджело уже в полную силу проявил свой оригинальный стиль.

Вдохновляемые и подогреваемые Лоренцо Великолепным полемики между Пико делла Мирандола, Марсилио Фичино*, Полициано и Бенивьени*, при которых присутствовал Микеланджело, открыли ему неведомый доселе, чудесный мир, и он, слушая их оживленные споры, проникался, сам того не замечая, идеями неоплатонической школы*.

Нет у мастера великой идеи,
Которой бы материя не скрывала
Под своим покровом,—

напишет он много лет спустя, вспоминая поучения Фичино и не подозревая, что эта истина была изложена за двенадцать веков до того Плотиной* в IV книге его «Эннеад»*.

Кроме Марсилио Фичино, все в этой компании были еще молоды: одним не было и сорока, другим, как Лоренцо, еще только-только перевалило за сорок.

Молод был и их противник — доминиканский монах из Феррары, прибывший во Флоренцию, в монастырь Сан-Марко.

Он выступал со страстными проповедями, публично толкуя Ветхий завет* в применении к тогдашней действительности. Содом и Гоморра* были для Савонаролы, так звали этого монаха, не разрушенными городами Вавилонии, но Римом и Флоренцией, где погрязшие в роскоши и мирских соблазнах люди — намек на верхушку современного общества был очевиден — развращали души своих сограждан, обрекая их на вечные муки.

Гуманисты, порой и сам Лоренцо, заходили в монастырь Сан-Марко послушать монаха, который, как апостол Иоанн в своем Апокалипсисе*, пророчил городу, развращенному искусством и новыми идеями, божью кару.

Савонарола не ведал усталости. В то время как Лоренцо затевал карнавалы с колесницами и масками, заимствованными из мифологии, и простой народ устремлялся в Кашине для участия в этих празднествах, сопровождаемых песнями и возлияниями, Савонарола готовил в монастыре Сан-Марко процессии своих последователей, которые проходили на следующий день по улицам Флоренции, посыпая себе головы пеплом и распевая покаянные псалмы, исполняемые на мелодии карнавалных песен, но восхваляющие умерщвление плоти и призывающие к смирению.

Микеланджело провел во дворце на виа Ларга три года и за это время создал, по-видимому, два барельефа. Вероятно, он больше учился, чем работал, слушал, читал — иными словами, приобретал знания.

8 апреля 1492 года на вилле Медичи в Кареджи* на 43 году жизни умер от подагры Лоренцо Медичи.

Погода в ту весну была бурная. В ночь с 5 на 6 апреля во время страшной грозы шесть молний ударили в купол собора Санта-Мария дель Фьоре, повергнув несколько колонн.

Лоренцо спросил, с какой стороны произошел обвал. Ему ответили, и он прошептал:

— Увы, с моей. На этот раз мне конец.

Домашние при свете факелов тайно перевезли тело Лоренцо в город, в монастырь Сан-Марко. В ту же самую ночь домашний врач Лоренцо Великолепного утопился или был сброшен в колодец.

Из Кареджи весть о смерти Лоренцо долетела до виа Ларга, распространилась по городу, полетела дальше.

— Мир в Италии кончился,— горестно заключил папа Иннокентий VIII.

«Этот человек был, по всеобщему мнению, самым славным из всех»,— записал в своем дневнике аптекарь Лука Ландуччи.

Для многих, особенно для Микеланджело, время на какой-то период словно остановилось.

СНЕЖНАЯ СТАТУЯ

20 января 1494 года (1493 года, согласно местному календарю) во Флоренции выпал величайший снег, подобного которому никто не помнил. Снегопад продолжался сутки. Город был парализован.

Юный Пьеро Медичи, сын Лоренцо Медичи, глядя из окна своего дворца на эту необычную картину, велел позвать Микеланджело, дабы тот вылепил во дворе снежную статую.

В это время Микеланджело уже не жил во дворце на виа Ларга. После смерти Лоренцо Великолепного он вернулся в отцовский дом на виа Бентаккорди. Тоска его по Лоренцо была столь велика, что он никак не мог оправиться и приступить к работе. Великолепный был ему отцом по духу, родной же отец — только по крови. Поэтому он особенно остро чувствовал тяжесть утраты. Возраст, однако, постепенно брал свое. В ту пору Микеланджело было всего семнадцать лет, и он наконец приступил к работе: приобрел большой кусок мрамора, много лет пролежавший под открытым небом, и принялся «извлекать» из него Геркулеса* высотой в четыре локтя.

Снегопад 20 января застал его за этой работой.

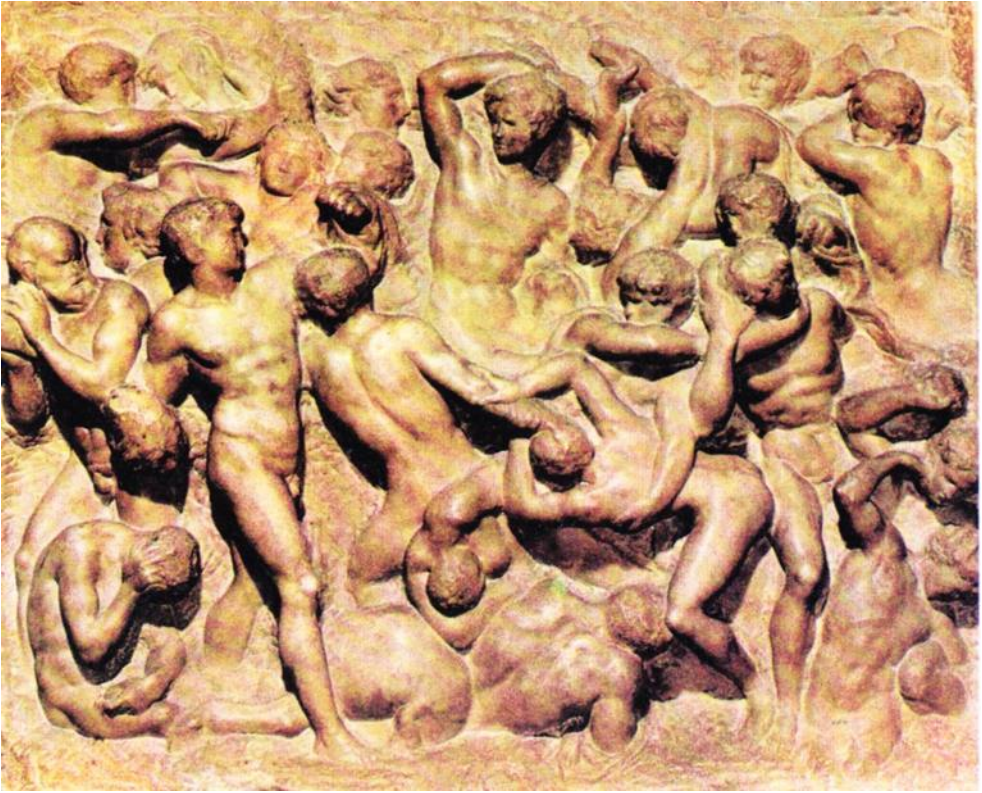
— Микеланджело, мигом во дворец! Тебя требует Пьеро!

Микеланджело поднялся наверх, чтобы переодеться. Старый скупец Лодовико, узнав, куда собирается его сын, с сокрушением напялил на него лучшие одежды. Утопая по пояс в снегу, Микеланджело отправился на виа Ларга, где Пьеро неожиданно приказал ему слепить статую из снега.

Об этом эпизоде написано очень много. Однако, дорогой читатель, не надо считать просьбу Пьеро оскорбительной или странной. В глазах современников Микеланджело все было вполне естественно.

Пьеро исполнился двадцать один год, Микеланджело — семнадцать. Четыре года они жили бок о бок. И Микеланджело для Пьеро был не просто скульптором, но домашним скульптором семьи Медичи.

К этому надо добавить, что во Флоренции существовал обычай: после снегопадов (весьма редких в этом краю) заказывать скульпторам снежные фигуры, чаще всего изображающие Марцокко — геральдического флорентий-



ского льва (эмблему Флоренции), — подобно тому, как известнейшим живописцам поручали расписывать штандарты* для турниров и всякого рода процессий.

Микеланджело вылепил такую большую и красивую статую, что Пьеро никак не мог на нее налюбоваться. В порыве нежности он даже попросил скульптора вновь перебраться во дворец и занять прежнюю комнату и прежнее место за столом.

Так Микеланджело вновь поселился на виа Ларга. Вскоре он закончил своего «Геркулеса», позже проданного им Альфонсо Строцци, а затем перекочевавшего во Францию к Франциску I*. Теперь этого Геркулеса нет. Известно, что он простоял в парке Фонтенбло* до конца XVII века. А затем бесследно исчез.

Поселившись во дворце Медичи, Микеланджело начал усердно посещать монастырь августинцев Санто-Спирито, настоятель которого разрешил ему заходить в мертвецкую маленькой больницы, где Микеланджело мог беспрепятственно знакомиться с анатомией человеческого тела, необходимой ему для работы.

В те времена вскрывать трупы не только запрещалось, но и считалось святотатством, и Микеланджело приходил сюда ночами, тайком от всех, кроме настоятеля, своего друга и благодетеля.

Деревянное «Распятие» работы Микеланджело — его копия и поныне находится в ризнице Санто-Спирито (само «Распятие» утеряно) — яви-

лось свидетельством благодарности художника монастырю и его настоятелю.

Это был первый и последний опыт работы Буонарроти с деревом.

Жизнь во дворце Медичи мало чем отличалась от той, которую он вел во времена Лоренцо. Вот только Пьеро был непостоянным и капризным. Современники его не уважали и прозвали «Пьеро-фат».

Микеланджело почитался в семье Медичи домашним гением. Пьеро оказывал ему всяческое внимание, но столь же искренне восхищался и своим стремлянным-испанцем, таким красивым, что его сравнивали с античными статуями.

Любопытно, что этот стремлянный был так быстр на ногу, что Пьеро даже галопом не мог его обогнать.

За столом Пьеро присутствовал его брат Джованни*, ровесник Микеланджело, еще в возрасте тринадцати лет возведенный в кардиналы. Постоянными сотрапезниками были также Джулиано*, младший сын Лоренцо, и Контессина, единственная дочь Великолепного*. Прелестная, худенькая, белолицая, с огромными глазами девушка, на три года моложе Буонарроти, приветливая и душевная, вызывала у Микеланджело самые возвышенные чувства. Из лиц, не входящих в семью Медичи, тут постоянно бывали Полициано, продолжавший приобщать Микеланджело к классике и читавший ему греческих поэтов и Платона*, граф Пико делла Мирандола, Бенивьени и еще некто Кардьере, лютнист, чью игру в свое время Лоренцо Великолепный любил послушать после ужина.

— Слушай, Микеланджело,— сказал однажды скульптору Кардьере,— нынче ночью мне приснился страшный сон! Я видел Лоренцо в черном рваном камзоле и с обнаженной грудью. Он сказал мне: «Кардьере, иди и скажи моему возлюбленному Пьеро, что вскоре он будет изгнан из Флоренции и уже никогда туда не вернется!» Что же мне делать?

— Ступай к Пьеро, как тебе велел Лоренцо.

Но Кардьере побоялся рассказать свой сон хозяину дома, зная его вспыльчивость.

А через несколько дней Кардьере снова подошел к Микеланджело с перекошенным от страха лицом и отозвал его в сторону.

— Я снова видел его,— прошептал он,— и он снова был весь в черном. И знаешь, мне кажется, что я не спал и все это было наяву. Лоренцо подошел к моей постели, сердито посмотрел на меня и закатил мне пощечину за то, что я не передал Пьеро его слова...

Тут Микеланджело схватил Кардьере за ворот и, встряхнув его, заявил, что глас усопших — это глас самого бога и что Кардьере должен немедленно поспешить на виллу Медичи в Кареджи, где веселился с друзьями Пьеро, и все ему рассказать.

Кардьере повстречал всю компанию на полдороге в город и тут же поведал Пьеро о своем пророческом сне.

Пьеро в ответ лишь расхохотался. Потом подозвал к себе приятелей и рассказал им, чем вздумал запугать его Кардьере. В заключение он дал несчастному прорицателю пинок ногой и приказал своим телохранителямсыпать ему как следует.

Узнав о случившемся, Микеланджело перестал колебаться. Известив о своем отъезде отца, он ночью покинул дворец Медичи, прихватив с собой двух приятелей, одним из которых был, возможно, Граначчи, а другим сам Кардьере. и направился в Венецию.

Это было в начале октября 1494 года.

Прошел всего месяц, и 9 ноября 1494 года, в воскресенье, власть Медичи была свергнута под крики «Народ и свобода!».

Пьеро ди Лоренцо Медичи успел скрыться. За его голову была назначена награда в две тысячи дукатов.

ЛАКОВАЯ ПЕЧАТЬ

Под вечер беглецы достигли ворот Болоньи. Перед таможенной выстроилась очередь, но молодые люди не обратили на нее внимания и въехали в город. Заметив в одном из переулков понравившуюся им вывеску, они привязали лошадей к кольцам, ввинченным в стену, и вошли в таверну.

— Мы приехали из Венеции. Нет ли у вас комнаты?

— Разумеется, есть, сударь. А разрешение на въезд у вас имеется?

Тут со скамейки, стоявшей при входе, поднялись двое стражников и подошли к Микеланджело.

— А ну-ка, любезный, покажи руки! — произнес один из них.

Микеланджело, а за ним и оба его друга показали руки.

— У вас нет печати,— сказал стражник.

— Какой печати?

— Всякий, кто въезжает в город и не является гражданином Болоньи, обязан поставить на ногте большого пальца правой руки лаковую печать. Вы не подчинились установленному порядку, а поэтому прошу вас следовать за мной.

Микеланджело и его спутники были препровождены во дворец правосудия и приговорены к штрафу в пятьдесят болониев каждый за неподчинение приказу Джованни Бентиволь*, грозного и подозрительного властителя Болоньи.

— Мы художники, откуда у нас столько денег,— протестовал Микеланджело.

— Стало быть, придется вам переночевать в тюрьме.

При этом разговоре случайно оказался один болонский дворянин, член Совета Шестнадцати*.

— Подождите,— вмешался он.— Эти молодые люди утверждают, что они художники? Пусть они расскажут о себе подробнее.

Микеланджело назвал себя, перечислил свои работы, объяснил, что выехал из Флоренции еще до изгнания Пьеро, что направился в Венецию, но вынужден был ее покинуть, так как жизнь в этом городе оказалась ему не по карману, что в Болонью он въехал беспрепятственно и что никто его не остановил.

Дворянин, которого звали Жанфранческо Альдовранди, понял, что перед ним действительно художник. Он даже смутно припомнил, что уже слышал о молодом Буонарроти от своих друзей, флорентийских гуманистов. Поэтому он поручился за него и пригласил к себе погостить.

Но скульптор не захотел покинуть своих товарищей.

— Они живут на мои средства,— сказал он.— как я могу их бросить?

Альдовранди улыбнулся:

— В таком случае, дорогой Микеланджело, прими и меня в свою компанию.

Если ты готов платить за всех, то какой же мне смысл оставаться в Волонье? Решено, я еду с тобой.

Усмехнувшись шутке, Микеланджело извинился перед приятелями, вывернул карманы, отдал им все, что у него осталось, и последовал за Альдовранди.

Покидая Венецию, Буонарроти не ведал, что Пьеро Медичи со своими приспешниками скрывается именно здесь, в Болонье, зато это отлично знал Альдовранди. Именно поэтому он сразу же поверил юному беглецу.

Микеланджело прожил в доме Альдовранди больше года. Болонский дворянин с первого взгляда почувствовал к нему симпатию, заметил его недюжинный талант и постарался привлечь к работе.

Он показал художнику раку св. Доминика в церкви Сан-Доменико, которую Никколо Пизано* оставил незаконченной: не хватало одного ангела. Кроме того, нужно было закончить фигуры св. Прокла и св. Петрония*, начатые Никколо да Бари. Возьмется ли Микеланджело выполнить эту работу? Получив согласие, Альдовранди пустил в ход свое влияние и добился для неизвестного флорентийского скульптора заказа на эти фигуры за вознаграждение в тридцать дукатов. Получив мрамор и инструменты, Микеланджело приступил к работе. По вечерам после дневных трудов, он читал вслух своему болонскому покровителю «Божественную комедию» Данте, «Книгу песен» Петрарки и «Декамерон» Боккаччо*, ибо Альдовранди любил слушать тосканское наречие*. К тому же он и сам неплохо писал стихи и был гуманистом.

Полученный заказ навлек на Микеланджело ненависть одного болонского скульптора, который давно домогался, чтобы эту работу поручили ему. Болонца особенно возмутило, что ему предпочли «чужака». От брани взбешенный болонец перешел к угрозам убить своего конкурента.

Микеланджело решил бежать во Флоренцию, где он чувствовал себя в большей безопасности.

Альдовранди понял своего юного друга и не стал противиться его отъезду. Это было осенью 1495 года.

В то время во Флоренции после изгнания Пьеро фактически правил Савонарола: такое огромное влияние он приобрел.

ГЛАС ФЛОРЕНТИЙЦА-КАПЛУНА* СРЕДЬ СОТЕН ПЕТУХОВ

Когда человек после годового отсутствия возвращается домой, его всегда ждет много нового.

И во Флоренции за истекший год произошло немало событий.

— Видишь ли, сынок,— рассказывал Микеланджело осторожный Лодовико.— Толпа всегда толпа. Сегодня она устраивает в твою честь иллюминацию, как в ту ночь, когда Пьеро возвратился из Пизы, а завтра сжигает твой дом.

Несмотря на свой вздорный и упрямый характер. Пьеро оказался неплохим дипломатом. Когда 4 октября 1494 года послы короля Карла VIII запросили Синьорию о разрешении для французской армии пройти через флорентийские

владения, флорентийцы так долго тянули с ответом, что окончательно вывели из себя французов.

«Мы не говорим вам «нет»,— без конца повторяли представители Синьории.

«Но не говорите и «да»,— возразили возмущенные французские послы и вернулись к королю ни с чем. Тот пришел в такую ярость, что поклялся отдать Флоренцию на разграбление своим солдатам.

— Тогда-то,— продолжал рассказывать Лодовико,— Пьеро Медичи и Лоренцо Торнабуони вызвались утихомирить Карла VIII.

Пьеро предложил французскому королю крепости Сарцанелло и Пьетрасанту. Карл потребовал письменной санкции Синьории, но та не пожелала скрепить своей подписью передачу крепостей. Лоренцо Торнабуони не посмел предстать перед королем, и весь его гнев излился на Пьеро, который выслушал в свой адрес немало резких слов.

4 ноября распоряжением Синьории все флорентийцы обязывались предоставить свои жилища для осмотра королевским квартирьерам. Те въехали в город и обошли дома, пересчитывая постели и оставляя на стенах и дверях пометки мелом с указанием имени и звания будущего постельщика.

А через несколько дней Флоренция уже кишмя кишела французскими офицерами.

Однако лишь авангард армии Карла VIII вошел во Флоренцию. В последний момент король решил оставить свои основные силы за стенами города, так что размещенная в домах небольшая группа французов оказалась как бы «в окружении» ста тысяч флорентийцев, готовых по первому удару колокола взяться за оружие.

Вечером 8 ноября Пьеро вернулся во Флоренцию. Встреча была торжественной. От ворот Сан-Фредьяно до самого центра город был иллюминирован площадками* и факелами. Прискакав во дворец, Пьеро велел раздать ликующему народу вино и сладости.

На следующий день, в воскресенье, Синьория потребовала, чтобы он явился для переговоров, и притом без охраны и без оружия. Заподозрив неладное, Пьеро вернулся назад. И тут внезапно на площадь стали стекаться горожане с криками: «Народ и свобода!» Ударил набатный колокол. Было вынесено городское знамя.

Пьеро укрылся во дворце, с ним кое-кто из семейства Торнабуони и много других горожан, приверженцев Медичи. Вооружившись, они выбежали на улицу с боевым кличем Медичи «Пале!»*. Пьеро первым бросился к площади Синьории, но по дороге многие его сторонники переметнулись к врагу.

Тогда он повернул коня и понесся галопом к воротам Сан-Гало. За ним последовали лишь немногие друзья. У ворот Пьеро поджидал его брат Д*кулиано с отрядом вооруженных всадников. Объединившись, оба отряда поскакали по болонской дороге.

Несовершеннолетний кардинал Джованни Медичи один остался во дворце на виа Ларга. Из окон окрестных домов видели, как он, стоя на коленях, молился, потом, переодевшись простым монахом, сновал между дворцом и монастырем Сан-Марко, спасая драгоценные манускрипты из библиотеки Великолепного. А потом, все в той же монашеской рясе, он бежал из Флоренции.

Дворец на виа Ларга был разграблен*. Произведения искусства, мебель, серебряная утварь, фарфор, парчовые ткани, рукописи, оружие — все было расхищено.

Под страхом казни через повешение Синьория повелела сообщать обо всех, кто укрывает или знает тех, кто укрывает вещи и ценности, расхищенные в доме Медичи. Но, увы, было уже поздно, зло совершилось.

Понадобились многие годы терпеливых поисков, чуть ли не по всей Европе, чтобы отыскать то, что не было уничтожено во время погрома. Ныне остатки этих ценностей хранятся во флорентийских и иных музеях.

Тем временем Карл VIII приближался к Флоренции во главе почти сорокатысячной армии.

Весь день 16 ноября в городе, в особенности в доме Пьеро Медичи, отведенном для французского монарха, шли приготовления к торжественному въезду короля. Дворец, построенный Микелоццо, показался городским властям слишком строгим. Поэтому решено было воздвигнуть у главного входа две пышные колонны, украшенные французскими лилиями*, а вокруг расставить скульптуры.

В этом сказались флорентийцы: всего неделю назад они варварски разгромили жилище Медичи, а сегодня за одну ночь преобразили город, умело прикрыв разрушения.

«Да здравствует Франция!» — вопили они, когда перед ними торжественно проезжали, сверкая позолоченными доспехами, чужеземные бароны. Французам потребовалось более двух часов, чтобы пройти крохотное расстояние от ворот Сан-Фредьяно до собора Санта-Мария дель Фьоре.

Юный король Франции пришелся не по душе флорентийцам: он был тщедушен и некрасив, вежлив, но не сердечен.

Карл VIII поселился во дворце Медичи, и на следующий день начались переговоры с Синьорией. Шли они со скрипом и затянулись на много дней. Нередко поднималась тревога, люди запирались в домах, готовые защищаться, потом выяснялось, что тревога ложная, и двери домов и лавок отворялись вновь. Не проходило, однако, дня, чтобы в городе не находили убитых французов или флорентийцев.

Особенно напряженным был день, когда король, которого Савонарола заклинал покинуть город, выставил неприемлемые для Синьории условия.

Пьеро Каппони, который вел переговоры от имени Флоренции, рискнул разорвать в присутствии монарха документ с текстом этих условий. Разъяренный король произнес свою знаменитую фразу: «Тогда пусть протрубят наши трубы!» — на что Пьеро Каппони ответил столь же знаменитой: «Тогда пусть зазвонят наши колокола!»

Но именно этого не хотели обе стороны.

Наконец, 26 ноября после долгих и утомительных переговоров король и члены Синьории совместно отстояли торжественную службу в Санта-Мария дель Фьоре и поклялись соблюдать соглашение, по которому Флоренция ссуживала, или, лучше сказать, «выплачивала» (ибо о возврате не говорилось ни слова) королю 120 000 золотых флоринов. Карл VIII, со своей стороны, обязывался по возвращении во Францию вернуть флорентийцам Пизу и все крепости, занятые французами, а Пьеро Медичи оставался в изгнании, и ему было запрещено приближаться к границам Флоренции ближе чем на сто миль. Зато вознаграждение за его голову и головы его братьев отменялось.

А через два дня колокола и впрямь зазвонили, но не на битву, а в честь праздника. Веселый перезвон сопровождал выезд короля Франции на всем пути его следования. Французские солдаты покидали город.

Макиавелли отметил это событие каламбуром. Он написал:

Звон оружия и топот коней
Не смогли заглушить
Глас флорентийца Каппони
Средь сотен французов.

Однако, поскольку «каппоне» по-итальянски «каплун», а слово «галльс» (французы) означает также «петухи», эти строчки можно прочесть и так:

Звон оружия и топот коней
Не смогли заглушить
Глас флорентийца-каплуна
Средь сотен петухов.

МЕЖДУ «СТРОПТИВЫМИ» И «ПЛАКСАМИ»

«Послушай, Микеланджело,— сказал однажды Лоренцо Медичи*. — Я видел у Строцци твоего «Геркулеса», и мне захотелось, чтобы ты и для меня что-нибудь сделал. Хотя бы Иоанна Крестителя...»

Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, двоюродный брат Лоренцо Великолепного, объявил себя другом народа. В свое время он был изгнан Лоренцо Великолепным, а после его смерти вернулся и стал интриговать против Пьеро, соперничая с ним в то же время в кутежах и галантных приключениях. После изгнания Пьеро он был назначен одним из двадцати старшин квартала Сан-Джованни.

Подобно Лоренцо Великолепному, Лоренцо ди Пьерфранческо дружил с гуманистами и художниками и был таким же собирателем произведений искусства, как и многие члены семьи Медичи.

Микеланджело охотно согласился сделать для Лоренцо Иоанна Крестителя. Скульптура пришлась по душе заказчику; но потом она исчезла, и сегодня мы о ней ничего не знаем.

По заказу Лоренцо Микеланджело изваял «Спящего купидона»*. Скульптура получилась столь совершенной, что Лоренцо счел ее не хуже античной.

«Не будь мрамор таким белым, никто не отличил бы ее от древней. Знаешь что, Микеланджело, попробуй-ка зарыть ее на время в землю, а потом выдать за античную».

Возможность подшутить над так называемыми «знатоками» пришлась Буонарроти по душе. Он так ловко обработал свою скульптуру, нисколько не повредив, что, несмотря на полную сохранность, ее вполне можно было принять за произведение античного мастера.

По совету Лоренцо он отправил «Купидона» в Рим некоему Бальдассаре дель Миланезе, который занимался продажей антиков.

Получив скульптуру, Бальдассаре сразу же показал ее Рафаэле Риарио, кардиналу Сан-Джорджо*, заявив, что эта жемчужина древней скульптуры была найдена при перекопке виноградника.

Кардинал, едва взглянув на скульптуру, тут же выложил двести дукатов.

Торговец отослал Микеланджело тридцать, приписав, что дороже продать не сумел.

Между тем с амвона* церкви Санта-Мария дель Фьоре и монастыря Сан-Марко Флоренцией «управлял» Савонарола. Год назад, в критический час бегства Пьеро Медичи и возвращения граждан, пострадавших в годы его правления, он осудил месть и вражду и призывал сограждан к согласию.

— Мир тебе, Флоренция! — возглашал он. — Внемли моим словам, и ты положишь начало преобразению Италии!

Савонарола тщательно изучал текст новой конституции*, советовал внести те или иные поправки и призывал к ее быстрейшему утверждению, полагая, что позже жизнь сама внесет в нее нужные изменения.

— Я всегда говорил тебе, Флоренция, что лучше вожак во главе стада, нежели стадо без вожака. Тебе же господь послал одного владыку — Иисуса Христа!*

— Этот монашек плохо кончит, — перешептывались в народе. — Он слишком много занимается политикой, да и себя почитает чуть ли не посланцем самого господа бога.

— Лионардо, — предупреждал Микеланджело своего брата, монаха-доминиканца, перебравшегося из Пизы в монастырь Сан-Марко, — будь осторожен. Говорят, что папа приказал брату Джироламо прекратить свои проповеди*.

Савонарола и на самом деле несколько дней не выступал, однако потом с еще большим рвением принялся за свои проповеди. В дни карнавала 1496 года он организовал нескончаемые процессии с хоругвями, булавами, дудками и трубами, в которых могли участвовать только лица мужского пола. Женщинам запрещалось даже выглядывать из окон и дверей. Участники шествий держали в руках оливковые ветви и громко славил Богоматерь* и Христа.

Случалось, однако, что фанатизм превращал этих «небесных отроков» в сущих чертей. Пользуясь поддержкой Савонаролы, они возомнили себя стражами общественной морали, врывались в трактиры, крушили игральные столы, набрасывались с кулаками на женщин, чья походка казалась им недостаточно скромной. Они вламывались в частные дома, забирали то, что казалось им предметами роскоши — изысканную одежду, картины на мифологические сюжеты, мраморные или бронзовые статуэтки, светские книги, зеркала, женские украшения, — потом все это складывали на площади Синьории и сжигали на кострах, которые неистовый монах именовал «кострами тщеславия».

В городе стали роптать, и недовольных становилось все больше.

А от безобразий, которые чинили в городе как «плаксы» (прозвище сторонников Савонаролы), так и «строптивые» (его противники), некуда было спрятаться.

В довершение всех бед во Флоренции свирепствовала эпидемия какой-то неизвестной болезни. К ней прибавился голод, особенно страшный семьям бедняков, многие из которых умирали от истощения.

Синьория приняла решение запретить монашеским орденам проповедовать публично без надлежащего разрешения. В ответ Савонарола призвал своих сторонников «повсюду писать и рассказывать, что есть во Флоренции монах, который борется за очищение церкви, и что устами его говорит сам господь».

— Тебя спрашивает какой-то господин,— сказал однажды Микеланджело его отец.— Мне кажется, он обрыскал весь город, прежде чем постучался в нашу дверь.

Незнакомец вошел.

— Я не знаю вашего имени,— сказал он вместо приветствия,— но слышал, что вы скульптор.

Микеланджело решил, что это заказчик, потому что незнакомец добавил:

— Я хотел бы взглянуть на какую-нибудь из ваших работ...

Никаких работ у Микеланджело дома не оказалось. Тогда он взял склянку с чернилами, перо, лист бумаги, сел рядом с гостем и быстро набросал поразительно точный рисунок руки.

Восхищенный его талантом, гость сказал, что приехал из Рима по поручению кардинала Сан-Джорджо, чтобы отыскать скульптора, изваявшего «Купидона».

— Значит, вы ищете именно меня,— ответил Микеланджело.— Это моя работа. Я сделал ее по приказанию сиятельнейшего Лоренцо Медичи, а потом отправил в Рим некоему Бальдассаре дель Миланезе.

— А известно ли вам,— спросил гость,— что этот Бальдассаре продал вашу работу Рафаэле Риарио кардиналу Сан-Джорджо? Он выдал ее за античную и потребовал за нее двести дукатов.

Так Микеланджело узнал, что его обвели вокруг пальца.

— А почему бы вам не отправиться со мной в Рим,— предложил незнакомец.— Кардинал Сан-Джорджо предоставит вам жилье и все необходимое для работы.

И он начал восхвалять Вечный город*, где каждый может показать, на что он способен, и смело рассчитывать, что его оценят по заслугам. Наконец, он заверил Микеланджело в благоволении к нему кардинала Сан-Джорджо и обещал, что тот, конечно, заставит плута Бальдассаре выплатить ему сто семьдесят дукатов, а главное, даст Буонарроти какую-нибудь интересную работу.

Сладкоречивому гонцу не составило большого труда уговорить юного скульптора. Правда, Микеланджело попросил несколько дней на размышление, но в глубине души уже твердо решил ехать.

Рафаэле Риарио, кардинал Сан-Джорджо, племянник покойного Сикста IV и ставленник папы Александра VI*, был молод, очень богат и столь же самоуверен. В то время ему было тридцать пять лет и он был занят постройкой своего роскошного дворца, который ныне называется палаццо Канцеллерия*. Риарио был страстным собирателем предметов искусства, хотя и плохим его знатоком. Пока он считал, что «Купидон» Микеланджело — это античная скульптура, он восхищался им. Когда же выяснилось, кто его настоящий автор, кардинал потерял к «Купидону» всякий интерес. Прослышав про подделку, Риарио пришел в ярость, отыскал Бальдассаре и вернул ему статую, взяв обратно двести дукатов.

Бальдассаре был вынужден скрепя сердце вернуть кардиналу всю сумму полностью, но наотрез отказался вернуть Микеланджело скульптуру или добавить что-нибудь к тридцати дукатам, которые он ему когда-то заплатил.

«Ваша светлость,— писал Микеланджело из Рима бывшему своему покровителю Лоренцо Медичи*.—сообщаю вам, что в прошлую субботу мы достигли спасительной гавани».

Сегодня нам трудно себе представить, чего стоило тогда совершить переезд из Флоренции в Рим. Двигаясь на перекладных — упряжку меняли каждые восемь часов, — на переезд затрачивали от шести до семи дней. Дороги были ненадежными. Их наводняли отставшие от своих частей солдаты и разбойничьи банды, часто нападавшие на придорожные трактиры и одиноких путников.

Никто не рисковал возить с собой деньги: при выезде их вносили в один банк, а по прибытии получали в другом по заемному письму. Лишь достигнув цели, путешественник чувствовал себя в «спасительной гавани».

«Мы сразу же отправились к кардиналу Сан-Джорджо, — продолжал Буонарроти, — и я вручил ему ваше письмо. Мне показалось, что он отнесся ко мне благосклонно. Во всяком случае, он пожелал, чтобы я тотчас посмотрел кое-какие его скульптуры. Потом кардинал спросил, хватит ли у меня сил сделать что-либо столь же прекрасное. Я ответил, что истинно великого я, быть может, не создам, но что пусть он сам посмотрит. Мы купили кусок мрамора, и в понедельник я начинаю работу...»

В этом письме проявился весь характер скульптора. Случалось, что Микеланджело бывал смиренным, но, не будучи самонадеянным, он отлично знал себе цену.

В том же письме Буонарроти описывает бурную встречу с Бальдассаре: «...я потребовал «Купидона», обещав вернуть деньги, но он рассердился и сказал, «что скорее разобьет его вдребезги».

Позже «Купидон» попал к герцогу Валентино, который, в свою очередь, подарил его маркизе Мантуанской. В Мантуе он и оставался, пока следы его не затерялась.

А кардинал Сан-Джорджо на собственном примере доказал, что скупать шедевры еще не значит быть настоящим ценителем искусства. Не удивительно, что все надежды Буонарроти, связанные с ним, оказались напрасными, мрамор был приобретен, но никакого заказа он так и не получил. Возможно, что Риарио поручил Микеланджело какие-то работы, связанные с постройкой дворца, а может быть, просто хотел удержать его при себе в качестве своеобразного советника по делам искусства — обо всем этом можно только гадать.

Не обрадовала Микеланджело и встреча с изгнанным Пьеро Медичи. Сын Лоренцо Великолепного был вне себя от ярости и мечтал лишь об одном — как бы ему расправиться с врагами, изгнавшими его из Флоренции. Он заказал Микеланджело статую. Микеланджело, как всегда, серьезно отнесся к заказу и, как это часто с ним случалось, обманулся в своих надеждах*.

«Я подрядился, — горько жалуется он отцу, — сделать статую Пьеро Медичи и купил мрамор, но так и не начал ее, потому что он не сделал ничего из того, что обещал. И вот я опять остался один-одинешенек...»*

Эта последняя мысль много раз повторяется в дальнейших письмах Микеланджело. До самого конца своей долгой жизни Буонарроти неизменно терзался одиночеством.

К счастью, в Риме нашлись люди, более понимающие искусство, чем кардинал Сан-Джорджо и Пьеро Медичи. Среди них оказался некто Якопо Галли*, римский банкир. Он жил неподалеку от дворца Рафаэля Риарио и, познакомившись с Микеланджело, стал его искренним почитателем. Он убедил художника перебраться к нему в дом и предоставил в его распоряжение мастерскую, в которой Микеланджело изваял своего «Вакха», ныне хранящегося в Национальном музее во Флоренции.

Асканио Кондиви так описывает эту статую со слов самого Микеланджело: «Ее голова и все формы членов этой фигуры заимствованы из описаний, оставленных древними писателями. Лицо Вакха выражает радость, а косящие глаза напоминают глаза людей, излишне приверженных вину. В правой руке он держит чашу, которую собирается осушить, и с наслаждением смотрит на наполняющую ее жидкость. Голова Вакха — бога, открывшего вино, — украшена венком из виноградных листьев, на левой руке у него шкура тигра, зверя, который был ему посвящен из-за своей любви к винограду». Микеланджело нарочно заменил зверя шкурой, желая подчеркнуть, что страсть к виноградному соку приводит тигра к гибели. В левой руке Вакх держит виноградную кисть, которую пожирает сидящий у его ног веселый и проворный маленький сатир* лет семи. «Вакху по его внешнему виду, — добавляет Кондиви, — можно дать лет восемнадцать».

К сказанному Кондиви следует добавить, что скульптор наделил этого юношу совершеннейшим сложением.

После «Вакха» Микеланджело сделал для своего великодушного хозяина статую «Купидона»*, впоследствии бесследно исчезнувшую.

Дружба Микеланджело с Якопо Галли оказалась долгой и прочной.

«Я, Якопо Галли, обещаю вашему преосвященству, что выше упомянутый Микеланджело исполнит нужную вам работу в течение года и она будет самой красивой работой из мрамора, какая только есть в Риме, и что лучше этого мастера сегодня никто ее не сделает».

Это не просто рекомендация. Это поручительство! Чтобы подписать подобное обязательство, мало быть другом, нужно быть уверенным, что имеешь дело с гением, которому нет равных среди современников.

А дело заключалось вот в чем: кардинал Жан Билэр де Лагрола пожелал украсить капеллу короля Франции в соборе св. Петра в Риме. Он обратился к Якопо Галли с просьбой найти ему такого скульптора, который смог бы создать произведение, действительно достойное короля.

Микеланджело был представлен кардиналу, они договорились о цене — четыреста пятьдесят золотых дукатов — и заключили договор. Поручителем был Якопо Галли.

Так явилась на свет знаменитая «Пьета»* («Оплакивание»), находящаяся и поныне в соборе св. Петра в Риме. Эту скульптуру невозможно описать — ее нужно увидеть самому.

Если в «Мадонне у лестницы» еще заметна некоторая статичность, то «Пьета» — подлинно гениальное творение, положившее начало всем позднейшим великим произведениям Микеланджело.

Анатомические вскрытия, которыми Микеланджело занимался в монастыре Санто-Спирито во Флоренции, очень емугодились: тело Христа, лежащее на коленях Мадонны, действительно мертво. Замечательно выражена и скорбь Мадонны: ее лицо не искажено страданием, трагедию матери передают ее руки, опущенная голова, сама ее поза.

Взглянуть на это чудо искусства приходило множество народу. Слухи о мраморной статуе быстро распространились за пределы города. Полюбоваться ею стали приезжать люди из самых дальних городов. В капелле всякий день толпился народ. Часто приходил и сам скульптор.

Однажды Микеланджело застал у «Пьеты» толпу ломбардцев. Они восхищались, обсуждали, спорили. Кто-то спросил:

— Интересно, кто ее сделал?

— И ты еще спрашиваешь! Конечно, Горбун, наш Кристофоро Солари из Милана! — ответил другой.

В тот же вечер Микеланджело, захватив свечу и инструменты, вернулся в церковь. Спрятавшись за колонной, он подождал, пока запрут двери, и со всем тщанием высек на перевязи на груди Мадонны надпись: «Микеланджело Буонарроти. Флорентиец сделал».

ГОЛОД И НИЩЕТА

После отъезда Микеланджело дела во Флоренции шли все хуже. Несмотря на папский запрет, Савонарола возобновил свои проповеди, в которых бичевал современные нравы и коррупцию церкви. Возбужденный смелостью монаха, осмелившегося противиться римскому первосвященнику, народ толпами стекался на его проповеди. Перед амвоном в Санта-Мария дель Фьоре собиралось от четырнадцати до пятнадцати тысяч человек. Так, по крайней мере, сообщал в своем дневнике аптекарь Ландуччи, добавляя при этом: «...и всякий раз кто-нибудь из мужчин, или женщин, или детей падал от истощения».

Это означало, что в городе свирепствовал голод. Зерно стоило баснословно дорого, да и найти его было практически невозможно. В довершение всех бед за городскими стенами, между Чертозой и Сан-Гаджо, объявились две тысячи наемников во главе с Пьеро Медичи, а по другую сторону города стягивал отряды добровольцев его брат Джулиано.

Во Флоренции произошли волнения.

Группа молодых «строптивых» забралась ночью в собор, утыкала гвоздями и накрыла ослиной шкурой кафедру, с которой на следующее утро, в день Вознесения, должен был греметь Савонарола. А во время его проповеди эти же юнцы принялись колотить палками по скамьям, занятым женщинами, которые согласно распоряжению доминиканца сидели отдельно от мужчин. Началась паника...

А между тем голод и эпидемия неизвестной болезни продолжали косить людей. И умирали «все больше мужчины, главы семей, от двадцати до пятидесяти лет, а не женщины и дети», говорится в хронике.

В Риме папа отлучил Савонаролу от церкви и грозил наложить на Флоренцию интердикт*. Находящиеся в Вечном городе флорентийские купцы, опасаясь бойкота и разграбления, слали домой отчаянные письма.

В самом городе число недовольных все увеличивалось. К «строптивым» присоединились «смутьяны», подстрекавшие голодное и измученное болезнями население против главы Синьории Франческо Валори и Савонаролы.

Недовольных поддерживали церковные противники Савонаролы, францисканцы монастыря Санта-Кроче, которые в своих проповедях нападали на фанатика, доказывая со священным писанием в руках, что он не пророк и даже не святой, за какового себя выдает*.

От проповедей перешли к делу, от слов к действию.

Францисканец и доминиканец* публично бросили друг другу вызов испытать свою правоту огнем, то есть взойти на костер.

7 апреля 1498 года на площади Синьории был разложен костер длиной

в пятьдесят и шириной в восемь локтей. Испытуемому нужно было пройти сквозь этот огнедышащий коридор. В назначенный час на площади появились противоборствующие стороны* с крестами и хоругвями. Площадь заполнилась зрителями. Но за этими грозными приготовлениями ничего не последовало. Время шло, монахи препирались, францисканцы требовали, чтобы доминиканец разделся вплоть до нижнего белья, доказав этим, что он не «заговорен»; доминиканцы настаивали, чтобы первым это проделал францисканец. Спор продолжался до вечера. Наконец, доминиканцы решили вернуться в монастырь, сопровождаемые свистом и негодующими криками толпы, потерявшей веру в пророка.

Этим воспользовались «строптивые», которые при поддержке «отроков», переметнувшихся на их сторону, напали на монастырь Сан-Марко, схватили Савонаролу и пинками прогнали его до дворца Синьории, где и заперли в каземате. Той же ночью был убит Франческо Валори, самый влиятельный сторонник монаха.

В конце апреля во Флоренцию пришло желанное прощение от папы. А 23 мая Джироламо Савонарола, признавшийся под пытками во всем, чего добивались его противники, был повешен, а потом сожжен.

Известие о смерти пророка дошло до Микеланджело в Карраре*, где он рубил мрамор для «Пьеты». Возможно, что он начал работу над «Пьетой», находясь еще под впечатлением проповедей, слышанных им накануне отъезда из Флоренции.

В Риме Микеланджело навестили его братья: Буонаррото и Лионардо. Буонаррото поведал брату, что их отцу, задолжавшему крупную сумму, грозит судебное преследование*. Микеланджело немедленно послал отцу письмо, полное сыновней любви. Он написал ему: «...я пришлю вам столько, сколько вы у меня попросите, пусть для этого мне придется продать самого себя!»

Закончив «Пьету», Микеланджело отправил часть своих сбережений отцу. Хотя сам он в ту пору очень нуждался.

В конце 1500 года Буонаррото снова навестил Микеланджело, после чего рассказывал отцу, что брат чувствует себя неважно, да и материальные дела его далеко не блестящи.

Осторожный Лодовико написал сыну подробное письмо, приглашая вернуться во Флоренцию и намекая на возможность получить там работу. Что именно имел в виду Лодовико, сейчас сказать трудно. Не исключено, впрочем, что он считал возможным использовать здоровенную глыбу мрамора, брошенную возле церкви Санта-Мария дель Фьоре, которую завезли туда в свое время для статуи пророка*. Вот что пишет об этом биограф Микеланджело Асканио Кондиви: «...у попечителей церкви Санта-Мария дель Фьоре* находился кусок мрамора в девять локтей вышиной, который был привезен из Каррары художником, жившим за сто лет до Микеланджело и, как видно, не обладавшим большими познаниями. Чтобы удобнее и легче перевезти мрамор, он обрубил его в каменоломне, но так, что ни он сам, ни другие художники не имели храбрости взяться вырубить из него статую не только в девять локтей, но даже гораздо меньшего размера».

Далее в своем письме Лодовико пишет: «Буонаррото говорил мне, что ты живешь там, экономя во всем, или просто в нищете. Трудности — благо, но нищета — пагубна... От нее будут страдать и твоя душа и твое тело». Потом он советует сыну не переутомляться, ибо искусство его требует большой

физической силы: «...стоит тебе заболеть — и считай, что ты человек конечный» .

В конце письма Лодовико настаивает на скорейшем возвращении сына домой: «Еще напоминаю тебе, чтобы ты возвращался возможно быстрее, и, поверь мне, работа тебе тут найдется».

Письмо датировано 19 декабря 1500 года. В Рим оно было доставлено после рождества или в самом начале нового года. Микеланджело не остался глухим к призыву отца.

«Верь мне»,— писал ему отец; стало быть, Лодовико уже с кем-то переговорил, может быть, с Пьеро Содерини, наиболее влиятельным членом правительства новой республики*.

Микеланджело вернулся во Флоренцию весной 1501 года. Тогда же Содерини был выбран пожизненным гонфалоньером.

ПРАЩА И ЛУК*

Добрейший Якопо Галли не захотел отпускать своего юного друга во Флоренцию с пустым карманом и позаботился о выгодном для него заказе.

По его совету архиепископ Франческо Тодескини-Пикколомини, кардинал Сьены и племянник Пия II*, заказал Микеланджело пятнадцать фигур святых и апостолов для алтаря Пикколомини в Сьенском соборе*.

Как и в случае с «Пьетой», поручителем со стороны Микеланджело в этом договоре значится Якопо Галли. Он ручался, что фигуры эти «будут самыми красивыми из всех, которые нынче можно видеть». Срок исполнения — три года, плата — пятьсот золотых дукатов, Микеланджело обязуется в это время не брать никаких других заказов.

В договоре содержатся некоторые условия, которые плохо отвечают характеру Микеланджело. Например, он обязуется согласовывать свои наброски с кардиналом; кроме того, окончательное суждение о скульптуре должно выносить жюри из двух художников, одного из которых назначает заказчик, другого — автор.

Одно условие кажется уж совсем неприятным. Даже удивительно, как Микеланджело с ним согласился. Скорее всего — под нажимом Галли. Или же только ради получения задатка в сто дукатов, крайне необходимого его семье. Этот пункт договора обязывал его завершить фигуру св. Франциска*, начатую Пьетро Торриджани, тем самым вспылчивым товарищем Микеланджело по капелле Бранкаччи, который изуродовал ему лицо.

Вернувшись во Флоренцию, Буонарроти сразу же приступил к работе. Он начал обрабатывать четыре куска мрамора, чтобы изваять из них первые фигуры: св. Петра, св. Павла, св. Григория и св. Пия.

Но чем дальше подвигалась его работа, тем меньше она его удовлетворяла.

Эти статуи в длинных одеяниях были не по душе творцу обнаженных фигур. Ему казалось, что он вернулся в Болонью, во времена работы над «Ангелом». Приходилось скорее подражать кому-то, чем создавать свое.

Поэтому он охотно откладывал молоток и резец ради прогулки, которая

почему-то неизменно заканчивалась осмотром мраморной глыбы, испорченной скульптором Агостино ди Дуччо и вот уже столько лет пролежавшей за собором Санта-Мария дель Фьоре.

«Да он просто ест ее глазами, — доносили из попечительства собора гонфалоньеру Содерини. — Приходит каждый день, щупает ее, измеряет, гладит. Кто знает, какую красоту он может извлечь из этой мертвой глыбы!»

Однако Пьеро Содерини уже почти решил отдать мрамор Леонардо да Винчи*, который после падения Лодовико Моро* вернулся во Флоренцию и чья слава к тому времени уже гремела по всему свету.

«И все же еще есть надежда, — говорил своему другу художник Граначчи. — Содерини еще не дал своего согласия, быть может, он не захочет тебя обидеть, тем более что все его уверяют, что только ты сможешь извлечь из этой глыбы настоящего гиганта. Сходи и поговори с ним».

Тогда Микеланджело, преодолев свое отвращение ко всяким просьбам и хлопотам, попросил у гонфалоньера аудиенции. Очутившись перед Пьеро Содерини, он со свойственной ему прямоотой объявил, что просит этот мрамор для статуи не обычных, а воистину исполинских размеров. Изучив глыбу, он заметил, что сможет использовать даже ошибки первого резчика и сохранить колоссальные размеры будущей фигуры. После работы над «Пьетой» он верил, что сделает самую совершенную и красивую статую, какая когда-либо была установлена во Флоренции.

Это был прямой вызов Леонардо: самый молодой против самого знаменитого. Микеланджело убедил Пьеро Содерини отдать ему мрамор. Условия: два года на работу, шесть золотых флоринов в месяц. По окончании — четыреста флоринов.

Передача мрамора состоялась 16 августа.

А 13 сентября 1501 года, после того как в мастерских попечительства собора Санта-Мария дель Фьоре была закончена постройка специальной ограды, дабы скульптор мог укрыться от посторонних взоров, Микеланджело приступил к работе*.

Прошли два года заточения в мастерской, и никто не знал, что происходит там, внутри. Сам Микеланджело хранил молчание. Однако не трудно было догадаться, что он не покладая рук работал над своим Гигантом днем и ночью, не признавая праздников, уничтожая следы неловкого резца Агостино ди Дуччо. Особенных трудов ему стоили те части глыбы, которые можно было обработать лишь полировкой, так как резец мог бы нарушить пропорции будущего Давида.

25 января 1504 года скульптура была завершена.

Но тем временем скончался Александр VI, и папой был выбран кардинал Сьены, принявший имя Пия III*. Новый первосвященник* тут же потребовал от скульптора отчета в том, как идет работа над шестнадцатью фигурами для Сьенского собора. Но через двадцать семь дней после восшествия на престол св. Петра* Пий III скончался, завещав своим наследникам, Якопо и Андреа Пикколомини, приглядывать за работой над алтарем.

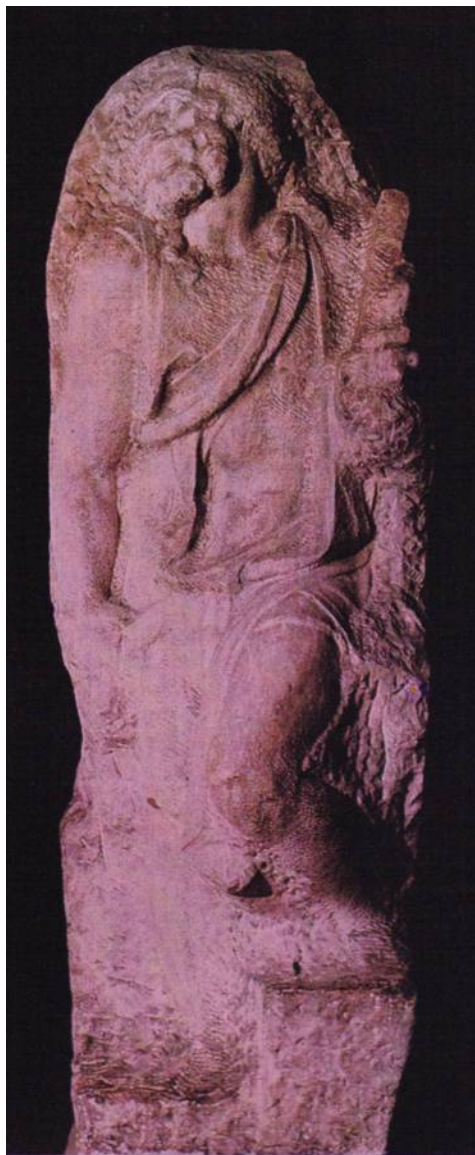
С головой уйдя в работу над «Давидом», Микеланджело сильно запаздывал с фигурами для Пикколомини. Со своим помощником Баччо Мантелупо он сделал первые четыре фигуры, но остальные одиннадцать даже не начинал. Помогло несчастье: как раз в это время флорентийцы, ведя войну с Пизой, решили изменить течение реки Арно, чтобы отрезать Пизу от реки*. Теперь речным путем мрамор не мог быть доставлен.

Давид. Деталь.



Давид.

Апостол Матфей. 1506.



Наследникам папы пришлось изменить договор и предоставить Микеланджело отсрочку.

Но в сущности, Микеланджело уже и слышать не хотел о работе над алтарем. Принятое в свое время обязательство сделало его должником семейства Пикколомини, и тяжесть этого долга мучила скульптора целых шестьдесят лет, пока он, наконец, не испросил полного освобождения от своего, обязательства. Его дал ему другой кардинал Сьены, другой Пикколомини.,

ФЛОРЕНТИЙСКИЙ ГИГАНТ

Если бы в наше время мэр Флоренции, решая вопрос, куда лучше поставить статую Микеланджело, собрал бы для этого вместо муниципального совета узкое совещание знатоков, произошел бы грандиозный скандал.

А вот Пьеро Содерини не собирал ни Большого совета (состоящего более чем из тысячи человек), ни Малого (из восьмидесяти граждан), но поручил комиссии из художников и сведущих в искусстве горожан посмотреть микеланджеловского «Давида» и высказать свое мнение о скульптуре и о месте, наиболее подходящем для его установки*.

Молодому Буонарроти было чего опасаться, ибо собрались такие прославленные мастера, как скульптор Андреа делла Роббиа*, золотых дел мастер Гаспаро ди Симоне, золотых дел мастер и литейщик Лодовико (отец скульптора Лоренцо Лотти), вышивальщик Галлиено, скульптор Симоне дель Поллайоло*, живописец Филиппино Липпи*, живописец Сандро Боттичелли, архитекторы братья Джулиано и Антонио да Сангалло*, скульптор Андреа Сансовино*, уже известный нам Франческо Граначчи, модельщик и архитектор Бернардо дель Чекка и живописцы Пьеро ди Козимо*, Леонардо да Винчи и Пьетро Перуджино.

На том, что скульптура превосходна, сошлись все. Соперничество и ревность уступили место восхищению. Хорошо помня дефекты испорченной глыбы, комиссия признала, что Микеланджело сумел преодолеть все трудности и извлечь из камня статую невиданной красоты, а это куда труднее, чем воскресить мертвого.

Что же касается места, где следовало стоять «Давиду», то тут мнения разделились: одни хотели установить его в лоджии Орканьи, другие — перед дворцом Синьории, на месте «Юдифи» Донателло*. Верх одержало второе предложение, которое совпало с желанием самого скульптора.

Малый совет, выслушав решение экспертов, поручил архитекторам Джулиано и Антонио да Сангалло с помощью плотников перевезти Гиганта на площадь.

Предоставим слово Джордже Вазари:

«...И вот Джулиано да Сангалло и его брат Антонио построили из дерева крепчайшую подвижную башню и на канатах подвесили к ней статую, чтобы и при толчках она не разбилась, а, все время покачиваясь, двигалась при помощи поворотов по бревнам, положенным на землю, потащили ее и привели в движение. На канате сделали не тугую петлю, на которой была подвешена статуя, и петля стягивалась под давлением тяжести; изобретение прекрасное и хитроумное, я зарисовал его собственной рукой в своей тетради; для связывания тяжестей оно удивительно надежно и прочно».

Один автор флорентийской хроники сообщает, что переноска статуи началась ночью 14 мая 1504 года. От собора Санта-Мария дель Фьоре до площади Синьории ее двигали четыре дня. Окончательно ее установили на месте, где стояла «Юдифь» Донателло, 8 июня*. Один из современников Микеланджело сообщает, что во время переноса какие-то неизвестные «бросали в статую камни, пытаясь повредить ее... а потому пришлось ее охранять».

Когда статуя была установлена, Микеланджело принялся за окончательную ее отделку.

Однажды утром Пьеро Содерини, выйдя из дворца, остановился под статуей и стал ее разглядывать, «но когда он ее с разных сторон осмотрел,— рассказы-

вает Вазари,— то сказал: «Нос у него кажется мне великоват». Присмотревшись, что гонфалоньер стоит внизу Гиганта и что зрение не позволяет ему увидеть (статую.— *Ред.*) по-настоящему, Микеланджело поднялся на мостки, устроенные на высоте плеч статуи, и, быстро схватив в левую руку резец и шепотку мраморной пыли, рассыпанной на досках мостков, стал, легонько взмахивая резцом, понемногу сбрасывать пыль, оставив нос в прежнем виде. Потом, взглянув вниз на гонфалоньера... сказал: «Теперь посмотрите».— «Теперь мне больше нравится,— ответил гонфалоньер,— вы придали ему больше жизни». Тогда спустился Микеланджело и про себя посмеялся над тем, как он удовлетворил желание правителя, сожалея о людях, которые, корча из себя знатоков, сами не знают, о чем говорят».

Далее Вазари говорит о статуе Микеланджело так: «...она отняла славу у всех статуй, современных и античных, греческих и римских... Видевшему ее не к чему искать другого скульптурного произведения какого бы то ни было художника, наших ли времен или прошедших».

Действительно, это статуя невиданной мощи и изящества. От общего рисунка до мельчайшей детали все в ней взвешено и рассчитано, все совершенно. Во всем видна уверенность чистого и бесстрашного человека перед лицом врага.

В этом весь Давид.

СКАРЕДНЫЙ ДРУГ

Герцог Пьер де Роган, он же маршал де Жие и фаворит французского короля Людовика XII*, дал понять Синьории, что ему очень хотелось бы получить скульптуру, похожую на «Давида» Донателло, которого он видел, по всей вероятности, в 1494 году, будучи в свите Карла VIII. Пьеро Содерини, желая, по вполне понятным политическим причинам, заручиться союзом с Францией, заказал Микеланджело еще одного «Давида»*, но на этот раз из бронзы.

Микеланджело вспомнил об одном из своих первых набросков, который представлял Давида попирающим голову Голиафа. По этому наброску он и предложил Синьории сделать статую. Официально работа была ему заказана в августе 1502 года.

В ту пору Микеланджело чувствовал себя сторуким Бриареем*. Ему было мало второго «Давида» и обновленного контракта с наследниками Пия III на фигуры, предназначенные для алтаря Пикколомини в Сьене; он еще сделал для двух фламандских купцов, Иоганна и Александра Мускрон, «Мадонну с младенцем», названную потом «Мадонной Брюгге»*; для флорентийца Таддео Таддеи — рельефное мраморное тондо, изображающее Мадонну с младенцем и маленького Иоанна Крестителя*; для другого земляка, Бартоломео Питти, — еще одно мраморное тондо («Мадонна с младенцем Христом»*); и, наконец, для консулов цеха шерстобитов взялся изваять из мрамора двенадцать апостолов для церкви Санта-Мария дель Фьоре.

А чтобы немного отдохнуть от скульптурных работ, Буонарроти начал живописное тондо для своего друга — знатного флорентийца Анджело Дони*.

На протяжении всего долгого творческого пути для него была характерна поразительная выносливость и работоспособность. Сперва «Давид», теперь новые заказы, на которые кто-нибудь другой затратил бы целую жизнь. А ведь он вскоре примется за роспись плафона Сикстинской капеллы! И это будет уже не труд человека, а подвиг титана. Потом настанет очередь капеллы Медичи во Флоренции и снова Сикстинской капеллы в Риме, где он напишет «Страшный суд», который стоит уже не одной, а многих жизней.

Если совершенство работ Микеланджело заставляет застыть в немом изумлении людей, даже искушенных, независимо от того, в первый или в сотый раз они их видят, то количество этих работ просто потрясает. Вот почему биографы и комментаторы, говоря о Микеланджело, пользовались и пользуются, как правило, прилагательными превосходных степеней, хотя и они кажутся недостаточными, жалкой попыткой определить неопределяемое.

В наших глазах Микеланджело гений, хотя по собственному его определению он всего лишь страстный искатель красоты и правды, сокрушаемый неимоверностью собственных замыслов.

Но вернемся к статуям. Второй «Давид» был отлит в бронзе.

Статуя была еще не закончена, когда, по слухам, герцог де Роган впал в немилость у короля. Узнав об этом, Пьеро Содерини стал под разными предложениями тянуть с передачей статуи, выигрывая время. Когда же отставка " герцога стала фактом, Синьория дала ему понять, что статуя останется во Флоренции.

— Нечего сказать, верные друзья эти флорентийцы! — возмущался новый фаворит короля Франции, министр финансов Флоримон Робертэ.— Сделали «Давида» для герцога де Рогана, а как только он пал, решили оставить статую у себя!

Тогда флорентийские послы поспешили заткнуть рот новому любимцу Людовика XII, уговорив Синьорию подарить ему бронзового «Давида».

Так, в 1508 году статуя Микеланджело была погружена на корабль и сперва по Арно, а затем морем отправлена во Францию. Робертэ учтиво поблагодарил Флорентийскую республику за драгоценный дар, заодно заверив ее в неизменной дружбе своего монарха и намекнув, что в случае войны с Пизой Флоренция всегда может рассчитывать на благожелательную позицию Франции.

Статую он поместил в своем замке Бюри. Дальнейшие следы ее затерялись в XVII веке.

Но «Мадонна Брюгге» сохранилась, и это одна из самых красивых мадонн Микеланджело.

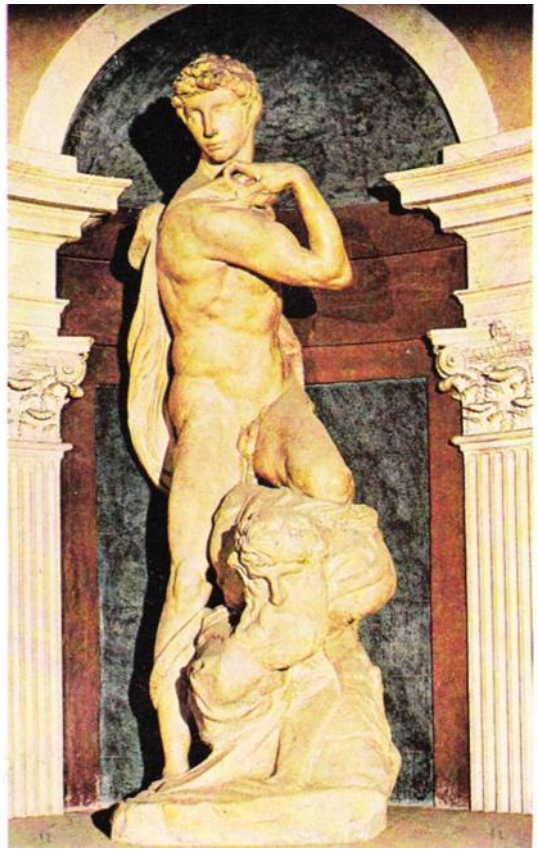
Отрешенный, устремленный в пространство взгляд матери, как бы предчувствующей трагическую судьбу сына, неподвижность ее лица создают впечатление одиночества и несказанной печали. Иначе изображен младенец. Круглоголовый курчавый мальчуган, слегка насупившись, нежно прильнул к матери, примостившись между ее колен, эта детская безмятежность как бы подчеркивает безмерность будущего материнского горя.

С тондо для Таддео Таддеи, сделанного несколько позднее, начинается серия работ Микеланджело, которые отдельные исследователи относят к незаконченным, между тем как они вполне соответствуют намерениям самого скульптора.

Это мраморное тондо было куплено англичанами в 1823 году и хранится в Лондонской королевской академии. Лицо, складки одеяния Мадонны и тело младенца до колен тщательно выделены и отполированы, а вот волосы

Умиравший раб. Около 1513.

Победа. 1532-1534.



Мадонны, ноги сына ниже колен и фигурка Иоанна Крестителя выглядят так, как если бы резец к ним: едва прикоснулся. Эффект светотени подчеркивает рельефность фигур, которые выступают из нарочито необработанной мраморной массы.

«Я говорю... что чем живопись рельефнее, тем более она ценится, и рельеф тем менее ценится, чем более напоминает живопись. И так мне всегда казалось, что скульптура была фоном живописи и что между одним и другим искусствами разница такая же, как между солнцем и луною. Теперь, по прочтении вашей книжки, в которой вы, рассуждая философски, говорите, что предметы, имеющие одну и ту же цель, истекают из одного и того же источника, составляют один предмет, я переменяю мнение и говорю, что если необходимость иметь больше ума для преодоления больших трудностей и препятствий не прибавляет искусству благородства, то живопись и скульптура одно и то же искусство. Но для того чтобы эти искусства считались равными, надо было бы, чтобы каждый живописец занимался скульптурой, а каждый скульптор живописью. Я называю скульптурой искусство делать фигуры посредством отнимания, а живописью — искусство делать фигуры посредством прибавления», — напишет много лет спустя Буонарроти в письме к Бенедетто Варки*.



Тондо Бартоломео Питти, ныне хранящееся в Национальном музее во Флоренции, подтверждает этот принцип.

Легкие следы резца повсюду, кроме лица Мадонны и драпировки ее одежды; юный Иоанн Креститель едва обозначен в мраморе. Дева Мария такая же печальная, как и «Мадонна Брюгге»; это женщина с красивой гордой головой, полная царственного величия.

— Микеланджело, ты должен написать мне святое семейство; я хочу сделать свадебный подарок моей невесте, Магдалене Строцци.

— Анджело, мне жаль, но я не могу. Видишь, сколько у меня работы, сколько начато мраморов, и все это нужно доделать.

— Ради нашей дружбы, Микеланджело, окажи мне услугу, напиши круглую картину, как эти твои мраморные тондо. Красивую Мадонну с Иосифом* и младенцем...

— Я постараюсь.





Сказано — сделано. Между двумя ударами молотка он набросал на доске сидящую в центре композиции прямо на земле Мадонну, которая повернулась к Иосифу, чтобы принять из его рук курчавого младенца. Игра светотени в складках платья, пластика форм, подчеркнутая более, чем это обычно допускает живопись, придают фигурам скульптурный характер. В глубине обнаженные фигуры юношей.

Закончив картину и вставив ее в золоченую раму, Микеланджело отослал ее своему другу Анджело Дони.

— Передай в собственные руки, — напутствовал он помощника, — и возьми с него семьдесят дукатов.

— Прекрасно! Изумительно! — воскликнул Дони, увидев картину. Но затем скарденность купца возобладала над восторгами, и он, вытащив из кошелька сорок дукатов, вручил их посланному. — Скажи Микеланджело, что хватит и сорока.

— Вернись назад, — приказал Микеланджело помощнику. — Пойди к Анджело Дони и потребуй обратно либо картину, либо сто дукатов.

Но Дони, который тем временем успел похвалиться приобретением перед друзьями, не пожелал возвратить картину. Он достал деньги и скрепя сердце вручил помощнику оставшиеся тридцать дукатов.

— Иди к нему снова, — закричал Микеланджело перепуганному юноше, — и заberi картину! Если же Дони пожелает оставить ее у себя, скажи, что теперь она стоит сто сорок дукатов.

Флорентийский торговец предпочел картину; тяжело вздыхая, он отсчитал еще семьдесят дукатов, заплатив таким образом вдвое больше той суммы, которую сначала запросил с него Микеланджело.

ВЕЛИКИЙ ПОЕДИНОК

Между тем Пьеро Содерини пришла в голову оригинальная мысль. Он попросил Леонардо да Винчи расписать одну из стен зала Большого совета флорентийского дворца Синьории (иначе «Зала пятисот»), изобразив какую-нибудь батальную сцену, а противоположную стену поручил расписать Микеланджело.

Легко себе представить, что, если бы обоим художникам удалось довести свою работу до желанного конца, это была бы самая замечательная роспись в мире.

Темой для своей фрески Леонардо избрал битву при Ангиари*, и ему было отведено под мастерскую для работы над картонами помещение Папской залы в церкви Санта-Мария Новелла. Микеланджело выбрал эпизод битвы при Кашине*, и ему для работы отвели мастерскую в госпитале при церкви Сант-Онофрио.

Так начался этот великий поединок.

Леонардо да Винчи находился в зените славы. К тому времени он уже написал в трапезной миланского монастыря Санта-Мария делле Грации свою знаменитую фреску «Тайная вечеря»*, которая была признана высочайшим достижением искусства; он уже сделал для того же Милана модель конной статуи Франческо Сфорца таких размеров, что для ее отливки потребовалось бы сто тысяч фунтов бронзы. Всегда стремящийся ко все большему совершенству и превосходству, Леонардо отказался отливать статую по частям и потерял много времени на поиски новой техники литья. А тем временем Милан попал в руки французов, и замечательная модель конной статуи была расстреляна гасконскими арбалетчиками*.

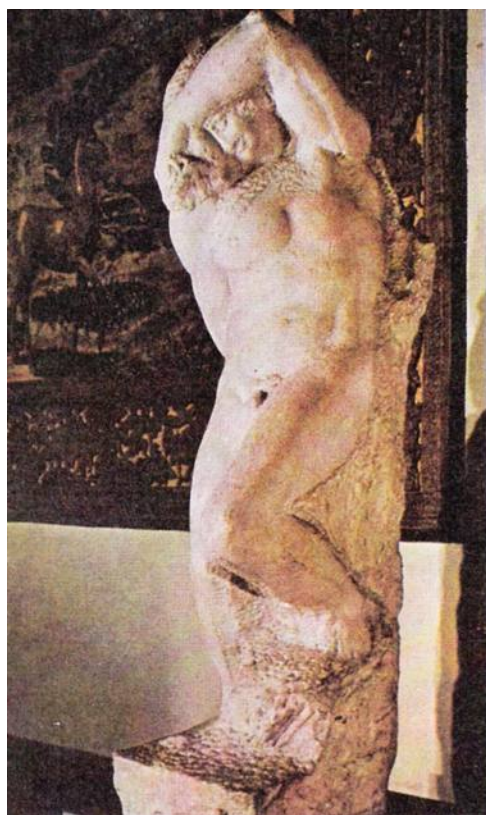
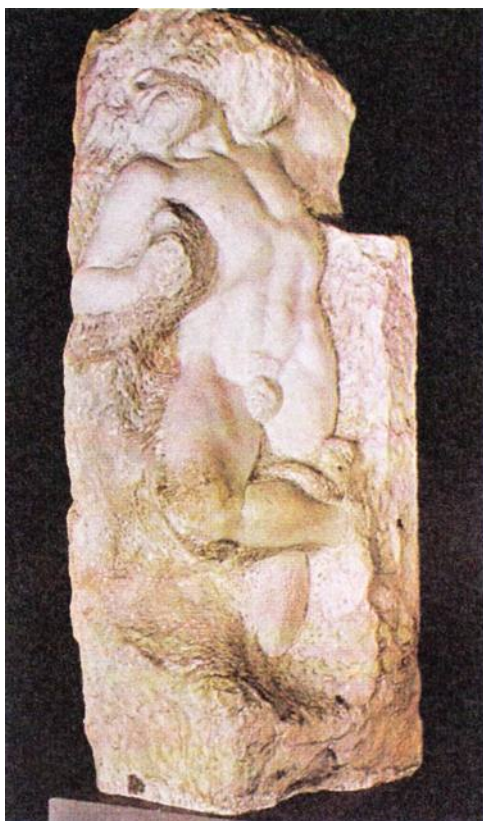
Во Флоренции, «...городе жадном до сплетен и предпочитающем судить о людях по делам, а не по намерениям...», как писал именно в ту пору



Битва при Кашине. 1504—1505. Копия Бастиано (Аристотиле) да Сангалло с картона Микеланджело.

Пробуждающийся раб. 1519, около 1530—1534.

Юный раб. 1519, около 1530—1534.



Макиавелли, эта новость приняла характер злой сплетни. Поговаривали, что Леонардо и впрямь сделал модель колоссального размера, но отлить ее в бронзе не сумел.

Был Леонардо пригож собой, пропорционально сложен и ловок в движениях. Носил он короткий, до колен, светло-красный плащ, в то время как тогда носили одежды длинные; всегда тщательно расчесанная, опрятная борода закрывала половину груди.

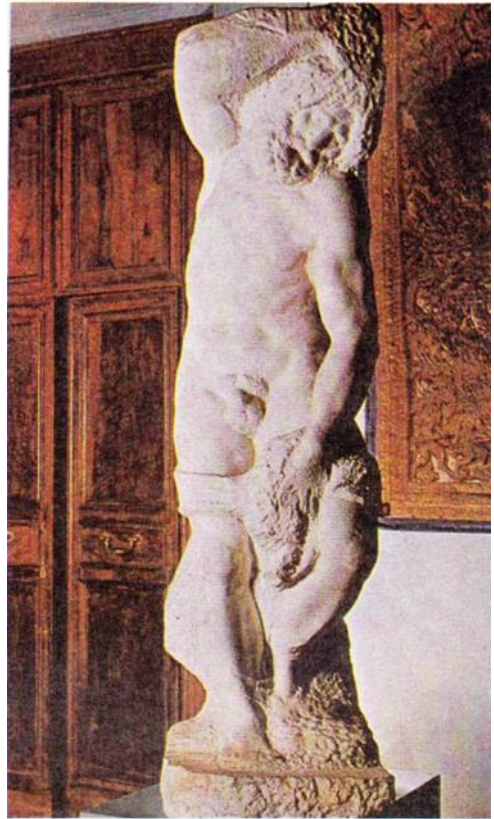
Красив, оригинален в одежде, утончен — полная противоположность Микеланджело, некрасивому, небрежно одетому, угловатому. Леонардо было пятьдесят два года; Микеланджело — двадцать девять.

Хотя и не без легкого высокомерия, которое могло быть принято за зависть, Леонардо восхищался молодым Микеланджело, признавая в нем необыкновенный талант. Микеланджело, напротив, откровенно ревновал Леонардо, но не из зависти, а из чувства соперничества. Он не мог и не желал быть вторым после кого бы то ни было.

Выбирая сюжет для фрески, Леонардо остановился на схватке конников вокруг знамени; Микеланджело избрал затишье между боями, когда флорентийские солдаты купаются в Арно и их внезапно застигает сигнал тревоги.

Вся Флоренция наслаждалась, наблюдая состязание двух соперников. Если картон Леонардо обнаруживали безупречное владение рисунком, то

*Раб «Атлас». 1519, около 1530 — 1534.
Бородатый раб. 1519, около 1530—1534.*



и картоны Микеланджело им не уступали, У Леонардо — композиция, включающая группы лошадей и всадников в пылу сражения; у Микеланджело — обнаженные тела солдат, застигнутых тревогой, и такая напряженная выразительность фигур, что казалось, они вот-вот выпрыгнут из картона.

Никто не отдавал предпочтения ни тому, ни другому мастеру: флорентийская публика благоговейно взидала на рождение двух шедевров, которые могли бы на века прославить человеческий гений той эпохи.

Микеланджело, более чем когда бы то ни было подозрительный и нервный, отлично отдавал себе отчет в том, что сейчас он состязается не с Граначчи или Торриджани, но с гениальным художником. И тем не менее он словно бы искал ссоры со своим соперником и, не находя для этого ни малейшего повода, однажды просто оскорбил его.

Анонимный биограф Леонардо рассказывает, как в один прекрасный день Леонардо да Винчи шел со своим приятелем мимо церкви Санта-Тринита*, возле которой собралась компания, обсуждавшая какой-то отрывок из Данте. Леонардо остановили и попросили дать свое толкование одного непонятного места. В это время мимо проходил Микеланджело, и Леонардо, завидев его, сказал:

— Спросите у него, он объяснит вам лучше.

Микеланджело, напрасно посчитавший его слова за насмешку, в сердцах огрызнулся:

*Общий вид фресковой росписи плафона Сикстинской капеллы. 1508—1512.
На задней стене фреска «Страшный суд». 1535—1541.*

— Сам объясняй, ты, который смастерил коня, но не смог отлить его в бронзе и со стыда бросил эту затею! — и быстро зашагал прочь.

Леонардо, который обратился к нему только потому, что все знали глубокую любовь Микеланджело к Данте, покраснел от горечи и обиды и, не сказав ни слова, поспешил уйти.

...В конце концов даже титаническая выносливость Буонарроти оказалась на исходе. Он выбился из сил. Закончив свои тондо, картон для «Битвы при Кашине», он вдруг понял, что взял на себя слишком много... Тогда, чтобы дать себе разрядку, он погрузился в поэзию.

Ему было тридцать лет. В дверь стучалась любовь, хотя еще безымянная. Это была любовь к любви, и Петрарка стал его наставником и вожатым, незримо направлявшим его руку в первых литературных опытах.

— К тебе можно?

Ба, Сангалло! Ты откуда?

— Из Рима.

— Какие новости?

— Одна-единственная, зато важная. Тебя призывает папа*.— Сказав это, Джулиано да Сангалло бросил на стол кошелек со ста дукатами.— Это тебе от его святейшества. Папа задумал великие вещи. Он говорит, что и так потерял слишком много времени. У него работает Браманте*; я тоже поступил к нему на службу. Теперь он нуждается в тебе. Что ему передать?

Микеланджело понял, что это приглашение, подобно встрече с Лоренцо Великолепным в садах Сан-Марко, означает поворот в его судьбе. Решение созрело мгновенно.

— Можешь ничего не передавать,— ответил он.— Я еду с тобой.

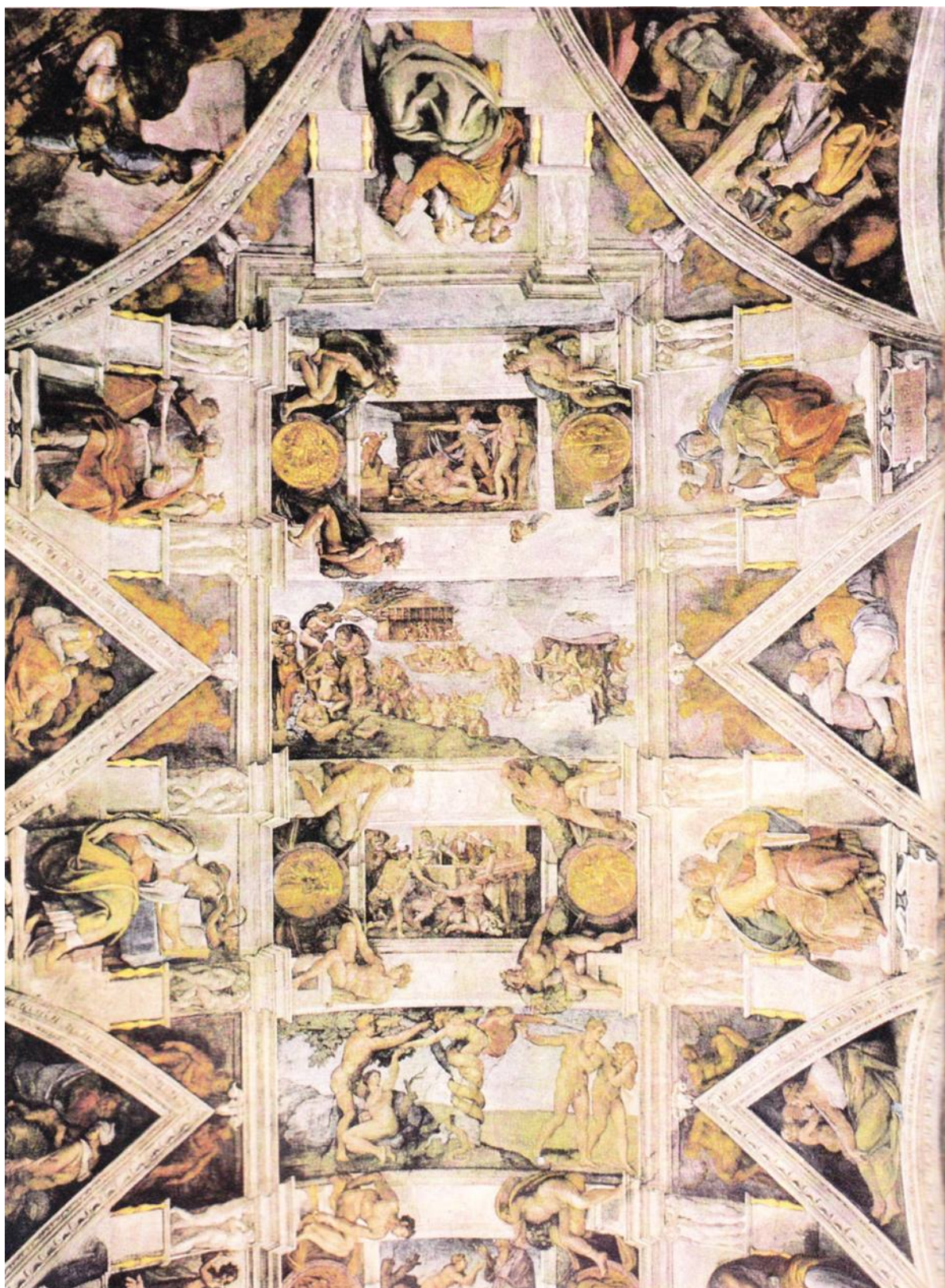






HIEREMIAS

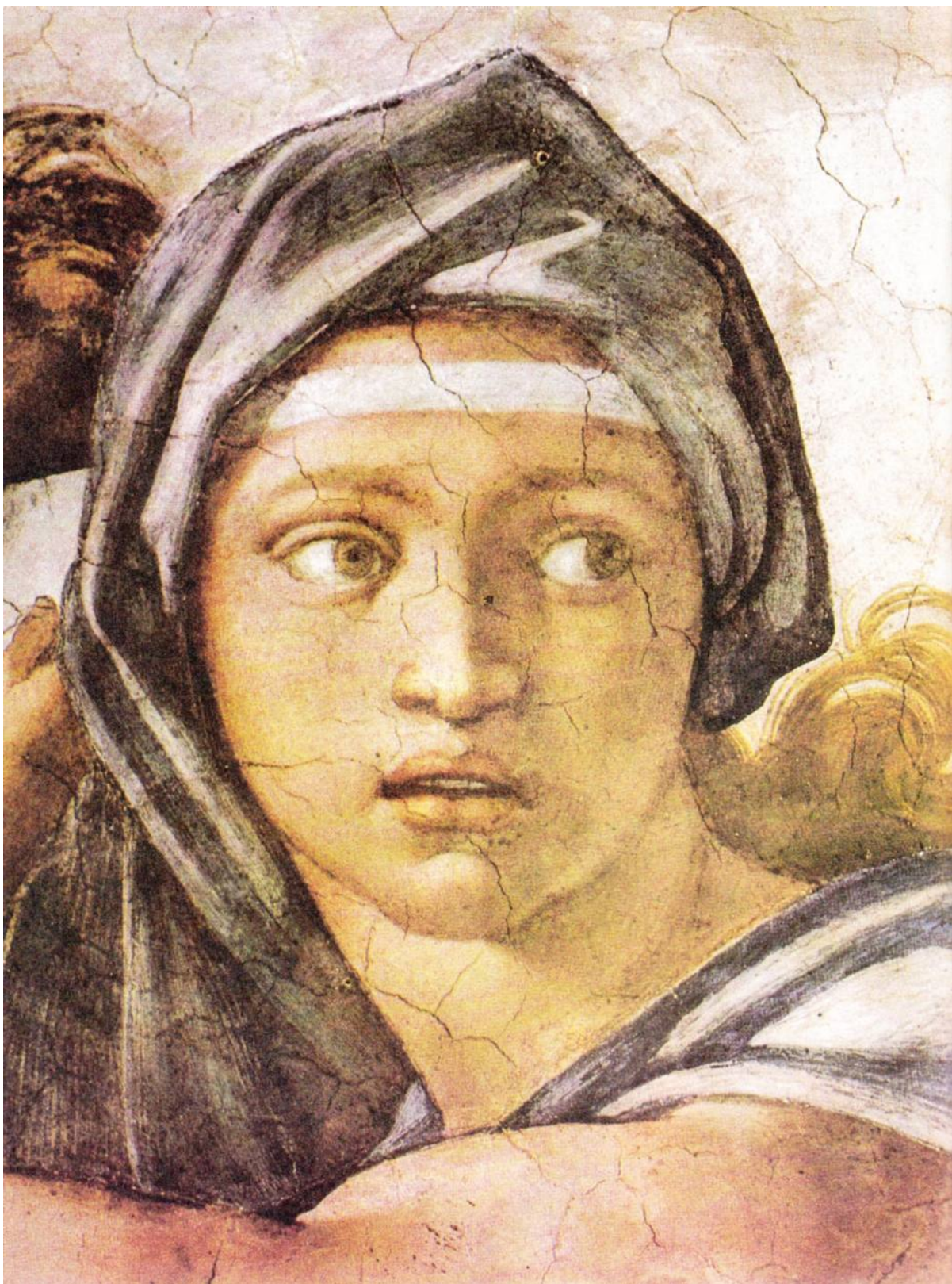
- Роспись плафона Сикстинской капеллы.
- 4 Плафон Сикстинской капеллы. Пророк Иеремия.
- Плафон Сикстинской капеллы. Фрагмент.



Фрагмент росписи плафона Сикстинской капеллы.



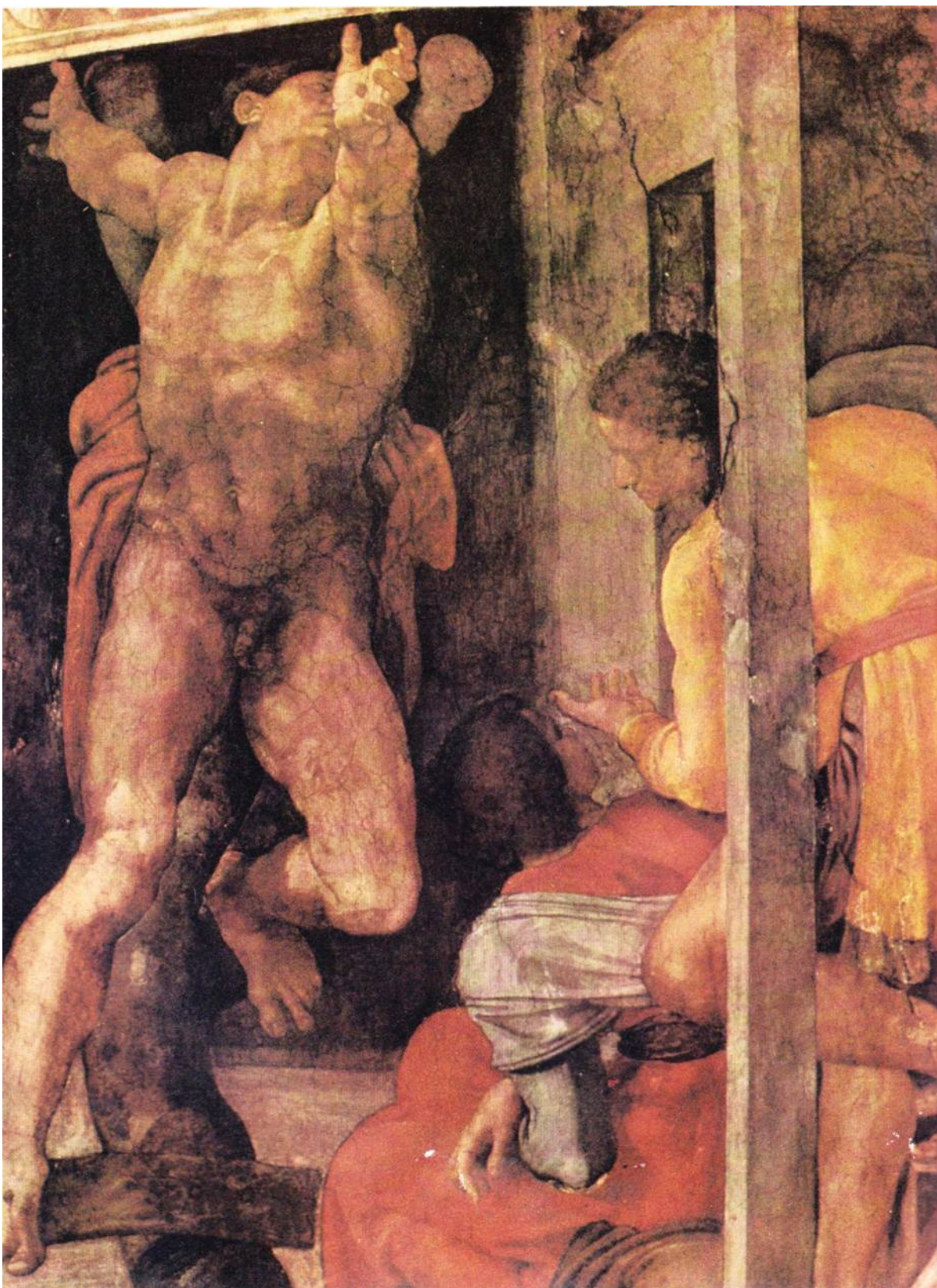
Плафон Сикстинской капеллы. Дельфийская сивилла. Деталь.



Плафон Сикстинской капеллы. Пророк Иезекииль. Деталь.



Плафон Сикстинской капеллы. Распятие Амана. Деталь.



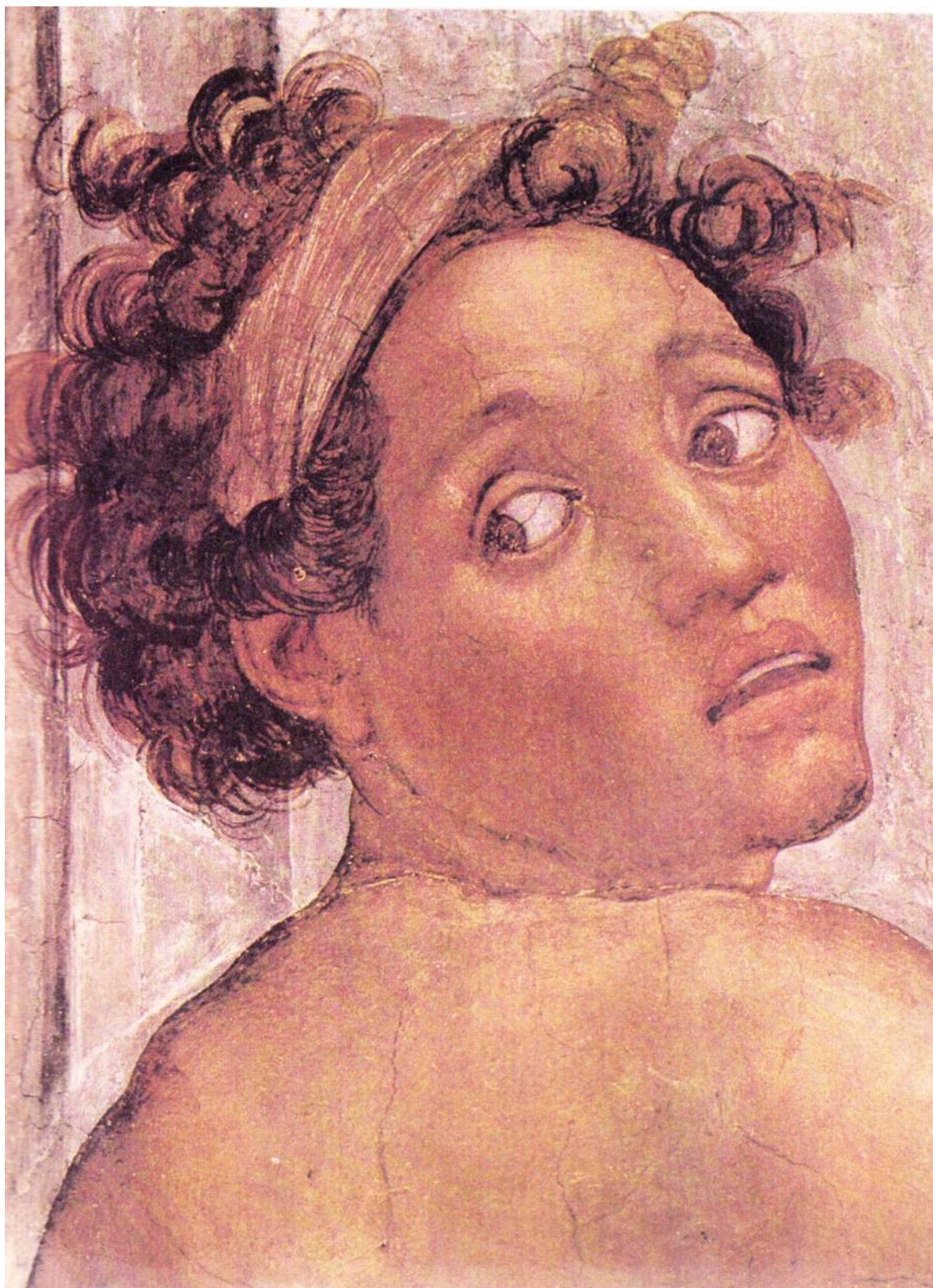
Плафон Сикстинской капеллы. Всемирный потоп. Фрагмент.



Плафон Сикстинской капеллы. Пророк Даниил.



Плафон Сикстинской капеллы. Деталь. Голова юноши.



Плафон Сикстинской капеллы. Пророк Захария. Деталь.



Плафон Сикстинской капеллы. Кумекая сивилла. Деталь.

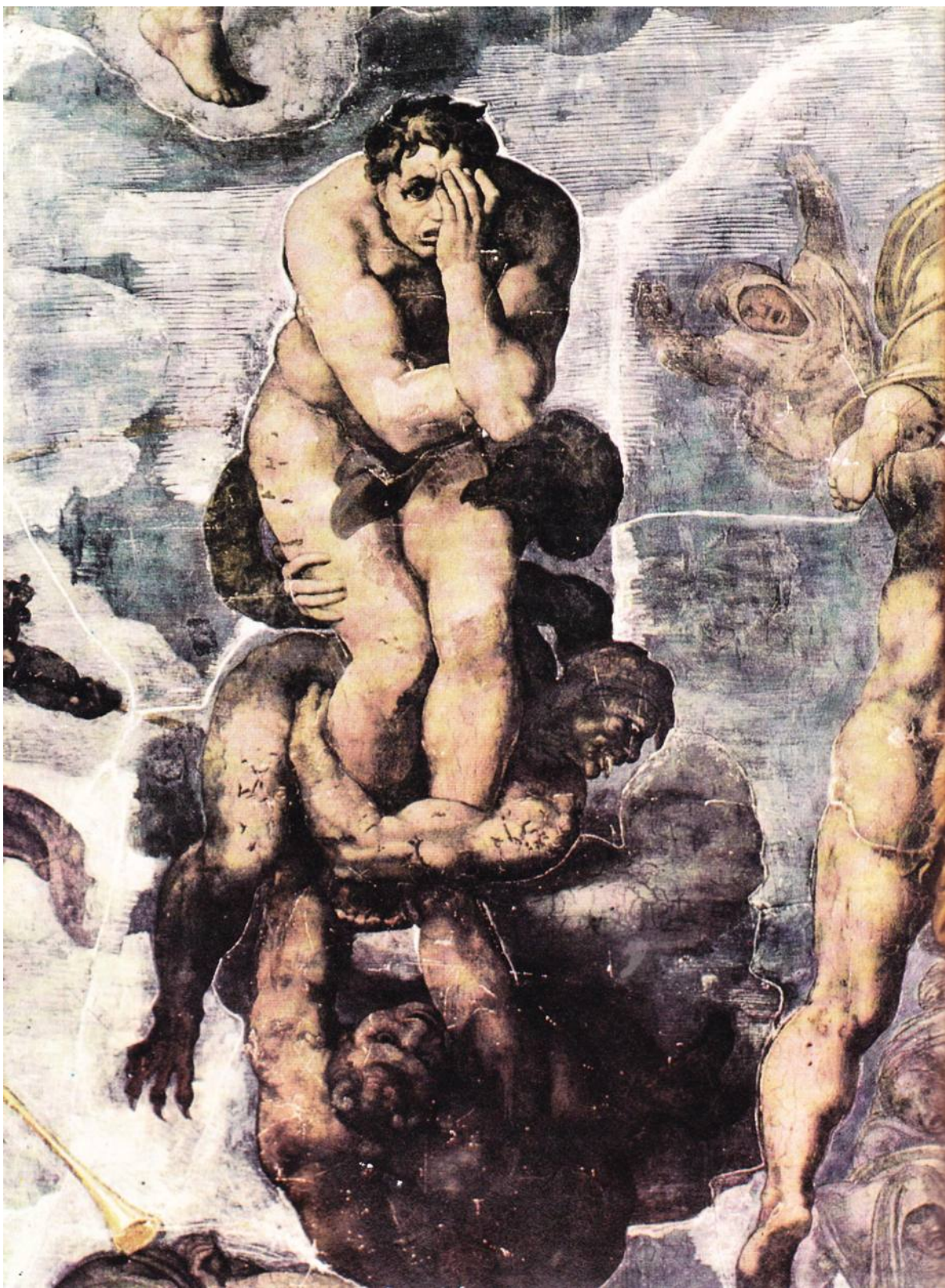




Страшный суд.
Страшный суд. Центральная часть фрески.

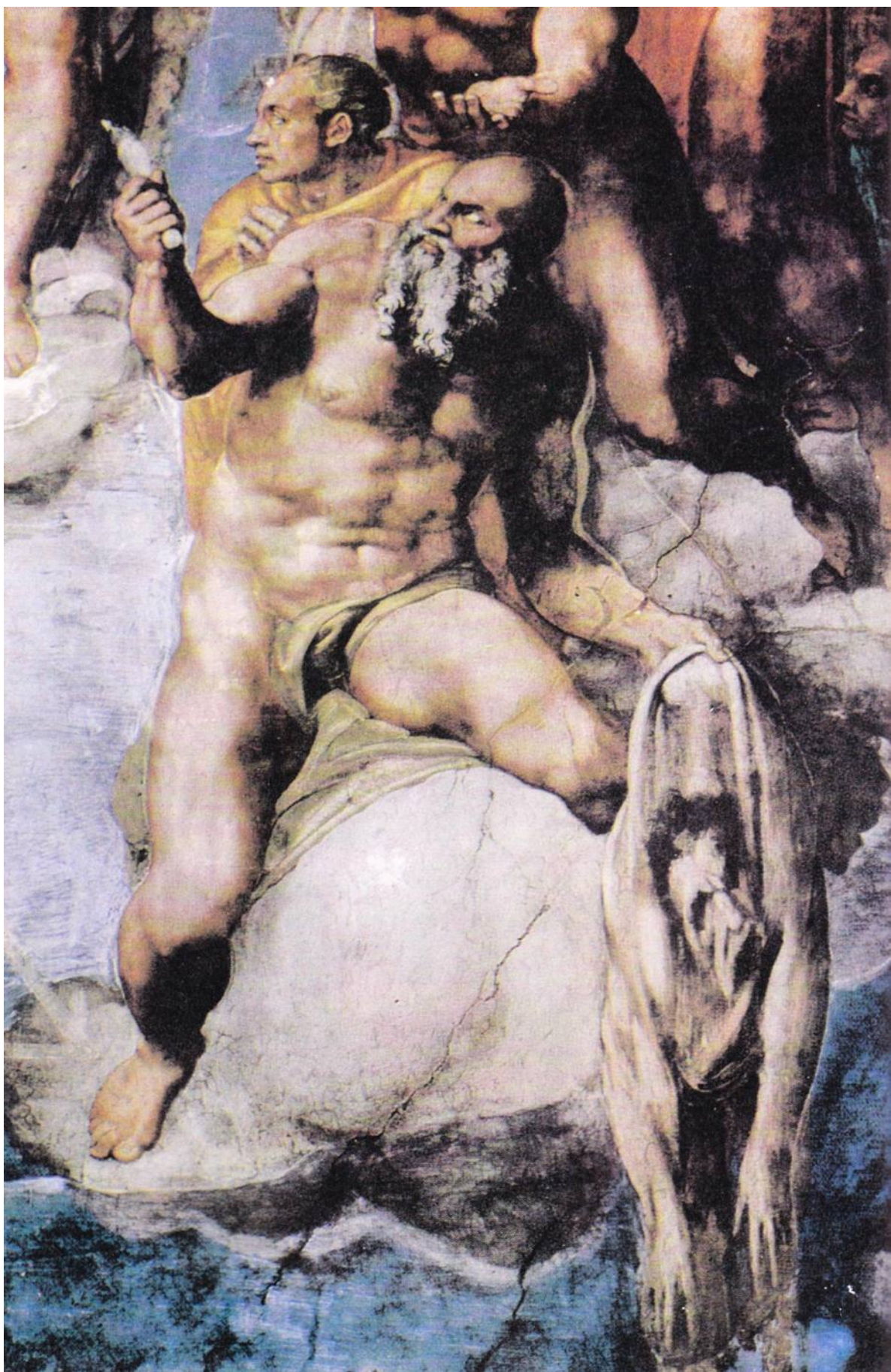


Страшный суд. Деталь. Грешник.



Страшный суд. Деталь. Голова Апостола Павла.





ЧАСТЬ ВТОРАЯ

МАНИЯ ВЕЛИЧИЯ

Джулиано делла Ровере, племянник папы Сикста IV, ставший кардиналом в 1471 году в возрасте двадцати восьми лет, надеялся быстро получить папскую тиару*. Однако ему пришлось пропустить вперед Иннокентия VIII, Александра VI и Пия III. Почти двадцать лет находился он на пороге папского престола, пока наконец не умер папа Пикколомини (Пий III) и не наступила его очередь.

Теперь нужно было наверстывать упущенное время, чтобы оставить потомкам более основательную память о себе.

Едва взойдя на папский престол под именем Юлия II, он сразу же взял на службу Браманте, потом Джулиано да Сангалло. Затем наступила очередь Микеланджело и наконец Рафаэля*, дальнего родственника Браманте.

— Вот, святой отец, проект, который вы мне заказывали.

Юлий II принял рулон, который протянул ему Микеланджело. Это был проект его собственной будущей усыпальницы. Папа призвал в Рим величайшего скульптора эпохи, дабы тот соорудил ему в соборе святого Петра надгробный памятник. Подобно фараонам времен пирамид и императорам времен мавзолеев, папа-воин, намеревавшийся объединить Италию, пожелал для себя гробницу, равной которой еще не было.

Не прошло и месяца с тех пор, как Юлий II заговорил с Микеланджело о надгробье, а проект был уже готов во всех деталях.

Вот как описывает проект гробницы Джорджо Вазари: «Так как это творение задумано с величайшей изобретательностью, то расскажем сейчас о принятом им плане: для того, чтобы гробница выглядела грандиознее, он хотел поставить ее обособленно, так что можно было бы видеть ее со всех четырех сторон, которые с одного края имели по 12 локтей в длину, с другого по 18, сохраняя пропорцию в квадрат с половиной. Извне вокруг нее шел ряд ниш, по бокам которых были помещены гермы*; каждая из этих фигур головой поддерживала первый карниз и в то же время связывала пленника, стоящего на выступе постамента в позе необычайной и причудливой. В пленниках изображены провинции, покоренные этим папой и подчинившиеся апостольской церкви; в других статуях, также скованных, изображены Добродетели и Свободные искусства*, своим видом являвшие, что не менее подвластны они смерти, чем глава церкви, окруживший их почетом. По углам первого карниза помещались четыре большие фигуры: Жизнь деятельная и Жизнь созерцательная, св. Павел* и Моисей. Над карнизом сооружение поднималось ступенями, постепенно уменьшаясь, украшенное фризом с бронзовыми изображениями, а также фигурами путти* и орнаментами, и завершалось поддерживающими гроб статуями Неба и Кибелы*. богини земли; первое улыбалось тому, что душа папы достигла славы небесной, вторая плакала, ибо земля осиротела добродетелью вследствие его смерти. С обеих главных сторон архитектурного сооружения предполагалось сделать двери для входа и выхода».

Описание Вазари дает возможность судить о грандиозности замысла Микеланджело.

Юлий II, не скрывая своего удовлетворения, тут же послал за Браманте и Сангалло.

— Где же мы воздвигнем гробницу?

Отправившись в храм вместе с двумя архитекторами, Микеланджело стал искать подходящее место для гробницы*. Затем папа утвердил один из предложенных художником вариантов гробницы, был подписан договор, и начались работы по заготовке мрамора.

Микеланджело получил повеление отправиться в Каррару, чтобы найти и вырубить подходящий для сооружения гробницы мрамор, и пробыл там восемь месяцев (с апреля по декабрь 1505 года).

Он поселился вместе с каменщиками, погонщиками мулов и возчиками. Вставал с рассветом и шел на карьеры, где отбирал мрамор, руководил выпилкой глыб и блоков, обмерял их, сортировал, отбивал молотком лишнее, помечая на каждом блоке фигуру, в нем сокрытую. Затем блоки отправляли к морю, где их грузили на корабли, которые должны были морским путем пройти до Остии, а оттуда вверх по Тибру до Рима.

Он работал и наблюдал. Его воображение поражали Апуанские горы, окрашенные на рассвете в нежные розовые тона, а на закате — в пурпурные и сиреневые. Однажды, глядя на одну из окрестных скалистых вершин, он задумал высечь в ней гигантскую фигуру, которая «издалека являлась бы мореплавателям».

Достаточно было «убрать лишнее», и мраморная гора легко превратилась бы в колосса.

Но осень с ее туманами и дождями не позволила ему приступить к этому замыслу. Да и пора было возвращаться в Рим, куда его призывала работа над папской гробницей. Мраморный колосс так и остался неосуществленной мечтой.

Из окон своего дворца папа частенько поглядывал на мрамор, нагромождаемый на площади, «и во взоре его, — как говорит автор хроники, — читалось ликование». Едва Микеланджело возвратился, как Юлий II стал вникать во все тонкости проекта, часто навещаясь в мастерскую художника.

Мало того, чтобы проще было присматривать за ходом работы, он приказал соединить свои личные покои с мастерской Буонарроти* специальным подъемным мостиком.

РЕВНОСТЬ И СУЕВЕРИЕ

Однако столь трогательное единение между папой и художником длилось недолго. Расположение Юлия II к Микеланджело вызвало всеобщую зависть, особенно у Браманте, который воспользовался своей близостью к папе и начал настраивать владыку, правда, не против Микеланджело лично, но против самой идеи гробницы.

— Это принесет вам несчастье, святой отец. В народе говорят, что могила при жизни — плохое предзнаменование. А мы не хотим лишаться вашего святейшества прежде отмеренного небесами времени. Микеланджело великий художник, и грех было бы его потерять. Почему бы ему не поработать в живописи?

Капля долбит камень, и суеверие возобладало. Энтузиазм папы начал заметно остывать.

Микеланджело это заметил, но не посмел или не пожелал выяснить причину.

В день, когда прибыл последний транспорт с мрамором, Микеланджело, как обычно, явился к папе, чтобы получить деньги и расплатиться за перевозку. В передней он застал множество народу, папа велел ему передать, чтобы он шел домой. Скульптор расплатился с возчиками, которые должны были возвратиться в Каррару, из собственного кармана, надеясь, что папа возместит ему расходы. Однако на следующий день его опять не приняли. На третий день — тот же результат. Микеланджело стал настаивать на приеме.

— Извините, мессер,— пояснил ему дежурный стражник,— но я получил повеление не пускать вас к папе!

Случившийся там епископ обрушился на стражника:

— Видно, ты не знаешь, кто это, если осмеливаешься так разговаривать!

— Напротив, ваше преосвященство, отлично знаю, но, к сожалению, я получил приказ и должен его исполнить.

— Тогда передайте папе,— воскликнул разгневанный Микеланджело,— что, если он когда-либо захочет меня увидеть, пусть придет ко мне сам!

И, хлопнув дверью, он ушел.

Вернувшись домой, Микеланджело велел своим помощникам продать домашний скarb и ехать вслед за ним во Флоренцию. Сам же, не мешкая ни минуты, отправился на станцию и нанял почтовую карету. Путешествие было стремительным. В два часа ночи он был уже в городке-крепости Поджибонси, принадлежавшей Флорентийской республике. Только здесь, почувствовав себя в безопасности, он решил отдохнуть*.

Гонцы Юлия II не заставили себя ждать. Едва Микеланджело поднялся после короткого сна, как на постоянный двор въехало пять всадников.

— Здесь мессер Микеланджело, флорентийский скульптор?

— Он прибыл сегодня ночью,— ответил хозяин.

— Позовите его,— приказал тот, который казался старшим.

Когда Микеланджело вышел, старший сказал:

— Мессер, у меня приказ его святейшества вернуть вас в Рим.

— Не поеду,— ответил Буонарроти.— Я гражданин Флоренции, а тут мы на ее земле.

Хозяин, которому имя Микеланджело живо напомнило Гиганта на площади Синьории, кликнул своих слуг. Вооружившись чем попало: кто вертелом, кто каминными щипцами, а кто кочергой, они обступили папских посланцев.

— Вот мои земляки,— продолжал Микеланджело,— они скажут, что папские стражники не имеют права арестовывать на территории республики флорентийского гражданина. И если вы только притронетесь ко мне...

Стражники взглянули на лица флорентийцев, которые не предвещали ничего доброго.

— Простите, мессер Микеланджело. мы вовсе не собираемся вас арестовывать. Мы получили приказ догнать вас и привезти к его святейшеству, но поскольку вы находитесь не на нашей земле, то мы не вправе применить силу. Просим лишь об одном: прочитайте это письмо святейшего отца и ответьте, как сочтете нужным, а также обязательно укажите место, где мы вас настигли.

Микеланджело прочел грозную папскую записку: «По прочтении сего под страхом моей немилости немедленно возвращайтесь в Рим».

Микеланджело спросил бумаги и чернил и ответил папе, что не имеет намерения когда-либо вернуться; что за верную и честную службу его прогнали прочь, как жалкого проходимца, и что, поскольку его святейшество прекращает работу над гробницей, он считает себя более ничем не связанным и никаких других обязательств принимать не намерен. Потом он проставил дату, место (Поджибонси) и подписался.

Стражники поскакали обратно.

Вздохнув наконец свободно, Микеланджело поблагодарил хозяина постоянного двора и с первой почтовой каретой отправился во Флоренцию.

ПАПСКИЕ ГРАМОТЫ

— Вот папская грамота, в которой Юлий II просит Флорентийскую республику отправить тебя как можно скорее в Рим,— сказал Пьеро Содерини, протягивая Микеланджело бумагу.

— Я не поеду,— ответил Буонарроти.

— Тогда оставайся,— согласился Содерини.— Ты еще должен написать фреску¹, вон стена, которая тебя ждет. Из попечительства собора Санта-Мария дель Фьоре мне сообщили, что ты должен также закончить статую св. Матфея и приступить к работе над фигурами остальных одиннадцати апостолов*. Папе же сейчас хватает забот, вот увидишь, что он скоро о тебе забудет.

Возможно, при этом разговоре присутствовал Макиавелли, который в ту пору ведал иностранными делами республики. Мы знаем из переписки того времени, что скульптор и секретарь республики были знакомы друг с другом и нередко встречались.

Синьория приняла сторону Микеланджело. И он немедленно приступил к работе. Но прежде дал знать папе о причинах своего отъезда из Рима. И сделал он это более подробно, чем в записке, посланной из Поджибонси. Через две недели после бегства он написал своему другу Джулиано да Сангалло:

«Джулиано, я знаю, как плохо воспринял папа мой отъезд... Но в страстную субботу я собственными ушами слышал, как папа, разговаривая за обедом со своим казначеем, сказал, что он не истратит больше ни единого гроша ни на один камень, будь то маленький или большой... И все равно, прежде чем уехать, я попросил у него часть той суммы, которая была мне нужна для продолжения работы. Его святейшество ответил, чтобы я пришел в понедельник, и я приходил и в понедельник, и во вторник, и в среду, и в четверг... пока наконец в пятницу утром меня не выставили за дверь, чуть ли не прогнали в шею. Вы пишете мне от имени папы, так прочитайте ему это мое письмо...»

Но папа Юлий не смирился, и после первой грамоты, оставшейся без ответа, прислал вторую, в более резком тоне. Пьеро Содерини вынужден был схитрить. Он ответил, что Микеланджело очень напуган и ни за что не возвратится, не получив должных гарантий. «С ним.— писал Содерини,— надо действовать лаской, ибо в противном случае он уедет куда-нибудь, как делал это уже дважды».

Тем временем Микеланджело, продолжая работу над картоном, размышлял о нанесенной ему обиде, вел воображаемый спор с папой. И в сонете, обращенном, видимо, к нему, сетовал:

Ты внял, Синьор, тому, что ложь стрекочет,
И болтуны тобой награждены.

(Пер. А. Эфроса)

В зале Большого совета Леонардо приступил к росписи отведенной ему стены. И тут случилось непредвиденное: вместо того, чтобы пользоваться обычными красками, он начал писать маслом, и краска, не высохавшая с должной быстротой, стекала вниз, уничтожая изображенное.

А тем временем третья, еще более грозная грамота Юлия II не на шутку встревожила правительство Флоренции, и озабоченный гонфалоньер вызвал к себе Микеланджело.

— Так дальше продолжаться не может,— сказал он.— Папа мечет громы и молнии. Ты и так осмелился на такое, чего и король Франции не посмел бы сделать. Больше не заставляй себя просить. Собирайся и поезжай!

— Ни за что!

— Ты поедешь, Микеланджело! Мы не можем рисковать спокойствием нашей республики. Уж не прикажешь ли нам начать войну из-за тебя?

— Тогда я поеду к турецкому султану, который меня звал*.

— Нет, ты поедешь к папе. Христианин не может сделать иного выбора. Лучше умереть, поехав к папе, чем жить у турка. Да и кроме того,— успокоил его Содерини,— папа любит тебя, а если ты все же побаиваешься, Синьория даст тебе посольские полномочия и тем самым право на неприкосновенность*.

Микеланджело, несколько успокоенный, начал готовиться к отъезду. То было в первых числах сентября 1506 года, и папа уже выступил из Рима во главе своих войск против Перуджи.

Взяв Перуджу, папа двинулся на Болонью, в которую торжественно вступил 11 ноября 1506 года.

С рекомендательными письмами от одного знакомого кардинала и самого Содерини Микеланджело выехал в Болонью. Гонфалоньер снабдил его также письмом к кардиналу Содерини, своему брату. Впрочем, письмо это лишь формально адресовалось кардиналу, на самом деле оно было предназначено для самого папы.

«Заверяю Ваше преосвященство, что Микеланджело преотличный мастер, в своем деле единственный в Италии, а быть может, и во всем мире. Лучше рекомендовать его мы не можем. Характер же у него таков, что добрыми словами да лаской от него можно добиться чего угодно. Стоит проявить к нему любовь и уважение, и он совершит такое, что поразит любого...»

Таким хитроумным маневром Содерини старался отвести возможный гнев Юлия II.

В конце ноября Микеланджело приехал в Болонью. Прежде чем явиться к папе, он отправился в собор Сан-Петроньо* отстоять мессу. Несколько папских челядинцев, случайно оказавшихся в церкви, узнали Микеланджело и уговорили его, не мешкая, явиться во Дворец Шестнадцати. Юлий II восседал за столом в обществе нескольких кардиналов. Челядинцы, зная страстное желание папы вернуть Микеланджело, объявили о его приходе. Скульптор оказался перед лицом грозного старца.

— Ты должен был первым явиться к нам. а не дожидаться, пока мы сами явимся к тебе! — гневно воскликнул Юлий II*.

— Святой отец, умоляю, простите мне мою вину. Я погорячился, не мог смириться с тем, что меня выгнали из вашего дома.

Папа не спускал пронизывающего взгляда с коленопреклоненного художника.

— Простите его, ваше святейшество,— вступился за Микеланджело один из прелатов, посланных кардиналом Содерини,— он совершил это по невежеству. Все художники таковы, когда дело не касается их искусства.

— Что за чепуху ты несешь! — загремел папа.— Ты оскорбляешь его больше чем мы! Сам ты невежда! Вон отсюда!

Перепуганный прелат окаменел от страха и не в силах был двинуться с места. Тогда папа приказал слугам вытолкать его за дверь.

Излив таким образом свою ярость, Юлий II велел Микеланджело приблизиться, простил его, благословил, поднял и приказал не отлучаться из Болоньи впредь до особого распоряжения.

ТРЕБНИК* И ШПАГА

«И часто добивался напором и отвагой того, чего с помощью обычных способов никогда бы не добился».

Так Макиавелли резюмирует всю политику Юлия II, который перед консисторией*, созванной в августе 1506 года, торжественно заявил, что с помощью короля Франции и флорентийцев желает «очистить от тиранов» церковные земли.

Политические проекты папы всерьез обеспокоили Пьеро Содерини. Не желая нажить врага в лице Джованни II Бентивольо, властителя Болоньи, впоследствии изгнанного из города Юлием II, и протее французского короля Людовика XII, он отрядил Макиавелли навстречу Юлию II, который выступил из Рима с большим количеством войск и пышной свитой.

В Чивита Кастеллана у секретаря Флорентийской республики Макиавелли состоялась первая встреча с папой-воином, в ходе которой он изложил опасения Синьории: первое — помощь французов весьма проблематична; второе — сам папа, вероятно, не очень убежден в исходе предприятия; третье — его святейшество в конце концов может договориться с Джованни II Бентивольо, не изгоняя его из Болоньи.

Первый довод Юлий II развеял тем, что показал письмо Людовика XII, в котором тот заверял его в своей поддержке; второй — подтвердив свою уверенность в победе тем, что лично возглавил поход; третий — ссылкой на благоразумие Джованни II Бентивольо, который и сам никогда не останется в Болонье.

Успокоив военный Совет Десяти, Макиавелли присоединился к папскому войску, чтобы вблизи наблюдать развитие событий и в случае необходимости вмешаться.

Первый успех папа одержал уже в Орвьето. Джанпаоло Бальони, властитель Перуджи, вышел ему навстречу, подчинился всем папским требованиям и безоговорочно отдался в его руки. Из Перуджи папа направился в Чезену, из Чезены, удостоверившись в том, что французский король шлет ему из Милана обещанную помощь, двинулся дальше. Пересек флорентийские владения,

нарочно избегая владений Венеции, дабы не нарушить ее нейтралитет, и 26 октября был в Имоле. Джованни Бентивольо, покинутый могущественным французским союзником, бежал из города, и 11 ноября Юлий II вступил в Болонью.

Пятнадцать дней спустя туда же прибыл Микеланджело.

— Теперь ты сделаешь мою большую бронзовую статую*. Во сколько она мне станет?

— Святой отец, я не сведущ в литье, ибо это не мое искусство; быть может, она обойдется в тысячу дукатов, но точно сказать не смогу, пока не вылеплю модель.

Через два месяца глиняная модель была готова. Папа часто наведывался к скульптору, охотно с ним разговаривал, и Микеланджело пользовался случаем, чтобы лепить с натуры.

— Что вложить вам в левую руку, ваше святейшество? Быть может, тревник?

— Какой еще тревник, Микеланджело? Вложи меч! А вот эта правая рука,— прибавил, улыбаясь, папа,— она что делает? Благословляет или проклинаят?

— Грозит, святой отец, грозит болонцам, если они не одумаются.

Высота статуи была около семи локтей (4,25 метра). Папа был изображен сидя, с поднятой правой рукой. Статуя предназначалась для фасада церкви Сан-Петронियो.

В помощь себе Микеланджело вызвал из Флоренции знающих толк в литье скульптора Лапо д'Антонио и ювелира-литейщика Лодовико Лотти.

Некоторое представление о тяготах болонской жизни Микеланджело может дать его письмо к брату Буонаррото от 19 декабря 1506 года: «...о приезде сюда Джовансимоне не может быть и речи, ибо живу я здесь в дрянной комнатенке и удалось мне пока купить только одну кровать, в которой мы спим вчетвером, и потому я никак не могу принять его подобающим образом...» Эти четверо — сам Микеланджело, его слуга Пьетро и помощники Лапо и Лодовико.

Месяц спустя Микеланджело снова пишет старшему брату: «...мне бы не хотелось, чтобы он (Джовансимоне.— *Ред.*) приезжал сюда до того, как я кончу лепить фигуру... лучше молитесь богу, чтобы она мне удалась...»

Помощники, прибывшие из Флоренции, быстро его разочаровали. Лапо оказался нечистым на руку, сплетником и хвастунишкой. Он шнырял по городу и врал, что статуя — это его работа и только приписывается Микеланджело. А когда ему поручили приобрести воск для литья, Лапо выудил у Микеланджело сумму, значительно превышающую стоимость воска, и излишек положил себе в карман. Обнаружив мошенничество, Буонарроти немедленно выставил жулика за дверь.

«Мало ему было восьми больших дукатов в месяц, он еще умудрялся постоянно меня обчитывать»,— жаловался Микеланджело отцу. Кроме того, Лапо, имевший влияние на Лодовико Лотти, сманил его с собой во Флоренцию, поставив Микеланджело в весьма трудное положение.

А между тем папа, который ежедневно твердил, что воздух Болоньи ему вреден, а в действительности озабоченный тем, что французский король двинулся против Генуи, решил возвратиться домой. Перед отъездом он посетил Микеланджело, оставил ему чек на тысячу дукатов, помещенный в банк мессера Антонмари да Линьяно, и поспешил кратчайшей дорогой в Рим, отказавшись от намечавшейся остановки во Флоренции 22 февраля 1507 года.

Микеланджело, который остался один-одинешенек, стал подыскивать новых помощников, хорошо знающих литье. Он снова написал во Флоренцию, прося разрешения у флорентийской Синьории, чтобы та прислала ему маэстро Бернардино*, сына маэстро Антонио. Бернардино приехал в Болонью в мае, а в конце июня была произведена отливка статуи Юлия II. Отливка оказалась неудачной.

«Ничего не вышло,— писал огорченный Микеланджело брату Буонаррото.— Впрочем, слава Господу нашему, ибо все что ни делается, все к лучшему».

А отливка не удалась потому, что маэстро Бернардино, по незнанию или по несчастью, не сумел до конца расплавить бронзу, и большая часть ее осталась в печи. Статуя вышла только по пояс. «Я думаю,— говорилось в том же письме,— что маэстро Бернардино дал недостаточно жару, но не по небрежности и не потому, что он плохой мастер или работал без любви. Нет, просто всякий, кто работает, может ошибиться».

Было подготовлено новое литье. На этот раз все вышло удачно. Статуя отлилась целиком. Оставалось лишь хорошенько ее зачистить.

Трудясь в поте лица над статуей, Микеланджело, вероятно, не раз пожалел о своих легкомысленных и поспешных обвинениях против Леонардо, который не сумел за один раз отлить статую, в четыре раза превосходящую своими размерами статую Юлия II.

Время, оставшееся до официального открытия статуи, Микеланджело затратил на ее зачистку и полировку. За этим занятием его застал Франческо Франча*, который с большим трудом добился разрешения посетить мастерскую и взглянуть на работу, о которой говорила вся Болонья. Франча был золотых дел мастером, скульптором и живописцем и среди болонцев почитался первым художником. Он явился к Микеланджело в сопровождении целой толпы друзей и почитателей.

— Ну, как вам понравилась статуя? — спросил его Микеланджело.

Настроенный недоброжелательно, Франча ответил, что литье получилось добротным, но особенно хорош сам материал...

— Если материал хорош, то этим я обязан исключительно папе Юлию II, который мне его дал, подобно тому как вы всем обязаны вашим поставщикам красок,— ответил обиженный Микеланджело.

Франча, высмеянный в присутствии своих сограждан и обожателей, ответил грубостью. Тогда Микеланджело схватил его за шиворот и вышвырнул за дверь.

Тем временем памятник был готов для показа публике.

В одной болонской хронике об этом событии рассказывается так: «В 1508 году, 21 февраля, в середине дня состоялось открытие бронзовой статуи, изображавшей папу Юлия II в полном облачении; правой рукой он благословляет, а в левой держит ключи. Статуя была воздвигнута над порталом Сан-Петронио с внешней стороны...»

Стало быть, Микеланджело вручил Юлию II все же ключи, а не меч. Так Микеланджело разрешил задачу левой руки его святейшества, придав воинственное выражение только лицу папы-воина.

Заказывая свое бронзовое изображение, папа явно рассчитывал, что оно сохранится в веках, но жизнь судила иначе...*

На следующий день после торжественного открытия статуи Микеланджело уехал во Флоренцию.

Кто-то, чье имя так и осталось неизвестным, горько оплакивал его отъезд. Это была некая болонская красавица, которую мы можем себе представить

лишь по поэтическому описанию, оставленному Микеланджело в одном сонете, написанном на обороте письма.

У нее были золотистые волосы, на голове гирлянда цветов. И еще мы знаем, что она носила пояс, который «гордился тем, что обнимал ее талию». Влюбленный художник заключал:

А что же теперь будут делать мои руки?

Больше нам ничего не известно. Если Микеланджело и в самом деле ее любил, как это естественно было бы предположить, то любовь эта осталась тайной для всех. Другая любовь, куда более сильная, владела им на протяжении всей его жизни — любовь к своему искусству.

В конце февраля 1508 года скульптор вернулся домой. Отец и братья с нетерпением ожидали Микеланджело или, лучше сказать, своей доли от полученного им гонорара, а также протекции для Буонаррото и Джовансимоне.

Предполагая прожить во Флоренции долго, Микеланджело снял дом, который, между прочим, попечительство собора предназначало для него в те времена, когда он начинал работу над двенадцатью апостолами.

Пьеро Содерини, довольный возвращением Микеланджело, даже написал Альбериго Маласпина, маркизу Каррары, прося его сохранить ту мраморную глыбу, которую Микеланджело когда-то наметил для своего Геркулеса. Этого так и неосуществленного Геркулеса он хотел поставить на площади напротив Давида.

Но папа, прослышав, что Микеланджело находится во Флоренции, снова призвал его к себе, и Буонарроти немедленно подчинился, не столько в надежде продолжить работу над усыпальницей, к которой Юлий II охладел, сколько желая выказать свое послушание, а заодно убедить папу, что живопись, которую тот вознамерился ему поручить, не является его призванием.

И однако его ждала именно живопись: роспись плафона¹ Сикстинской капеллы.

БЕДНОВАТО...

Браманте, завистник Микеланджело, ревниво переживавший расположение к нему папы, замыслил план на первый взгляд примитивный, но отнюдь не глупый.

Браманте рассуждал так.

Первое: если папа вновь вернется к мысли о гробнице, то большая часть денег, отпущенная на строительство собора св. Петра, уйдет на мрамор, то есть з карман Микеланджело, а не Браманте.

Второе: если Микеланджело вернется к работе над гробницей, папа начнет навещать его каждодневно и не будет ничего предпринимать без его совета.

Третье: Микеланджело упрям и никаких резонов слушать не захочет. Договориться с ним невозможно. Он человек непреклонный и неподкупный.



Всякие увертки ему чужды, он все видит насквозь и знает слишком много.

Поэтому его надо заставить заняться тем, в чем он менее силен, и тем самым поколебать его авторитет в глазах папы; развенчать Микеланджело, который почитается величайшим скульптором не только нынешних, но и всех времен. А для этого нет другого выхода, кроме как заставить его заниматься чуждым ему искусством живописи.

И Браманте со свойственной ему придворной ловкостью начал постепенно обрабатывать папу, внушая ему желание испытать талант Микеланджело при росписи Сикстинской капеллы в схватке с кистями и красками.

После неизбежного, как ему казалось, поражения Микеланджело папа, по замыслу Браманте, должен будет перенести свое расположение на Рафаэля, который при восторженном изумлении всего Рима уже трудился над фреской «Диспута»*.

Но Браманте не принял в расчет гениальности Микеланджело. Последний уступил настояниям папы, хотя отлично понимал, на какой риск он идет и какую радость доставит своим врагам в случае неуспеха.

Согласно первоначальному замыслу на плафоне предусматривалось изобразить в соответствующих люнетах' лишь двенадцать апостолов и самые обычные орнаментальные украшения. «Но уже начав работу,— писал Микеланджело,— я увидел, что это будет выглядеть бедно, и я сказал папе, что с одними апостолами будет бедно. Папа спросил: почему? Я ответил: потому что они сами были людьми бедными. Тогда он согласился и сказал, чтобы я поступал, как знаю...»

Наконец гений Микеланджело смог раскрыться в полной мере. Он превзошел не только все ожидания папы, но и свои собственные.

Интриги Браманте привели к созданию шедевра, равного которому история фресковой живописи еще не знала. В величайшем скульпторе своего времени вдруг открылся величайший живописец века.

Проследим, однако, за основными этапами этого замечательного подвига с того момента, когда папа убедил Микеланджело подняться на леса, и до того, как он с них спустился под угрозой вспыльчивого Юлия II быть оттуда сброшенным.

— Святой отец, повторяю вам, что это не мое призвание и что я мало имел дело с красками.

— А я тебе говорю, что ты это сделаешь, и сделаешь хорошо.

— Но ведь я скульптор, святой отец. Поручите роспись Рафаэлю. У этого молодого человека великий талант. Говорят, что во Флоренции и Перудже он уже прославился своими картинами.

— Ты распишешь свод капеллы, Микеланджело, если только не захочешь снова навлечь на себя мою немилость.

— Я распишу, святой отец.

Браманте получил приказ соорудить леса. Недолго думая, он подвесил платформу с помощью канатов, для чего пробил во многих местах плафон.

— А как я закрасю оставшиеся дыры, когда кончу писать? — спросил Микеланджело.

— Не твоя забота. Об этом подумаем после. А сейчас иначе нельзя.

— Нет можно! И если ты этого не знаешь, я тебя научу.

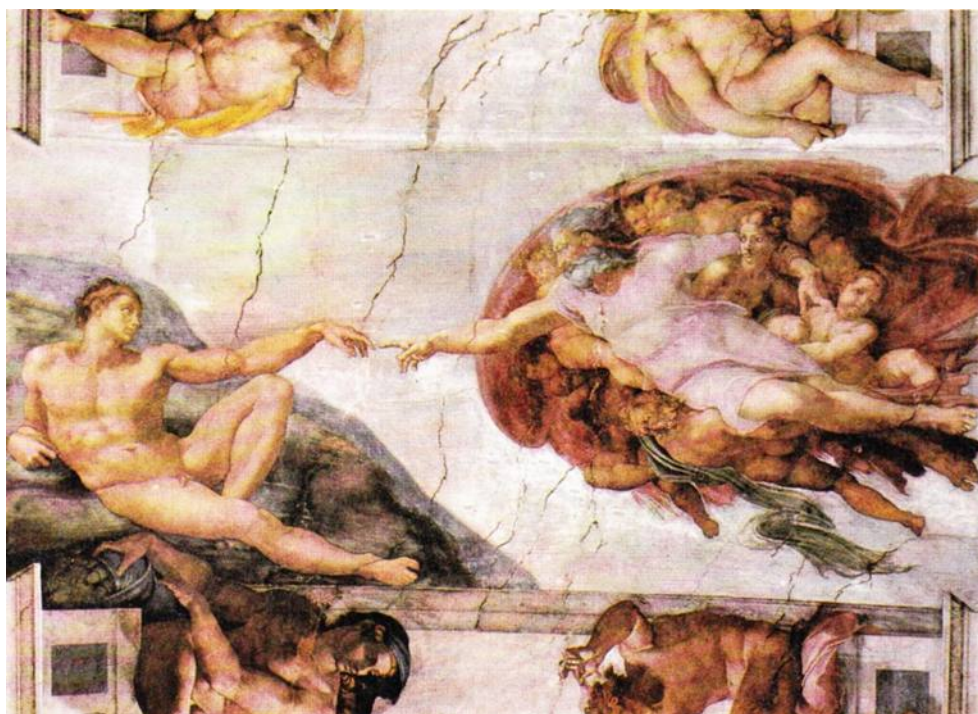
И Микеланджело отправился к папе, где в присутствии Браманте объяснил все неудобства его сооружения и получил разрешение переделать все на свой лад: вместо того, чтобы подвешивать к потолку платформу, Микеланджело предложил соорудить подмости, покоящиеся на мощных деревянных козлах. С этих пор такую конструкцию использовал в своих работах и сам Браманте.

Теперь следовало кончать картоны и приступать к росписи. На деньги, которые ему выдавал папа, Микеланджело мог позволить себе нанять помощников, как это делал в свое время его учитель Доменико Гирландайо. И он обратился с письмом к своему другу и соученику, верному Граначчи.

Пословица говорит, что друзья познаются в беде. Граначчи немедленно собрал нескольких художников, знакомых с техникой фресковой живописи, а Микеланджело положил им до конца испытательного срока по двадцать дукатов на человека.

Кроме самого Граначчи, на призыв откликнулись Джулиано Буджардини, Якопо ди Сандро, Якопо Торни, Аньоло ди Доннино и Бастиано да Сангалло, прозванный «Аристотиле»*.

Все они были художниками, кто более, кто менее известными во Флоренции. Бросив начатые работы, рискуя, к слову сказать, вызвать гнев заказчиков, они поспешили на призыв Микеланджело. Граначчи, Буджардини и Якопо Торни были известны Микеланджело со времен Гирландайо и Лоренцо Великолепного; Якопо ди Сандро дель Тедеско работал с Буонарроти меньше других, но знакомы они были давни. Не чужим ему был и Аньоло ди Доннино, приятель и ученик Козимо Россели. Одним словом, все это были старые знакомцы за исключением самого молодого и самого преданного из всех Бастиано да Сангалло, работавшего раньше с Перуджино,



племянника архитектора Джулиано да Сангалло. Когда Бастиано да Сангалло впервые увидел картон битвы при Кашине, который Бенvenuto Челлини назвал «школой жизни», он стал для него путеводной звездой. Пораженный гением Микеланджело, он оставил Перуджино и с энтузиазмом принялся копировать картон, толкуя его так проникновенно, что заслужил прозвище «Аристотиле».

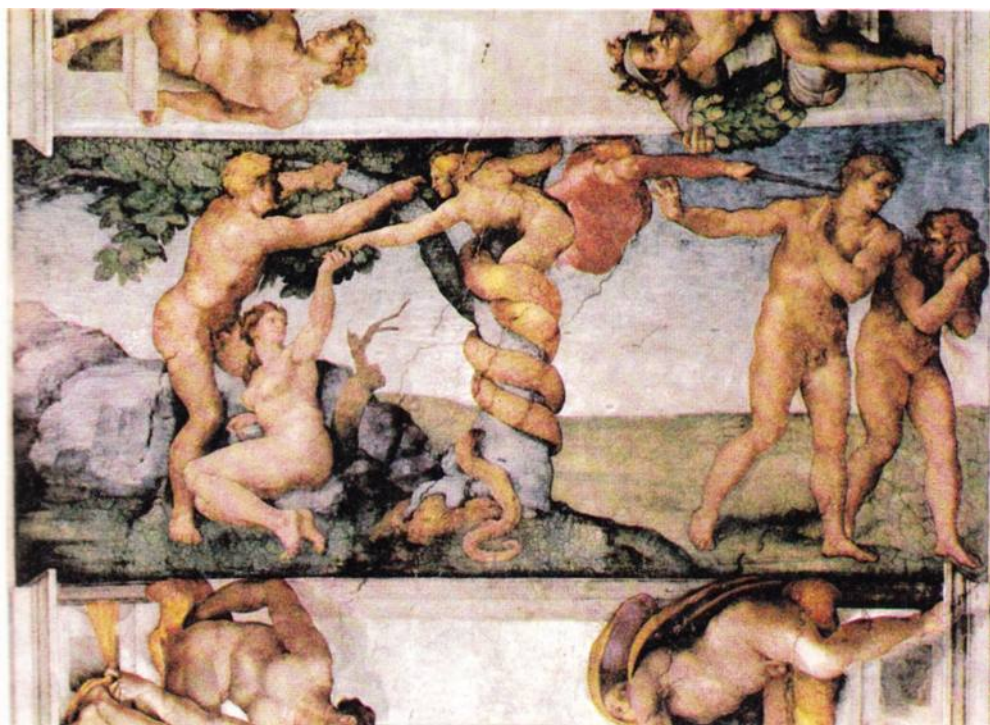
Флорентийские помощники прибыли в Рим. Микеланджело, у которого картоны с апостолами были уже готовы, поручил им для пробы перевести несколько фигур на плафон. Результат его разочаровал. Получилось совсем не то, чего он ожидал.

Как-то раз, придя в капеллу на рассвете, раньше своих помощников, Микеланджело, все более и более хмуясь, рассматривал первые метры подсыхающих фресок. Затем в гневе опрокинул приготовленные краски и сбил все, что написали его земляки. Потом спустился с лесов и запер на ключ входную дверь.

Вскоре пришла вся бригада. Найдя дверь запертою, художники принялись стучать и звать маэстро. Микеланджело даже не ответил на их крики. Решив, что друг и наставник разыгрывает их, — а он славился своими шутками, — они ушли. Потом снова вернулись, но напрасно — дверь была заперта. Тогда, дождавшись вечера, они зашли к Буонарроти домой — здесь его тоже не было, как и на следующее утро в капелле. Только тут они поняли, что Микеланджело не шутит, а просто не желает их больше видеть.

Обиженные и огорченные, они вернулись во Флоренцию.

Оставшись совершенно один, даже без помощника для растирания красок,



Микеланджело приступил к росписи гигантского потолка, начав все сначала.

Войдем же в капеллу, подобно великому множеству людей до нас и еще многим миллионам после нас, и посмотрим наверх в благоговейном молчании, которое порой куда красноречивей всяких похвал.

Полюбуйтесь сначала общей живописной конструкцией свода и уже потом братим внимание на отдельные детали. Рассказать о них невозможно, поэтому ограничимся девятью композициями средней части потолка, которые Микеланджело заполнил сценами на библейские сюжеты: отделение света от тьмы, сотворение светил и растений, отделение тверди от воды, сотворение Адама, сотворение Евы*, грехопадение и изгнание из Рая*, жертвоприношение Ноя, всемирный потоп, опьянение Ноя*.

Да, это чудо из чудес. Целой жизни — и не одного, а многих людей — не хватило бы, чтобы завершить подобное произведение. А ведь Микеланджело аботал совсем один. На подготовленные части плафона он должен был наносить краску, прежде чем высохнет штукатурка. Он даже не мог проверять ракурсы того, что набросал, снизу и рассчитывал их, находясь на лесах. Если он получал письма, то читал их, запрокинув голову, ибо отвык держать ее прямо.

А письма были сварливые, от отца и братьев, возвращающие его к повседневным заботам и мелочам. Он отвечал им иногда с раздражением, иногда нежностью, но всегда сверху, «оттуда», где даже фигура его приняла д какого-то уродливого гнома, согнутая в дугу, с запрокинутой назад : ловой, выставленным вперед животом...



«...Я должен был бы позаботиться скорее о себе, чем о других, а я лишен возможности сделать для себя даже самое необходимое...»

«...Я нахожусь здесь в тяжких трудах и в величайшем телесном утомлении, и у меня нет друзей, да я и не желаю их иметь; и у меня нет времени, чтобы даже должным образом поесть. И не досаждайте мне больше, ибо я уже не способен терпеть».

Одиночество Микеланджело было намеренным. Но папа велел соорудить специальную лестницу, чтобы иметь возможность время от времени навещать художника. Он заставлял его с испачканным красками лицом, часто с зажмуренными от рези глазами, в неподвижности, которую легко было принять за приступ безумия. Такова была «цена подвига».

Одно время ему помогал — впрочем, больше по дому, чем в работе, — преданный Пьетро Бассо, бывший с ним еще в Болонье. Но Пьетро заболел лихорадкой, а после выздоровления вернулся к своей семье.

А из Флоренции поступали вести все более тревожные. Избалованный Джовансимоне превратился в домашнего деспота и тиранил старого Лодовико. Теперь, когда Микеланджело стал фактическим главой семьи, родные, особенно отец, с детской бесцеремонностью обращались к нему по любому поводу.

• Джовансимоне. Говорят, что тот, кто делает добро человеку доброму, делает того еще лучше, а плохого — еще хуже... Я не хочу сказать, что ты плохой человек, но поведение твое перестает мне нравиться...

Теперь я убеждаюсь, что ты мне не брат; потому что если б ты им был, то не угрожал бы моему отцу... Вот уже двенадцать лет, как я скитаюсь по Италии, терпя всевозможные унижения, истощая силы свои в трудах, подвергая жизнь

опасностям, и все для того, чтобы поддержать наш дом; и вот теперь, когда я начал помаленьку поднимать его, ты хочешь в один час разрушить то, что с таким трудом собирал я много лет; клянусь телом Господним, что этого я не допущу и не позволю! Хотя бы мне пришлось уничтожить десять тысяч таких, как ты...»

Юлий II все чаще подымался на мостки взглянуть на работу Микеланджело.

— Микеланджело, когда же, наконец, ты кончишь эту благословенную капеллу?

К великой досаде художника, папа снова и снова подымался к нему, чтобы рассмотреть вблизи, что успел сделать Микеланджело.

— Скоро, святой отец, наверное, к рождеству.

И, решив не дожидаться очередного визита папы, художник велел разобрать леса. Правда, можно было бы еще пройтись кое-где по росписи золотом. Но Микеланджело не стал этого делать.

В день Всех святых, 1 ноября 1512 года, плафон был открыт. Папа поспешил в капеллу.

— Почему ты не закончил?

— Потому что и без того хорошо.

— А все-таки,— возразил папа,— я считаю, что нужно подбавить золота.

— В те времена, святой отец, люди не носили золота.

— Без золота как-то бедновато.

— Те, которые изображены здесь, были тоже бедноваты.

Поразмыслив, папа согласился.

ОДИНОК, КАК ПАЛАЧ

Пока Микеланджело расписывал плафон Сикстинской капеллы, Рафаэль работал над фресками Ватиканских станц'.

Браманте, мучимый ревностью, бессознательно спровоцировал это великое соревнование, подобное тому, которое несколько лет назад устроил гонфалоньер Флоренции.

Тогда более молодым был Микеланджело, казавшийся по сравнению с почти легендарным Леонардо просто баловнем удачи, лишь по какому-то наитию сумевшим создать своего Гиганта. Теперь же, наоборот, более молодым был Рафаэль, красивый, изящный, с прекрасными манерами. Живопись для него была радостью, он упивался ею, тогда как для Микеланджело она всегда была тяжким трудом.

Юлий II, устроивший это своеобразное состязание, знал, что победителя тут не будет,— настолько непохожими были художники друг на друга как по темпераменту, так и по манере письма. Но в этом принципиальном поединке они несомненно превзошли самих себя.

Еще во Флоренции Рафаэль тщательно изучил картоны «Битвы при Кашине»; в Риме при содействии Браманте он не раз тайком рассматривал работу Микеланджело, а потом, когда Юлий II велел убрать леса, мог вволю ее созерцать. Конечно, впечатление, произведенное на него творчеством Микеланджело, было огромным. Рисунки Микеланджело обнаруживали такое



знание их автором анатомии, какого раньше не приходилось встречать. И Рафаэль извлек для себя из этого необходимый урок. Он не копировал, не подражал, но использовал полученные сведения с поразительным мастерством.

Рассказывают, что однажды Рафаэль, сопровождаемый многочисленными учениками, повстречал Микеланджело, который спросил его с насмешкой:

— Что это ты, Рафаэль, всегда окружен людьми, как вельможа?

На что Рафаэль ответил:

— А вы одиноки, как палач.

Однако такие небольшие стычки не помешали Рафаэлю в его фреске «Афинская школа»* изобразить Микеланджело в образе погруженного в раздумье грустного и одинокого философа Гераклита*.

«ПАЛЕ! ПАЛЕ!»

Пока два величайших художника Возрождения состязались в Риме на поприще изящных искусств, дела Флорентийской республики складывались трагически, и грустные вести оттуда еще больше усугубляли мрачное душевное состояние Микеланджело.

Антифранцузская лига, собравшаяся в Мантуе, решила объявить войну Флоренции, и по ее решению дон Раймондо Кардона, вице-король Неаполя, вступил в Тоскану во главе испанских войск*.

Тогда-то и произошла печально знаменитая резня в Прато. На глазах у папского легата за одну только ночь было вырезано пять тысяч человек, а святотатствам и всякого рода насилиям не было числа; «огню и мечу предали весь Прато,— отмечал хронист,— сжигали и разрушали дома, церкви, мужские и женские монастыри, убивали и чинили всякие другие насилия, невзирая на пол, возраст и звание...»

Известие об этом ошеломило жителей Флоренции. Пьеро Содерини ночью бежал из города, сперва он собирался было в Рим, но затем, возможно получив письмо от своего брата-кардинала, передумал и сел на корабль, отходивший в Рагузу (Дубровник). Напуганные власти города попытались договориться с осаждавшей армией, обещая изменить состав правительства. Во дворец на виа Ларга вернулись — пока в качестве частных лиц — братья Джованни и Джулиано Медичи. Потребовалось совсем немного времени, чтобы сплотить их сторонников. И тогда на улицах снова зазвучал клич Медичи: «Пале! Пале!»

Дворец Синьории был захвачен, все республиканские постановления отменены, а вновь созданное правительство состояло из самых ярых приверженцев Медичи*.

Микеланджело писал своим родичам из Рима. Он подбадривал их, советовал держаться в стороне от всяких политических интриг и предоставлял им право пользоваться его деньгами, хранящимися у казначея церкви Санта-Мария Нуова, подчеркивая, что в подобных обстоятельствах важна жизнь, а не золото. «В дела земные не вмешивайтесь ни под каким видом — ни действием, ни словом — и поступайте так, как поступили бы при моровой язве: бегите прочь».

Потом, когда порядок был уже восстановлен, он писал своему брату Буонаррото: «...говорят, что Медичи опять утвердились во Флоренции и что все вошло в обычную колею, а потому я думаю, что опасность миновала, то есть опасность со стороны испанцев, и я более не вижу необходимости в отъезде; но держитесь тихо, не заводите дружбы и не приваживайте к дому никого...»

Но семейство Буонарроти во Флоренции все же натерпелось от сторонников Медичи, которые злились на скульптора за некоторые не слишком лестные высказывания о братьях Джованни и Джулиано. И раздосадованный Микеланджело снова пишет из Рима отцу: «Надобно запастись терпением... ибо мир еще не рождает людей более неблагодарных и кичливых, чем флорентийцы».

В конце того же бурного 1512 года семья Микеланджело была окончательно прощена.

Открытие плафона Сикстинской капеллы было ознаменовано торжественной мессой, которую папа отслужил в день Всех святых.

А 21 февраля 1513 года, как воин на поле битвы, умирал Юлий II. Перед смертью он сказал окружающим его кардиналам, что не сумел ни церковь сохранить, ни освободить Италию от «варваров» и потому признает себя величайшим грешником.

«И, РЫДАЯ, ОН ОСТАВИЛ ГРОБНИЦУ...»

Юлий II в своем завещании распорядился, чтобы Микеланджело завершил его гробницу. Душеприказчики Юлия II: его племянник кардинал Леонардо Гросси делла Ровере и апостольский протонотарий Лоренцо Пуччи заключили с Буонарроти новый договор, обязывающий его завершить гробницу в течение семи лет. Договор по-прежнему предусматривал изготовление сорока фигур*.

Наконец-то Микеланджело мог целиком отдаться своему искусству. Он потребовал из Флоренции нескольких помощников, имея на этот раз средства для вознаграждения. Почти наверняка он не раз побывал в Карраре, чтобы отобрать необходимый мрамор для нового варианта гробницы.

Вскоре после смерти Юлия II папой был избран Джованни Медичи, принявший имя Льва X. Известие об этом, рассказывают очевидцы, дошло до Флоренции «воздушным путем», то есть с помощью костров, разводившихся на замковых башнях,— только чудом удалось избежать пожаров.

Новый первосвященник, которому исполнилось всего тридцать семь лет, был толстый, улыбчивый, с физиономией простоватой, но не глупой, благодушный по природе, благорасположенный к людям, а к Микеланджело и вообще ко всем флорентийцам в особенности.

Лев X сразу же назначил архиепископом Флоренции своего двоюродного брата Джулио Медичи, вызвал изгнанного Пьера Содерини и уговорил Синьорию освободить всех политических заключенных, среди них Макиавелли.

Первые годы своего папства Лев X не мешал Микеланджело работать над гробницей своего предшественника. Возможно, что как раз в 1513 году Микеланджело сделал своих «пленников», которые ныне находятся в Лувре, и даже начал «Моисея»*.

Осенью 1515 года, проездом в Болонью, куда он направлялся для встречи с новым королем Франции Франциском I, Лев X остановился во Флоренции, где ему был оказан подобающий прием. Посетив прах отца в церкви Сан-Лоренцо, он решил устроить конкурс лучших художников по разработке проекта фасада*. Приглашены были Баччо д'Аньоло, Джулиано да Сангалло, Андреа и Якопо Сансовино и Рафаэль, с которым папа Лев X не расставался. Участвовал в этом состязании и Микеланджело. Он его и выиграл.

Год спустя папа вызвал Микеланджело в Рим. Это было в середине зимы, когда скульптор находился в Карраре, где снял домик, чтобы непосредственно руководить добычей мрамора для гробницы Юлия II.

— Дорогой Микеланджело,— сказал ему Лев X,— я бы хотел, чтобы в твоём проекте фасада нашлось место для десяти статуй: четырех внизу, четырех над ними и двух еще выше. Те, что внизу, должны изображать святых Лаврентия, Иоанна Крестителя, Петра и Павла, распространяющих истину и принявших за это муку, над ними пусть расположатся евангелисты Лука, Иоанн, Матфей и Марк*, которые явили истину в слове, а те, что на самом верху, будут наши домашние святые — Козьма и Дамиан. И сделай их так, чтобы была понятна их причастность к врачебному искусству. Набросай проект и приходи.

Две недели спустя художник представил папе новый проект. При этом присутствовал кардинал Джулио, и оба священнослужителя высказали Микеланджело свое живейшее удовольствие.

Рафаэль. Автопортрет. 1506.

Леонардо да Винчи. Автопортрет. 1510—1513.



— Теперь отправляйся в Каррару за мрамором, но сперва сделай мне деревянную модель.

— Святой отец,— ответил Буонарроти,— я только недавно обновил договор с Пуччи и с кардиналом делла Ровере на гробницу папы Юлия II, и этот договор запрещает мне браться за какие-нибудь серьезные работы до ее окончания.

— Это не твоя забота, с ними мы договоримся полюбовно. Фасад Сан-Лоренцо оставь Баччо д'Аньоло, а сам думай только о статуях, которые должны быть сделаны именно тобой. А когда будешь во Флоренции, то наверняка сумеешь найти время, чтобы изваять одну-две статуи и для гробницы.

Теперь Микеланджело уже по горькому опыту знал, как опасно спорить с верховным пастырем. И потому крепя сердце поклонился.

Огорчение его было искренним.

Он любил старого гневливого Юлия II, который платил ему такой же привязанностью.

Теперь ему хотелось заплатить покойному папе свой долг — сделать гробницу, достойную грозного величия того, кто ее задумал и пожелал воздвигнуть. И вот именно тогда. мрамор был уже под рукой и он мог всецело отдаться работе, приходилось снова возвращаться в Каррару.

Микеланджело заплакал. В старости он в этом признался своему ученику и биографу Кондиви, записавшему: «И, рыдая, он оставил гробницу и отправился во Флоренцию».

«ПРОСТО МОНАХИ ПОВЗДОРИЛИ»

Когда в 1513 году Лев X занял престол святого Петра, казна была пуста. Длительные войны, расходы на наемников, оплачиваемые союзы в сочетании с прирожденной расточительностью его предшественника, не жалевшего денег на грандиозные проекты, в том числе на строительство собора святого Петра, разорили папские финансы. Папа Лев X оказался перед необходимостью изыскивать новые источники, и он придумал отличное средство «получать деньги прямо с неба». Это «чудо» должно было свершиться путем продажи индульгенций*, то есть «отпущения грехов».

Две буллы*, изданные в октябре 1517 года, предусматривали отпущение любого греха тем, кто совершил одно из перечисленных в них богоугодных дел или внес — если не смог сам прибыть в Рим — определенную сумму денег на завершение строительства собора святого Петра.

Индульгенции предусматривались также для душ, находящихся в чистилище*, иными словами, верующие могли с помощью денежных пожертвований вызволять оттуда души своих умерших родственников.

Продажа индульгенций с особым тщанием была налажена в германских землях, откуда римская курия* ждала больших поступлений. Архиепископ Майнцский поручил это дело монахам доминиканского ордена*. Знаменитый банк Фуггеров*, который имел отделения почти во всех германских городах, принял участие в распространении индульгенций. В каждой его конторе были специальные окошечки, в которых за наличные деньги выдавались соответствующие удостоверения с печатью и подписью.

Для людей разных сословий была установлена твердая такса за отпущение тех или иных грехов.

Предприятие это, подготовленное с великим усердием и размахом, население встретило глухим ропотом, а часть духовенства даже с открытым недовольством.

Выразителем всеобщего возмущения стал молодой монах-августинец*, преподававший философию и теологию* в университете в Виттенберге. Он написал девяносто пять тезисов против торговли индульгенциями и в 1517 году, в канун праздника Всех святых, прибил их к дверям замковой церкви. Монаха звали Мартином Лютером*.

Землетрясение не произвело бы большего впечатления. Всколыхнулась вся Германия. Тезисы Лютера передавались из рук в руки. Напрасно один доминиканский монах, приняв вызов, ответил мятежному августинцу стадесятью тезисами. Народ был на стороне Лютера. Того Лютера, который, не порвав еще с католицизмом, послал папе свои тезисы, где, между прочим, утверждал: «...кто отказывает бедным в подаянии и покупает индульгенции, накликает на себя немилость Божью». Заключал он так: «...простершись у ног твоего святейшества, отдаюсь тебе со всем, что у меня есть и что собой представляю. Воскреси, убей, призови к себе, одобри, осуди — как тебе заблагорассудится. Я признаю в твоём голосе голос Христа, который в тебе при утвует и через тебя говорит».

: л • Льву X доложили об этих жарких спорах, он зевнул и воскликнул:

— Ах, какая чепуха! Это просто монахи повздорили!

И он имел основание так думать, потому что всевозможные богословские диспуты были тогда обычным явлением.

Он не понял или не хотел понять, что в отличие от схоластических споров*, происходивших в монастырских или университетских стенах, нынешний

диспут вышел на улицу. Тезисы Лютера, живо затрагивающие общие интересы, вызвали бурную реакцию населения. К богословскому спору примешались проблемы экономического, политического и социального характера. Спор об индульгенциях перерос в восстание, вспыхнувшее в Германии.

Не на шутку обеспокоенный Лев X обрушил на Лютера буллу об отлучении. Монах ответил сожжением этой буллы на костре на городской площади (1520).

Микеланджело, в отличие от Рафаэля, с которым папа делился своими невзгодами, ничего не знал о столь драматичном развитии событий. Находясь в Апуанах среди простого неграмотного люда, он мог лишь гадать о причинах приливов и отливов папского настроения, которые проявлялись то в виде отеческих увещаний, то подозрительных запросов. Однажды, например, Микеланджело был заподозрен в личной корысти в связи с тем, что предпочел брать мрамор в независимой Карраре, а не в подчиненной Флоренции Пьетрасанте. Резкое, не терпящее возражений письмо кардинала Джулио Медичи (будущего папы Климента VII) предписывало Микеланджело от имени папы Льва X отказаться от Каррары. Микеланджело подчинился. Но поскольку удобных путей от Пьетрасанты к морю не было, скульптору пришлось временно превратиться в дорожного инженера и прокладывать трудоемкую и дорогостоящую дорогу, пробивать ее в скалах — и все только потому, что так было выгодно семейству Медичи. В результате Микеланджело нажил себе врага в лице маркиза Каррарского и навлек ненависть каменщиков, которые стали не только саботировать работы, но и угрожать ему лично. В одном из писем этого времени он приводит такой случай: «...вдруг оборвался канат, которым была закреплена колонна, и она покатила в реку и разбилась на множество мелких кусков... И жизнь тех из нас, кто находился рядом, подвергалась величайшей опасности...»*

Зная, что его письма тотчас доходят до папских ушей, Микеланджело частенько писал своему влиятельному другу Доменико Буонинсеньи* о том, что должно было возвысить его в глазах Льва X.

Много лет назад, когда Микеланджело впервые приехал в Рим, кардинал Риарио, показав ему свое собрание статуй, спросил: хватит ли у него духу сделать что-либо подобное. На этот вопрос Микеланджело ответил, создав свои бессмертные творения.

Пока Микеланджело находился в Карраре, в Риме в 1514 году умер Браманте*.

Перед смертью он завещал папе Льву своего питомца Рафаэля. И тот был тут же назначен главным архитектором строительства собора св. Петра. Себастьяно дель Пьомбо*, ревниво относившийся к Рафаэлю, не замедлил сообщить об этом Микеланджело, приправив свое сообщение ядовитыми замечаниями в адрес счастливого соперника.

«...Очень мне жаль, что вас нет в Риме и вы не смогли увидеть работ его кисти из тех, что отправлены во Францию и которые, как я думаю, представляют противоположность тому, что вы думаете о живописи...»

Рим стал для Микеланджело чем-то далеким и недостижимым. Он начал усиленно переписываться и с друзьями, и с врагами, получая в ответ иногда ободряющие, иногда и весьма резкие послания. Так, например, Якопо Сансовино написал ему однажды: «...черт бы вас побрал за то, что вы никогда ни о ком доброго слова не скажете). В эту тяжелую для себя пору Микеланджело снова обратился к поэзии.

Но его не забывали. Вспомнил о нем и кардинал Джулио Медичи. После того как папа решил отказаться от строительства нового фасада, Джулио Медичи призвал к себе Микеланджело и попросил его сделать проект капеллы в Сан-Лоренцо, где должны были находиться надгробия семьи Медичи: его отца Джулиано и его дяди Лоренцо Великолепного. Кроме того, там должны были быть воздвигнуты гробницы недавно умерших Джулиано, герцога Немурского, и Лоренцо, герцога Урбинского.

Микеланджело сделал проект, который понравился кардиналу. «...И поэтому, наш любезный друг, вы будете продолжать эту работу, о чем настоятельно вас просим», — написал он в своем письме на имя скульптора.

Из Рима тем временем пришло известие о смерти Рафаэля. Он умер в страстную пятницу 1520 года, точно в день своего рождения, в возрасте тридцати семи лет. Говорят, что папа был безутешен. Он оплакивал его больше, чем брата или сына.

А через год снова траур — умер папа Лев X.

И наконец, еще одна неприятная для флорентийцев новость из Рима: на выборах нового папы был избран не кардинал Джулио Медичи, а голландский прелат Адриан Дедал* (под именем Адриана VI).

Не прошло, однако, и двух лет, как колокола снова зазвонили. Умер голландский папа, и его место под именем Климента VII занял побочный сын Джулиано Медичи, брата Лоренцо Великолепного, кардинал Джулио*.

Флоренция ликовала.

Микеланджело, получив это известие, испытал потребность как-то выразить свои чувства и написал одному каррарскому каменотесу: «...вы, поди, уже слышали, что Медичи стал папой; от этого, как мне думается, возликовал весь мир. Для искусства это большой прибыль».

Лишь отдельные и самые стойкие «плаксы», скрывающиеся в тени после смерти Савонаролы, с содроганием вспоминали странное пророчество монаха, который, находясь под следствием, на требование уточнить, «когда именно произойдут во Флоренции обещанные им жуткие потрясения», ответил: «Во времена папы по имени Климент».

КАПЕЛЛА МЕДИЧИ

Микеланджело между тем оказался, если можно так выразиться, «между двух гробниц». С одной стороны, усыпальница Юлия II, из-за которой у него возникли серьезные нелады с наследниками папы*, с другой — фамильная усыпальница Медичи в церкви Сан-Лоренцо.

Настойчивость, проявляемая как фамилией делла Ровере (родственниками папы Юлия II), так и Медичи, приводила Микеланджело в отчаяние. Как раз в это же время скульптор отказался от ежемесячного вознаграждения, которое предложил ему папа Климент VII, поскольку узнал от своих римских доброжелателей, что взметг этой пенсии* он должен постричься в монахи.

Буонарроти то и дело обращается к друзьям и к самому папе с отчаянными письмами, в которых жалуется, что «...вынужден бороться с нищетой». К тому же его постоянно преследуют зависть и ревность римских художников,

интриги папских придворных, угнетает неблагодарность собственных помощников.

«Пьеро,— пишет Микеланджело своему другу Пьеро Гонди,— неблагодарная дрянь тем и отличается, что если вы оказываете ему поддержку в его нуждах, он говорит, что вы даете ему из своих излишков. Если вы поручаете ему какое-нибудь дело для его же пользы, он всегда утверждает, что вы были к тому вынуждены и что поручили ему это потому, что не сумели сделать сами. И все благодеяния, им полученные, объясняет необходимостью для благодетельствующего. А если благодеяния, выпавшие на его долю, настолько очевидны, что их невозможно отрицать, неблагодарный поджидает, чтобы его благодетель совершил какую-нибудь ошибку и дал бы ему тем самым повод очернить его более или менее убедительно и таким образом избавиться от обязательств перед ним...»

«Выброси из головы эти печальные бредни, почерпнутые у тех, кто желает тебе зла и кто пытается отвратить тебя от этой работы и по зависти к твоей славе и благоденствию заставить тебя вообще бросить начатое...» — велит передать художнику Климент VII.

И все же, несмотря на все тяготы, капелла Медичи стала достойным завершением этого мрачного и многострадального периода.

«МУЛЫ» С ВИА ЛАРГА

Пророчество Савонаролы сбывалось. Над Флоренцией сгущались апокалипсические тучи. Папа Климент VII, который, будучи кардиналом, показал себя умелым правителем города, оказался неспособным и нерешительным правителем церкви.

Лавируя между Франциском I и Карлом V*, он бросался в объятия то одного, то другого, и всегда невпопад, всегда проигрывая.

В 1527 году Рим был разграблен войсками императора Карла V*, а Климент VII оказался в заточении в замке св. Ангела*.

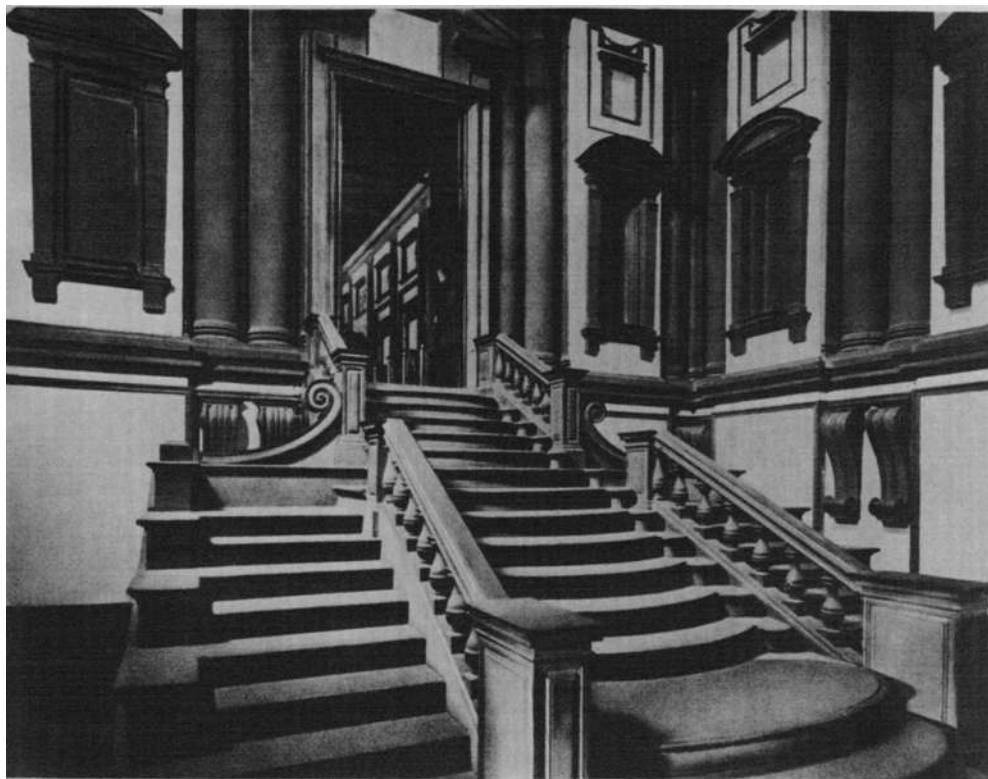
Известие об этом пришло во Флоренцию, и в городе начались волнения. Флоренцией управлял тогда пятнадцатилетний юнец Ипполито Медичи, сын Джулиано, герцога Немурского, и вместе с ним во дворце Медичи на виа Ларга находился еще один отрок — Алессандро Медичи, смуглый и некрасивый сын Лоренцо, герцога Урбинского, а возможно, и самого папы Климента VII. Оба они были побочными сыновьями, и во Флоренции их называли «мулами».

Понятно, что они были сразу же выдворены из города, который, воспользовавшись папскими бедами, вновь поспешил восстановить республиканские учреждения. Флоренция готовилась к обороне, отлично понимая, что едва произойдет очередное примирение между папой и императором, как имперские войска нападут на город. Нужно было срочно его укрепить, для чего требовался опытный архитектор.

С 1528 года Микеланджело принимал деятельное участие в укреплении города, а в 1529 году он назначается «верховным заведующим» укреплениями города.

Теперь Микеланджело подымался с первыми лучами солнца и отправлялся инспектировать работы. Он приказал изготавливать кирпичи, обладающие





особой противоударной прочностью: в глину примешивались пакля и конский навоз. Сооружался двойной ряд стен, между которыми насыпалась утрамбованная земля. Микеланджело предложил «срезать» башни во избежание обвалов при артиллерийском обстреле и укрепить колокольню церкви Сан-Миньято, на которой была установлена бомбарда.

Решено было также очистить пространство вокруг города. Виллы и монастыри, церкви, замки и просто жилые дома за городскими воротами сносились, чтобы не дать укрытия врагу. Были случаи, когда сами владельцы с поразительным самоотвержением руководили разрушением своей собственности только для того, чтобы оставить ландскнехтам* Карла V лишь выжженную землю.

Тем временем Микеланджело представил проект дополнительных укреплений, который гонфалоньер Никколо Каппони, однако, не пожелал утвердить. Скульптору было предложено отправиться в Феррару в июле 1529 года и на месте ознакомиться с укреплениями, возведенными там герцогом Альфонсо д'Эсте*. В Ферраре Микеланджело был принят с почетом, и герцог лично показал ему всю систему укреплений, почитавшихся тогда чудом фортификационного искусства. Когда Микеланджело собрался в обратный путь, герцог сказал ему:

— Мессер Микеланджело, вы мой пленник. Дарую вам свободу при условии, что вы обещаете мне какую-нибудь свою работу, неважно — живописную или скульптурную, маленькую или большую.

Польщенный Микеланджело обещал уплатить этот выкуп и вернулся во Флоренцию.

Пока он отсутствовал, Каппони был заменен новым гонфалоньером — Франческо Кардуччи. Вновь занимаясь оборонительными сооружениями, Микеланджело обратил внимание на несколько странное, на его взгляд, поведение Малатеста Бальони* и заподозрил в нем предателя. С этим предположением он отправился к гонфалоньеру.

— Разумеется, Микеланджело великий скульптор, но мне сдается, что он слишком подозрителен и пуглив,— заявил на людях Франческо Кардуччи.

Буонарроти продолжал руководить строительством укреплений у ворот Сан-Никколо. Но однажды утром к нему вдруг подошел какой-то неизвестный и стал нашептывать всякие ужасы. Он ходил за Микеланджело целый день и, наконец, посеял в его душе настоящую панику. Проводив скульптора домой, незнакомец остался у него ужинать и уже ночью окончательно убедил его в необходимости бежать из города.

На следующий день, воспользовавшись своим положением начальника над всеми укреплениями, Микеланджело велел открыть ему ворота и вместе с Ринальдо Корсини, Пилото Мини, а также своим учеником Антонио Мини направился через Феррару в Венецию. Это было 21 сентября 1529 года.

Каковы же были истинные причины этого внезапного отъезда Буонарроти?

Происки врагов, которые желали отстранить его от участия в строительстве оборонительных сооружений? А может быть, и в самом деле на него действовало внушение неизвестного посетителя? Позднее он написал из Венеции Джованни Баттиста делла Палла*: «...во вторник, утром, двадцать первого сентября, в то время, когда я находился на бастиионе, в ворота Сан-Никколо вошел некто и шепнул мне на ухо, чтобы я, если желаю остаться в живых, покинул город; он пришел ко мне домой, поужинал, привел лошадей и, не оставляя меня ни на минуту, увез из Флоренции, утверждая, что это к моему благу. Была ли это воля Господа нашего или дьявола — не знаю».

Синьория была вынуждена его осудить и лишить должности; в то же время она обратилась к скульптору с предложением вернуться, обещая соответствующую охранную грамоту. Звали его обратно домой и флорентийские друзья. И в ноябре 1529 года Микеланджело вернулся.

Обложившая со всех сторон, страдающая от голода и чумы, немилосердно сеявшей смерть, Флоренция готовилась к последнему отчаянному отпору.

Климент VII, помирившийся с Карлом V, отверг все требования флорентийцев сохранить республиканские институты.

Испанские войска Карла V, расположившись на окрестных холмах, держали город под постоянным артиллерийским огнем. Голод, болезни и обстрелы сильно сократили население Флоренции — погибших насчитывалось более сорока четырех тысяч, повсюду валялись трупы: на городских стенах, на крышах домов, на улицах. Но сопротивление флорентийцев не ослабевало.

«Молодежь,— рассказывает Бенедетто Варки в своей «Флорентийской истории»,— решила не прерывать старинного обычая играть в мяч на ежегодных карнавалах. А чтобы еще пуще досадить врагу, они играли на площади перед церковью Санта-Кроче в ярких костюмах: двадцать пять человек в белых и двадцать пять в зеленых. И чтобы враг не только слышал их, но и видел, они поместили часть музыкантов с трубами и другими инструментами на крыше церкви Санта-Кроче».

И все же весной 1530 года Флоренция была вынуждена начать переговоры, и 12 августа 1530 года город капитулировал. Несмотря на условия капитуля-



ции, после вступления во Флоренцию войск папы Климента VII и Карла V в городе начался жестокий террор. Гибли лучшие сыны Флоренции, сторонники республики и противники правления Медичи. Микеланджело, опасаясь за свою жизнь, скрывался. Его дом на виа Моцца несколько раз подвергался обыску.

Но едва перекипела первая вспышка ярости, как от папы пришел приказ оставить скульптора в покое и дать ему возможность немедленно продолжать настоящее.

Микеланджело целиком отдался работам в капелле Медичи и на строительстве библиотеки Сан-Лоренцо (ныне библиотека Лауренциана)*, в которой папа хотел поместить все кодексы и манускрипты, когда-то собранные Козимо Медичи, Лоренцо Великолепным и другими членами семьи Медичи.

Не забыл Микеланджело и своего долга перед герцогом Феррарским — Альфонсо д'Эсте. Еще во время осады города он начал для него картину, изображавшую Леду*, которая обнимает лебедя, — сюжет для Микеланджело совершенно необычный. После снятия осады Флоренции Альфонсо д'Эсте, извещенный о том, что картина готова, прислал за ней своего придворного.

— И это все? — разочарованно воскликнул феррарец.

— А вы, простите, каким делом занимаетесь? — спросил его Микеланджело.

Феррарец, обиженный этим вопросом, который ставил под сомнение его 'лагородное происхождение, парировал с иронией:

— Раз уж я во Флоренции, то каким делом, кроме торговли, я могу здесь заниматься?

Капелла Медичи. Гробница Джулиано Медичи. В нише статуя Джулиано Медичи. Под ней на саркофаге статуи Ночи (слева) и Дня.

— Ах так,— воскликнул Микеланджело.— Ну если вы торговец, то неудачную сделку вы заключили для своего хозяина. Вон из моего дома!

И выставил феррарца за дверь.

Немного отойдя от этой вспышки гнева, Микеланджело подарил картину своему ученику Антонио Мини. Потом «Леда» попала во Францию к Франциску I. Что с ней случилось дальше, мы не знаем*.

Между тем наследники Юлия II продолжали требовать от Микеланджело отчета о выплаченных ему ранее суммах и торопить его с окончанием работы над гробницей. В роли посредника выступил Климент VII.

Он пригласил обе стороны в Рим, где было достигнуто соглашение, менее тягостное для скульптора.

— Однако за это, мой дорогой Микеланджело, ты должен будешь кое-что сделать...

— Я и так делаю капеллу Медичи в церкви Сан-Лоренцо, которую заказало мне ваше святейшество, и еще библиотеку Сан-Лоренцо.

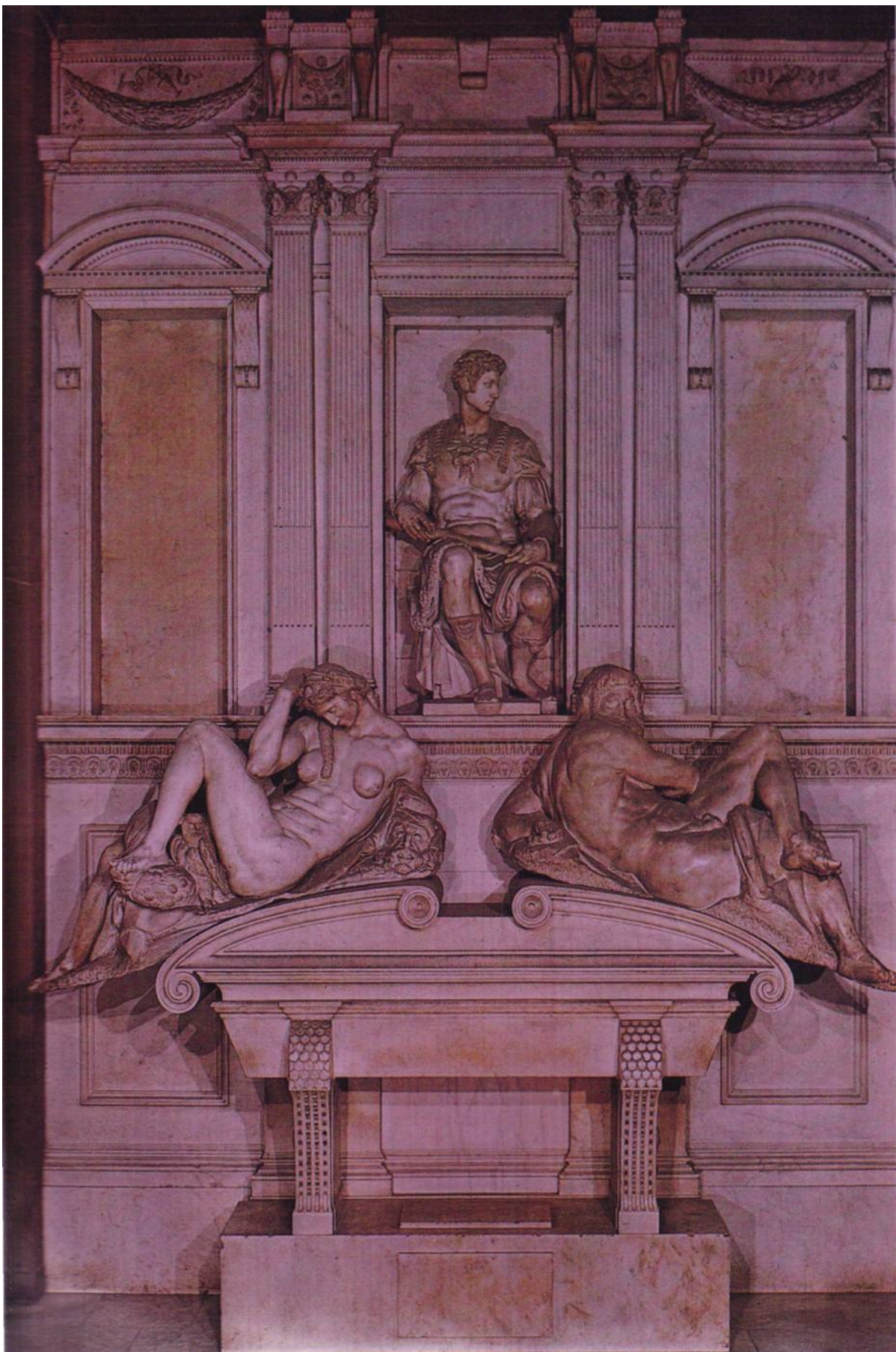
— Нет, Микеланджело, я имею в виду совсем другую работу. Разве не ты расписал плафон Сикстинской капеллы? Так вот, в этой капелле есть большая стена над алтарем, которая ждет...

— Чего же она ждет, святой отец?

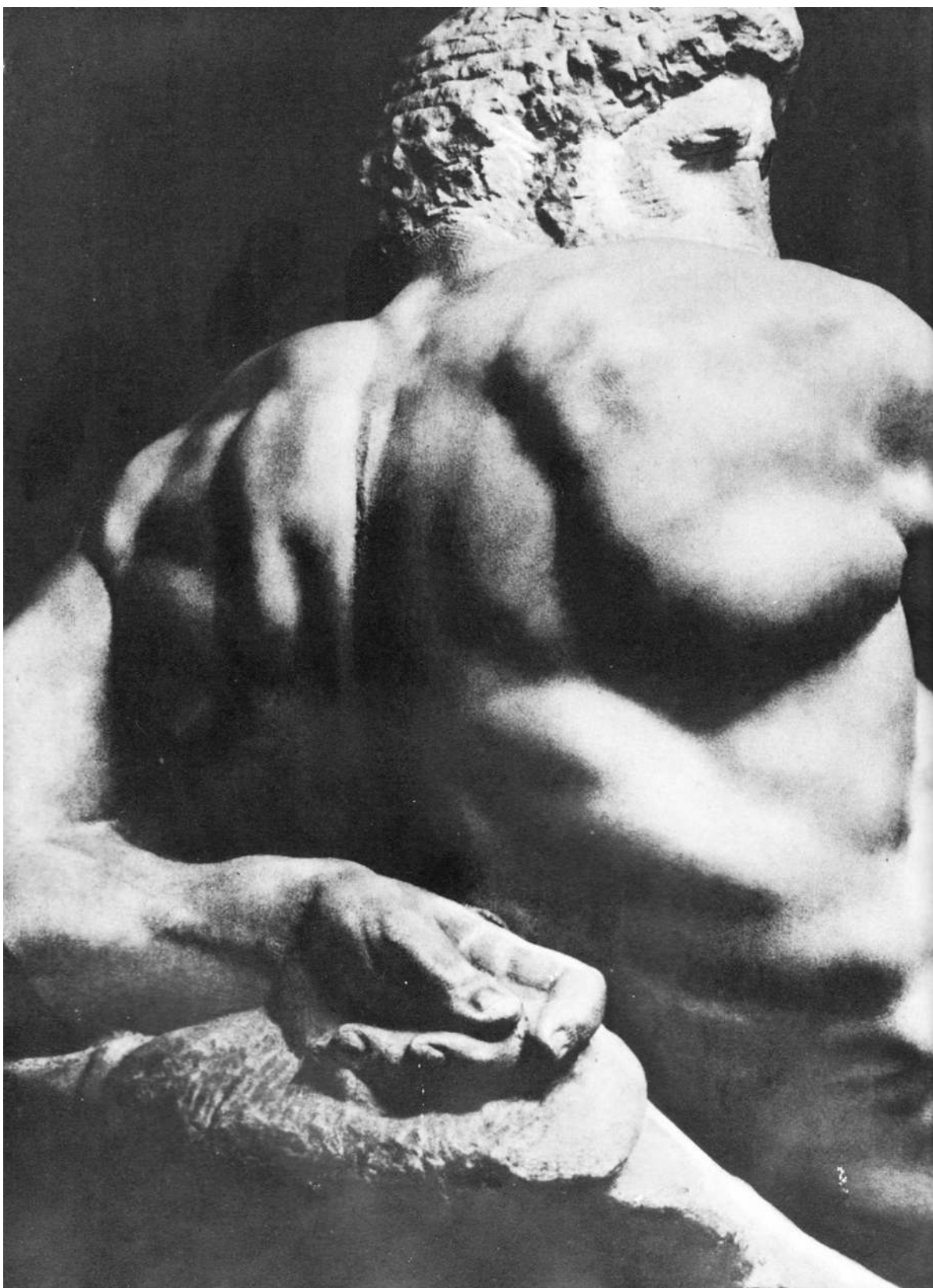
— Чтобы ты написал на ней день Страшного суда*. Подумай хорошенько. Спешить тебе незачем. Мы еще вернемся к этому разговору.

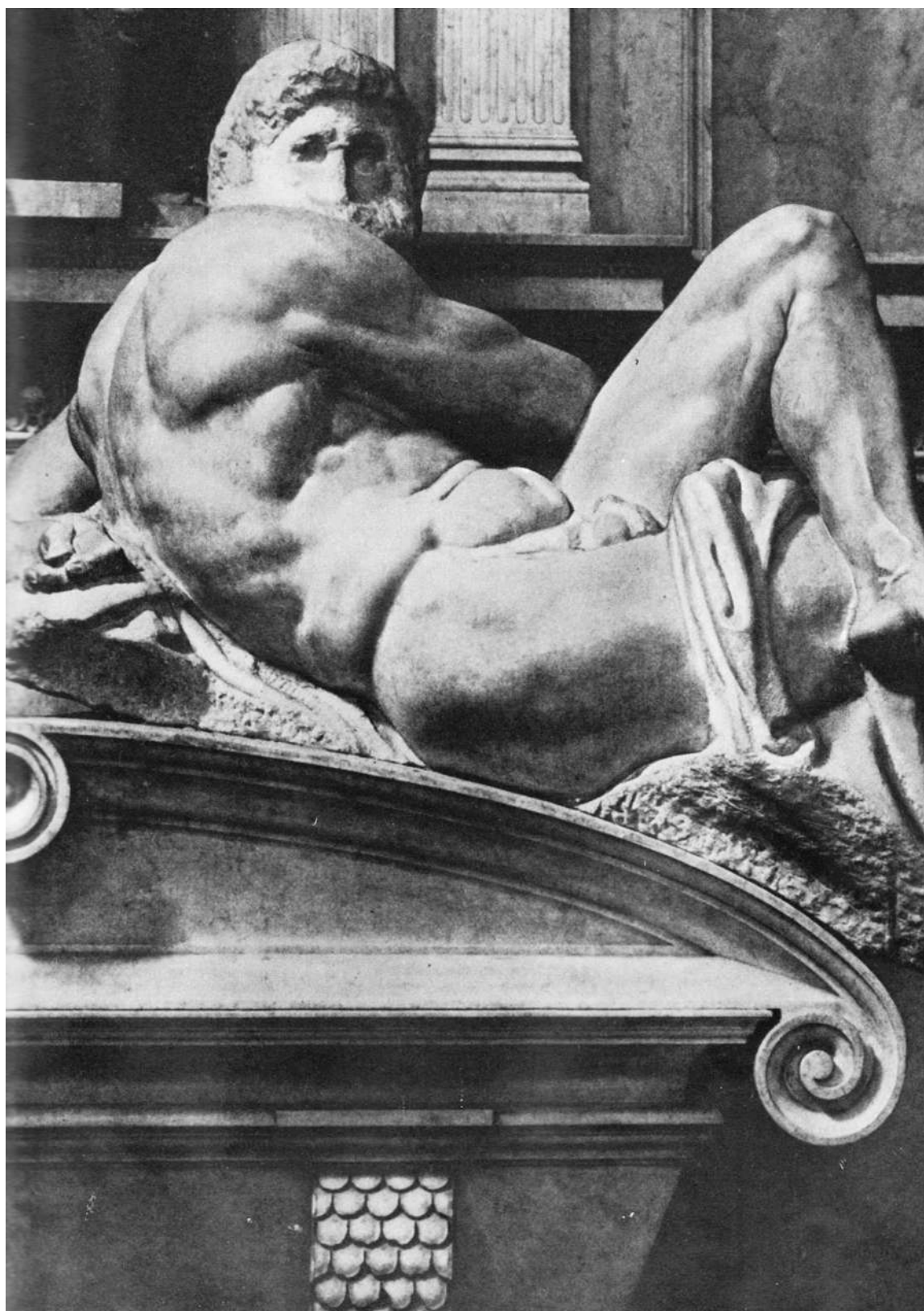
На обратном пути во Флоренцию Микеланджело, как это он часто делал, остановился в Орвьето и долго разглядывал «Страшный суд» Луки Синьорелли*, который он особенно ценил, любуясь фигурой спасенного, символизирующего торжество справедливости, и ангелами, возвещающими наступление судного часа.

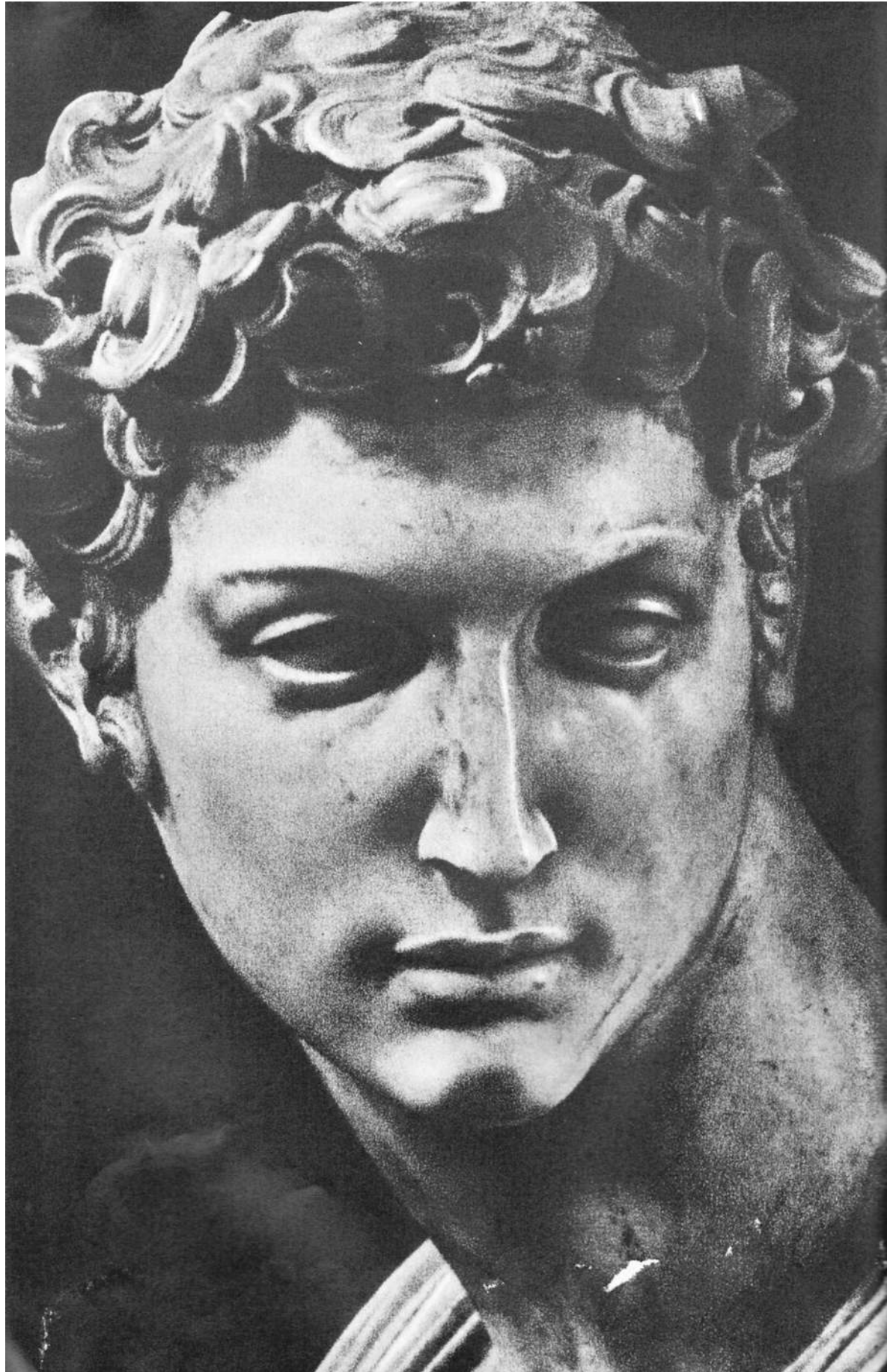
А во Флоренции его ожидал старый Лодовико, которому осталось жить считанные дни*.



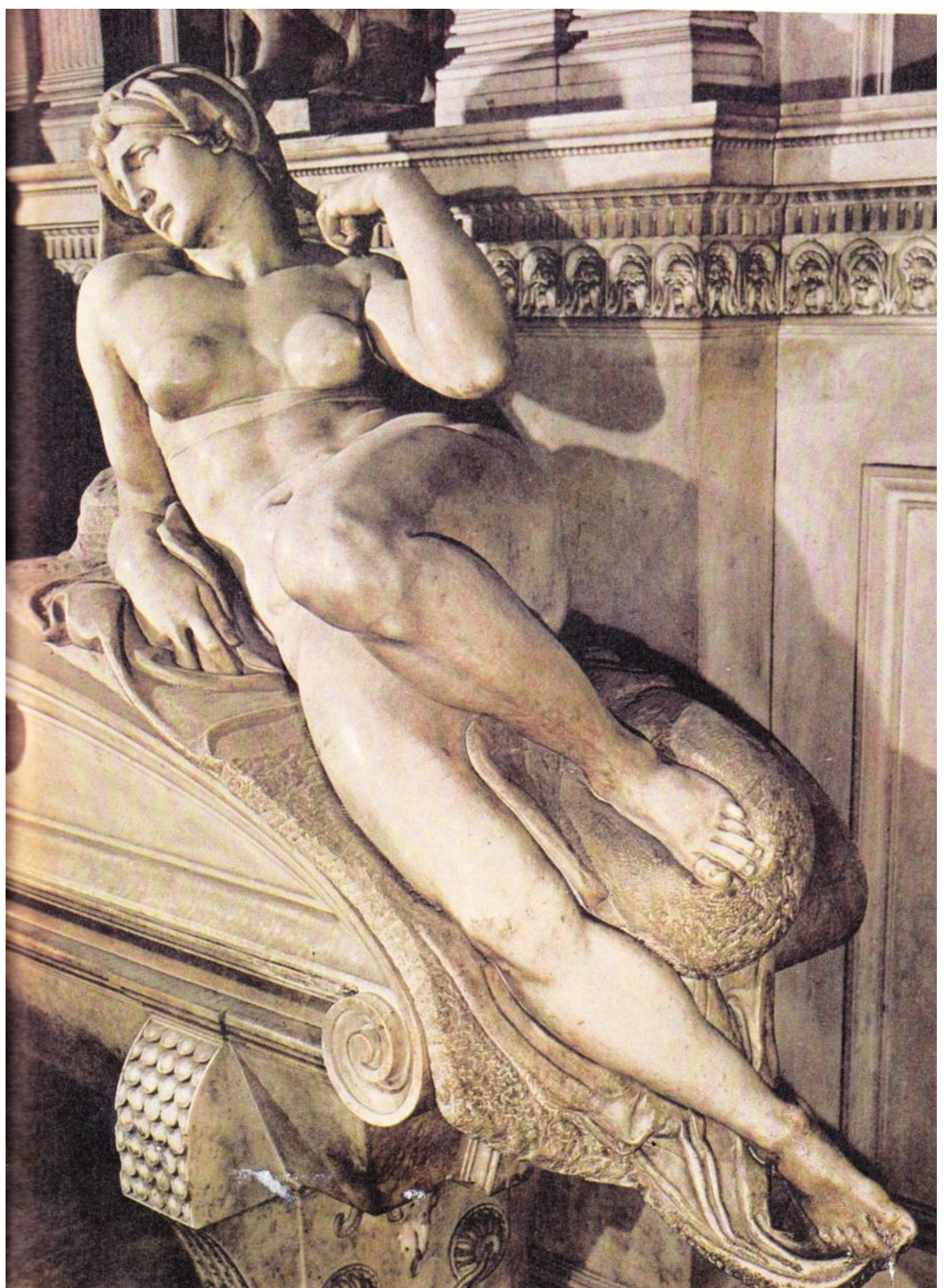
Капелла Медичи. День. Деталь.







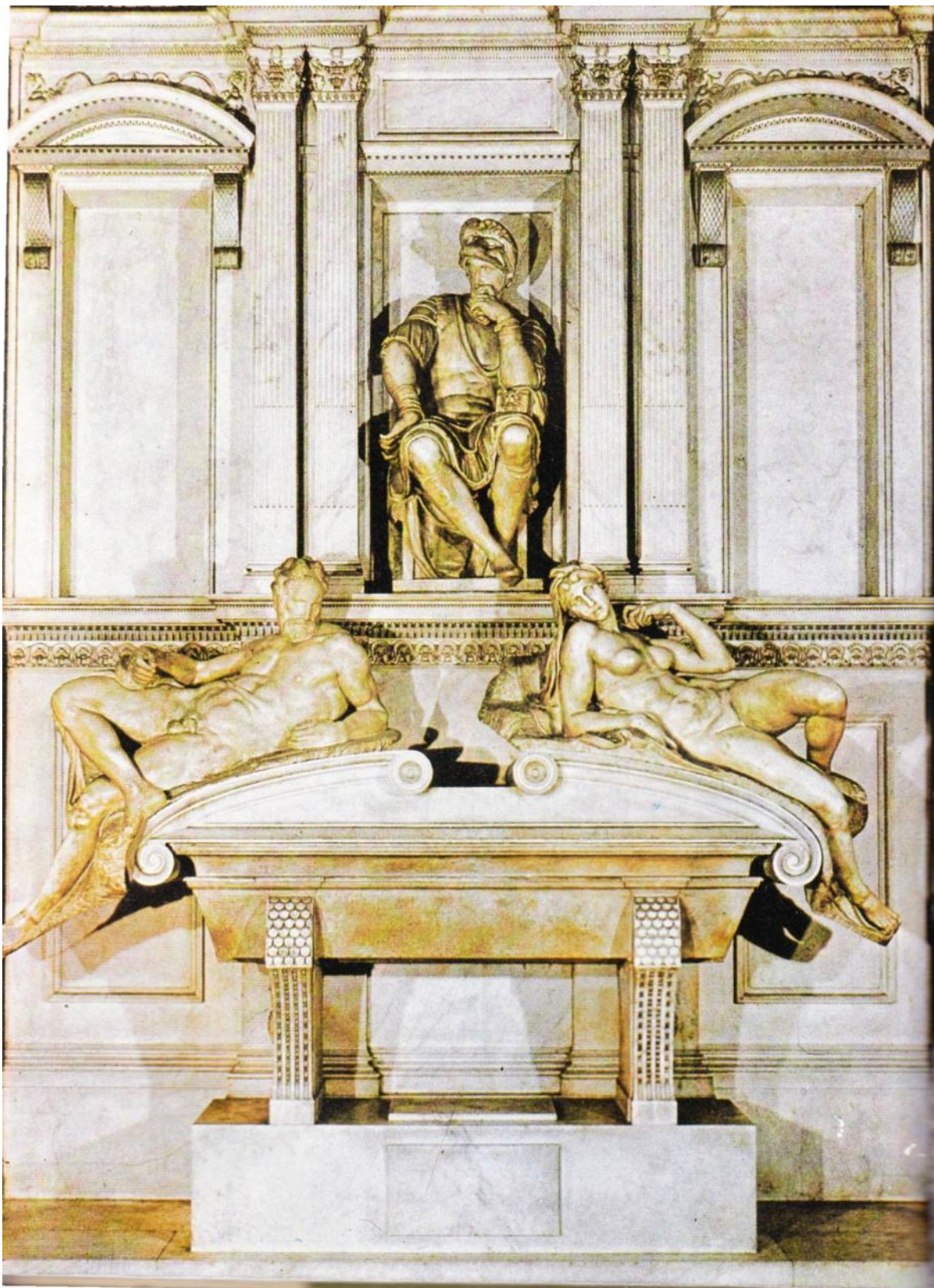
Статуя Джулиано Медичи. Деталь.
Гробница Лоренцо Медичи. Утро.

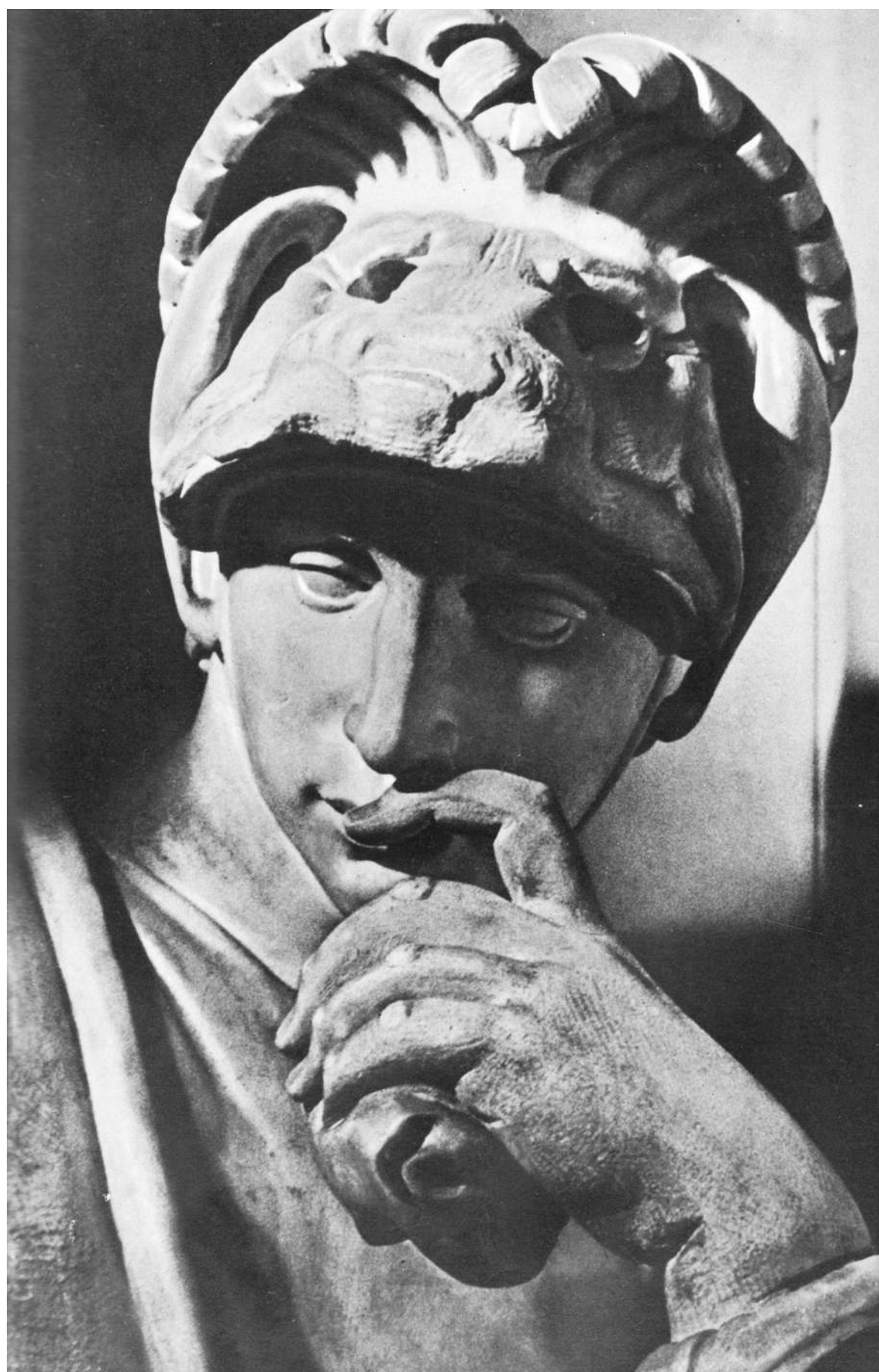


Капелла Медичи. Гробница Лоренцо Медичи. 1524 - 1531.

В нише статуя Лоренцо Медичи. Под ней на саркофаге Вечер (слева) и Утро.

Статуя Лоренцо Медичи. Деталь.





Капелла Медичи. Мадонна. 1521 — 1534.



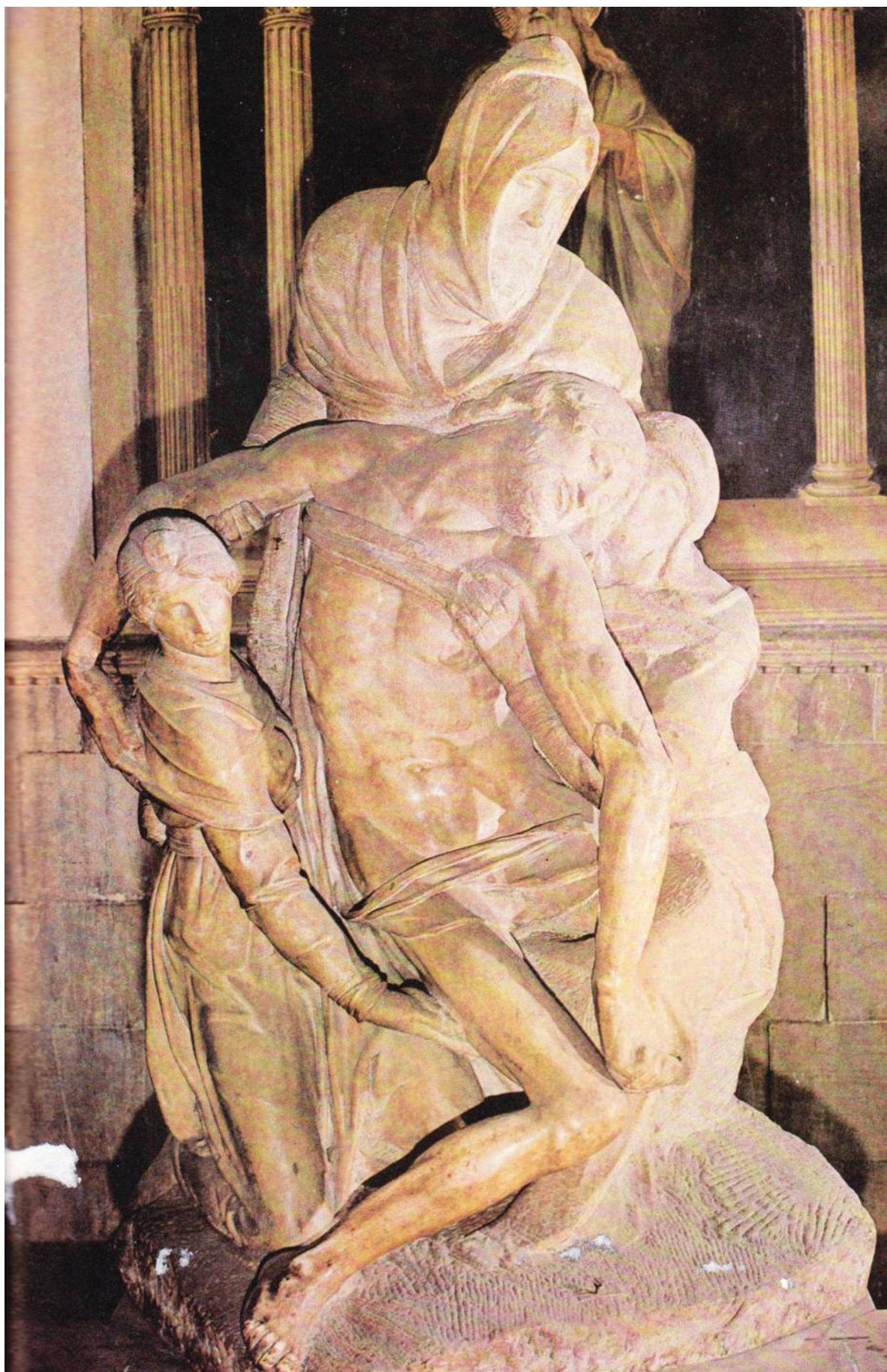
Капелла Медичи. Мадонна. Деталь.



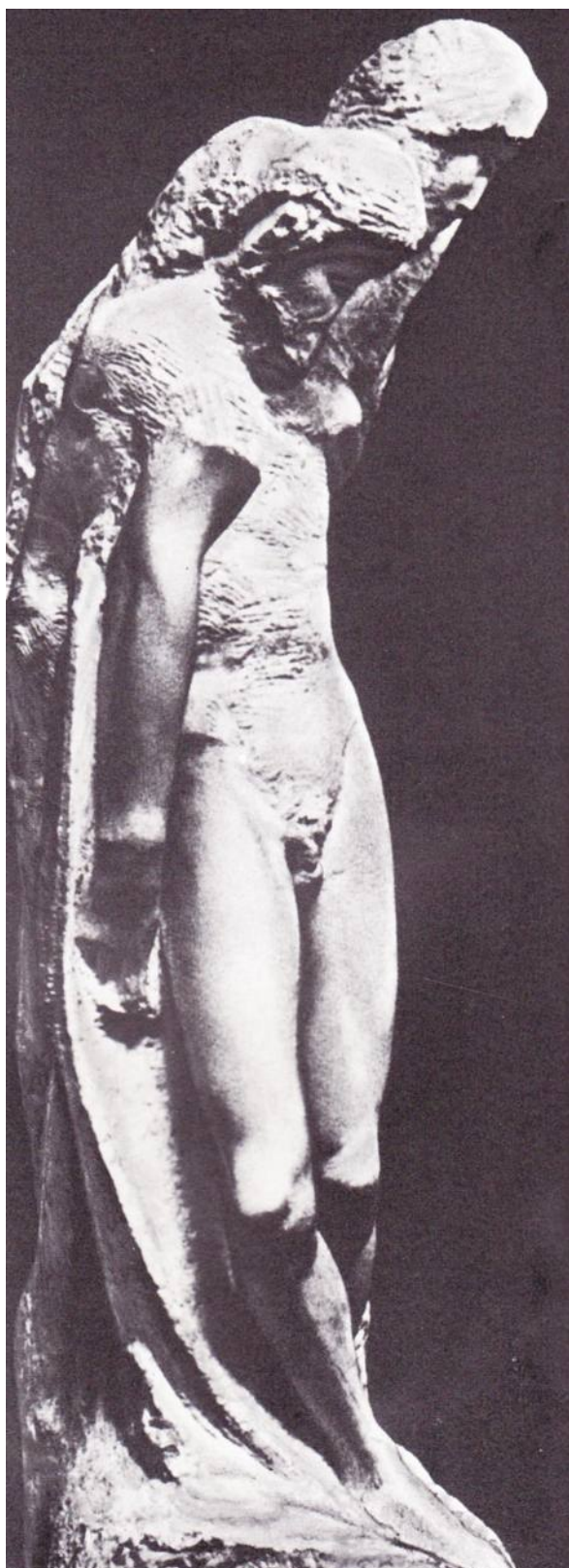
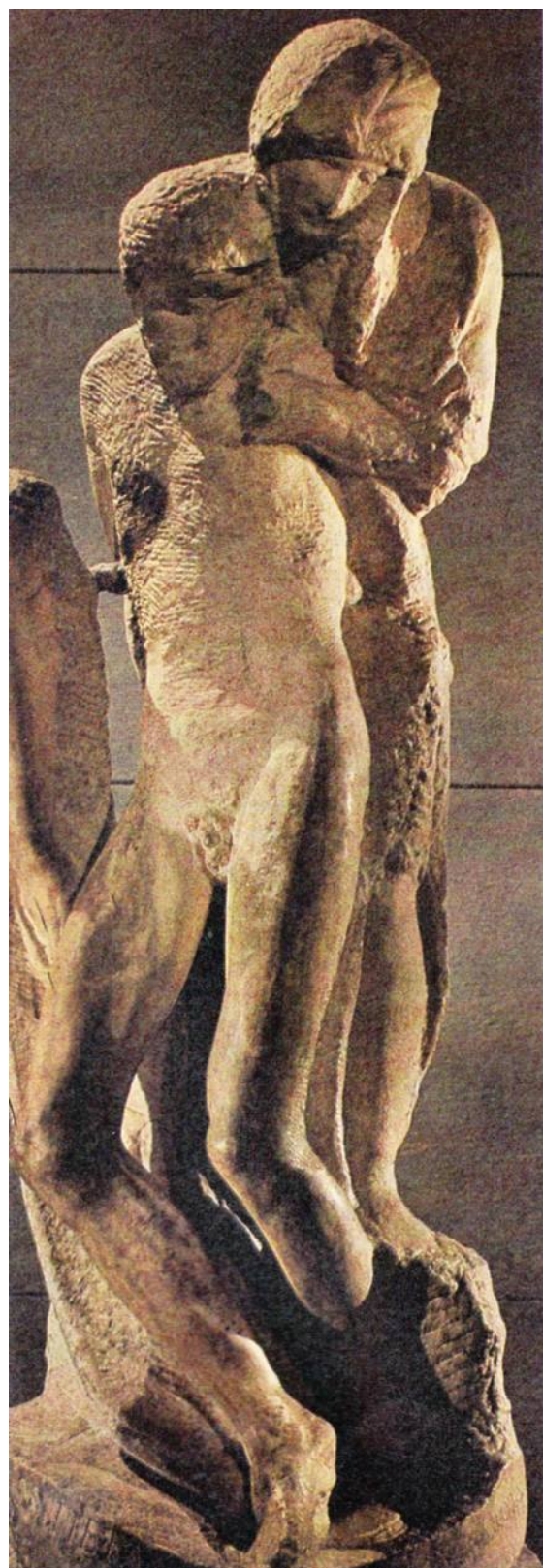
Пьета ди Палестрина. Скульптура начата Микеланджело и завършена его учениками.

Положение во гроб. Около 1547 — 1555. Фигура Марии Магdalины была завършена учеником мастера Тибериио Кальканьи.





Пьета Ронданини.



Пьета Ронданини. Деталь.





ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ЖЕЛАНИЕ ПАПЫ

В то сентябрьское утро (20 сентября 1534 года), когда Микеланджело запирали на ключ дом на виа Мочца, он еще не знал, что никогда больше сюда не вернется. Может быть, неясное предчувствие и задержало его руку на мгновение, заставило еще раз оглядеть свое хозяйство: книги, разбросанные листы, рисунки, чертежи, уже законченную статую «Победы», едва начатых «рабов»*, но на улице верный Урбино* еле сдерживал нетерпеливых коней да ясный сентябрьский воздух, такой свежий после душных летних гроз, приглашал в дорогу.

Микеланджело ехал в Рим, чтобы продолжить работу над гробницей Юлия II и не выезжать оттуда, пока ее не окончит. Он вовремя покинул Флоренцию, где заносчивый герцог Алессандро Медичи*, которому Микеланджело неизменно отказывал в его просьбах, выжидал лишь случая для мести.

Вместо того чтобы ехать напрямик по древней Кассиевой дороге, Микеланджело сделал крюк в Пешью и Пизу, а уж оттуда по Аврелиевой дороге* 27 сентября 1534 года добрался до Рима. Город был в трауре — за два дня перед этим умер Климент VII.

— Удачно отделались,— говорил молодой Урбино.— Если б мы еще только выезжали, то уж точно бы отправились не сюда, а напрямик на тот свет! Теперь, после смерти дядюшки, Мавра ничего бы не остановило (Мавром прозвали племянника папы, флорентийского правителя Алессандро Медичи).

Микеланджело вздохнул: возразить было нечего. С Климентом VII ушел из жизни его последний покровитель из дома Медичи.

Он разыскал приготовленные по просьбе покойного первые наброски «Страшного суда»*, которые делал во время прошлых наездов в Рим, отлично зная, что папа еще вернется к однажды начатому разговору. Будь он жив, уже прислал бы за Микеланджело, чтобы поручить ему новый труд в Сикстинской капелле. Увы, великолепие Лоренцо Медичи навсегда угасло вместе с его сыном, Львом X, и племянником, Климентом VII.

Заказывая Микеланджело «Страшный суд», как заказал он когда-то Макиавелли «Историю Флоренции»*, племянник Лоренцо Великолепного с блеском завершил славную традицию своей семьи.

— Вот и все, Урбино,— сказал Микеланджело своему ученику.— теперь этой работы не будет, и мы можем полностью посвятить свое время гробнице папы Юлия.

Статуя «Моисея» к тому времени была почти закончена*, а две женские фигуры — Лии и Рахили*,— едва намеченные, нужно было еще «извлечь» из мрамора.

Работая во Флоренции, Микеланджело набрел на крайне простой и эффективный способ перенесения на камень пропорций своих восковых моделей: «...делая фигуру из воска или из более твердого материала, он клал ее в сосуд с водой, так как вода по природе своей имеет ровную поверхность; фигура понемногу поднималась над ее уровнем, открывались сначала верхние

части, а более глубокие, то есть нижние части фигуры, еще были скрыты под водой, и наконец вся она выступала наружу. Таким же способом следует высекать резцом мраморные фигуры, сначала обнажая части более выдающиеся вперед и постепенно переходя к частям более глубоким...» Так описывает этот способ Джорджо Вазари.

Как-то раз, когда Урбино устанавливал такую ванночку, явился посланный от папы: его святейшество Павел III* желал видеть скульптора и требовал его немедленно к себе.

Алессандро Фарнезе, провозглашенный папой 5 ноября 1534 года и принявший имя Павла III, почти сразу же после восшествия на престол св. Петра* призвал к себе Микеланджело. Скульптор рассказал ему о своих обязательствах перед герцогом Урбинским* (работа над гробницей Юлия II); но папа, человек энергичный и решительный, ответил:

— Слушай, Микеланджело! Вот уже тридцать лет, как я желаю, чтобы ты работал для меня. И теперь, когда я стал папой, ты хочешь, чтобы я от этого откался? Где договор с герцогом Урбинским? Дай я его порву!

Скульптор вернулся домой мрачный. Да, этот папа, как и Джулиано делла Ровере (Юлий II), шутить не любит!

— А не удрать ли нам в Геную? — спросил он своего ученика. — Там живет епископ Алерии, мой добрый знакомый, да и Каррара под боком. А может быть, уехать во владения герцога Урбинского? Выберу себе спокойное местечко, там меня примут с распростертыми объятиями, и я закончу наконец гробницу папы Юлия.

Но это были только слова. Микеланджело умел разбираться в людях и отлично понимал, что папа из семьи Фарнезе употребит любые средства, не исключая силу, чтобы оставить его в Риме.

Прошло несколько тревожных дней. И вот однажды утром раздался стук в дверь, и на пороге предстал сам Павел III. Он пришел в сопровождении десятка кардиналов, чтобы взглянуть на работы Микеланджело.

— Что это такое? — спросил он.

— Это картон «Страшного суда», святой отец, который папа Климент VII поручил мне написать над алтарем* в Сикстинской капелле.

Павел III внимательно осмотрел рисунок и остался им очень доволен.

Там же, в мастерской, находилась почти законченная статуя Моисея.* Кто-то из свиты (кардинал Гонзага) заметил, что одной этой статуи хватит, чтобы почтить папу Юлия (то есть достаточно одной этой статуи для его гробницы).

— Я устрою так, чтобы герцог Урбинский удовольствовался тремя статуями твоей работы, а оставшиеся три пусть сделают другие скульпторы.

Вернувшись к себе, он издал указ о назначении Микеланджело «главным архитектором, скульптором и живописцем апостолического дворца», записал его в свои «домашние» и назначил пожизненную годовую ренту в 1200 золотых скудо. В скором времени герцог Урбинский прислал Микеланджело письмо, в котором выражал согласие «...терпеливо ожидать окончания работы, которой его святейшеству было угодно занять вас».

За год Микеланджело сделал все картонные, построил с помощью Урбино прочные леса, тщательно подготовил стену и начал писать.

Работу он начал весной 1536 года. Почти шесть лет спустя рождественской ночью открытие фрески «Страшный суд» было ознаменовано торжественной мессой.

Статуя Рахили, олицетворяющей «Жизнь созерцательную», на гробнице Юлия II.

Статуя Лии, олицетворяющей «Жизнь деятельную», на гробнице Юлия II.

Обе статуи были завершены учениками Микеланджело.



СТРАШНЫЙ СУД

Данте и Апокалипсис — вот источники, вдохновлявшие автора «Страшного суда»*.

Семь ангелов трубными звуками возвешают судный час. гробницы разверзаются, мертвые воскресают, Харон* гонит в ад осужденных на вечные муки. Черти в радостном исступлении волокут голые тела гордецов, еретиков, предателей... мужчины и женщины бросаются в темную бездонную пропасть, в то время как обретшие спасение теснятся вокруг Христа. И он уже не посланец мира и князь милосердия, а верховный судия, грозный и устрашающий. Он вздымает десницу, чтобы вынести окончательный приговор.

Окружают Христа группы святых. Сострадательная, словно испуганная происходящим Мадонна отворачивается, ей по-матерински близки людские горести. Над Христом слева ангелы опрокидывают крест, символ мученичества и унижения, а справа повергают колонну, символ преходящей земной власти.

«...В толпе я вижу Антихриста*, написанного со сходством, добиться которого могли лишь вы один. Вижу страх на челе живых; вижу знамения,

вижу, как, угасая, падают солнце, луна и звезды; вижу почти при последнем издыхании огонь, воздух, землю, воду; вижу гибнущую природу, вижу застывающее, но еще трепещущее Время; вижу, как трубный глас заставляет судорожно биться сердца людей, вижу ужасающее переплетение Жизни и Смерти; ...вижу служителей преисподней... и, наконец, вижу, как разверзается уста Сына Господня, произносящие великий приговор...»

Так витиевато писал к Микеланджело известный в то время Пьетро Аретино*. Зная, что мастер работает над огромной фреской «Страшного суда», он предлагал ему свое развитие темы.

Но Микеланджело весьма любезно ответил Аретино:

«Ваше письмо доставило мне и радость, и грусть одновременно. Обрадован я был, прежде всего, самым вашим письмом, ибо вы единственный пример добродетели на свете; грустно же мне потому, что я, завершив большую часть работы, не могу воспользоваться вашим воображением...»

Павел III то и дело навещал капеллу и, как и Юлий II, с интересом следил за ходом работы. Однажды он зашел туда вместе с Бьяджо да Чезена, своим церемониймейстером.

— Как тебе нравятся эти фигуры? — спросил у него папа.

— Прошу прощения у вашего святейшества, но эти голые тела кажутся мне просто кощунственными и не подходящими для святого храма.

Папа промолчал. Но когда посетители ушли, Микеланджело, кипевший от негодования, взял кисть и написал дьявола Миноса*, придав ему портретное сходство с папским церемониймейстером.

Прослышав про это, Бьяджо побежал к папе с жалобой.

— Бьяджо, дорогой мой, если бы Микеланджело поместил тебя в чистилище, я бы приложил все усилия, чтобы вызволить тебя оттуда, но поскольку он определил тебя в ад, мое вмешательство бесполезно, там я уже не властен.

И Минос со злой физиономией церемониймейстера так и пребывает на картине по сие время.

Но в огромной этой фреске мы находим и другие лица, изображение которых подсказано автору любовью и уважением*: его великого земляка Данте, Савонаролы, Юлия II, Климента VII, Павла III.

Лицо Мадонны — это не подлежит сомнению — имеет некоторое сходство с лицом друга Микеланджело, Виттории Колонна*.

Аретино изображен в образе св. Варфоломея, с которого была заживо содрана кожа. В правой руке он держит нож, орудие пытки, которой его подвергли, а в левой содранную с него кожу. В обвисшей, словно вывернутая наизнанку перчатка, коже — отчаянное, трагически искаженное лицо самого Микеланджело (его автопортрет).

<• Скажите мессеру Томмазо Кавальери*, или мессеру Донато Джаннотти*, или его святейшеству (то есть папе Павлу III). что Микеланджело очень болен! — так кричал бедный Урбино, который не мог выйти из запертого дома и потому зывал о помощи из окна.

Вот уже три дня как его учитель упал с лесов и сильно повредил себе ногу, однако, вместо того чтобы обратиться к доктору, он велел перенести себя домой, запереть дверь и никого не впускать.

Друзья поспешили уведомить о случившемся флорентийца Баччо Ронтини, знакомого врача Микеланджело, который тотчас отправился к нему на Мачелло леи Корви. где располагался римский дом Микеланджело.

Дверь не открыли даже ему. Тогда доктор перебрался из соседнего дома по карнизу к окну и через него проник в комнату Микеланджело. Он нашел скульптора в ужасном состоянии, с трудом разул его, тщательно обработал раны и не покидал Микеланджело до полного его выздоровления.

Как и тридцать лет назад, Микеланджело работал над «страшным судом» с головой уйдя в живопись. «Часто вся еда его состояла из куска хлеба, который он съедал, не прекращая работы», — рассказывает Кондиви.

Спал он в капелле, прямо на лесах, или дома, но не раздеваясь и не снимая сапог, потому что страдал судорогами, а если иногда и пытался снять сапоги, то ценой невероятных усилий, сдирая вместе с сапогами кожу.

ДРУЗЬЯ

Два человека привлекали Микеланджело в Риме: молодой человек из семьи Кавальери и маркиза Пескарская.

Томмазо Кавальери представлялся Микеланджело воплощением классического идеала красоты.

Виттория Колонна внушала ему чувства более земные, подкрепленные к тому же совершенной духовной общностью.

Старый скульптор обращался к молодому Томмазо с изящными посланиями, по несколько раз переделывая их, дабы придать им больше литературного, блеска и тем полнее выразить, как он писал, «свою огромную и даже безмерную любовь». Микеланджело охотно давал Кавальери уроки живописи, рисовал для него красивые головки, картоны на мифологические сюжеты, делал подробнейшие анатомические таблицы.

Кавальери отвечал на эти письма с должным почтением. Он выражал Микеланджело свою глубокую признательность и благодарил судьбу, пославшую ему такого учителя.

«Могу лишь пожелать, — писал Кавальери, — чтобы ваша милость приезжали возможно скорее, потому что, вернувшись, вы избавите меня от дурной школы... ибо я могу учиться только у вас».

И Микеланджело вернулся в Рим (имеется в виду возвращение мастера в 1534 году). Они виделись в те немногие минуты отдыха, которые Микеланджело изредка позволял себе, и тогда он охотно беседовал с молодым другом, по-отечески наставляя его в искусстве и жизни.

Дружба с Витторией Колонна зрела, постепенно превращаясь в нежное чувство и, главное, в глубокое взаимное восхищение. Виттории было сорок пять лет, когда она познакомилась с Микеланджело, ему уже около шестидесяти. Выйдя замуж за Ферранте д'Авалоса маркиза Пескара, она вскоре осталась вдовой, хотела постричься в монахини, но папа отговорил ее, разрешив жить в монастыре без пострига. Она выбрала монастырь Сан-Сильвестре в Витербо, где и поселилась, прославившись и как поэтесса, и как женщина высочайших нравственных качеств.

В ту пору, когда набирало силу протестантство*, Виттория Колонна собирала вокруг себя умы, проникнутые религиозно-реформаторскими настроениями, и покровительствовала тем, кто решался проявлять свое несогласие с католицизмом.

Микеланджело участвовал во встречах этого дружеского кружка. Он был хорошо осведомлен о сути разногласий между Лютером и официальной католической церковью и находил в словах Мартина Лютера отзвук проповедей Савонаролы.

Павел III не мог допустить, чтобы люди столь глубокой веры и образцового поведения, каковыми были друзья маркизы Пескарской, превратились из просто симпатизирующих Лютеру в явных протестантов, и поспешил сделать наиболее авторитетных из них, например Садолето *, членами специальной «Коллегии по обновлению церкви».

Вскоре кружок Виттории Колонна окончательно распался.

Ее верными друзьями и единомышленниками остались кардинал Реджи-нальдо Поле* — ее духовный пастырь — и Микеланджело.

Благодаря Виттории Колонна Буонарроти вновь обратился к поэзии.

В его стихах чувствовалось сильное влияние Петрарки, они изобилуют причудливыми метафорами и гиперболами. В них Микеланджело часто сравнивал маркизу Пескарскую с девой Марией.

Для Виттории Колонна он создал рисунки: «Распятие», «Пьету», «Христос и Самаритянка» — вещи, по свидетельству биографов, замечательные*. Виттория отвечала ему горячей привязанностью, дарила свои стихи и писала теплые дружеские письма.

Вот одно из них.

«Великолепнейший мессер Микель Аньоло!

Я не ответила на ваше письмо сразу... приняв во внимание, что если мы будем писать — я согласно моему долгу, а вы — вашей любезности,— то придется мне оставить капеллу св. Екатерины, не отстаивать вместе с монастырскими сестрами положенных служб, а вам придется оставить капеллу св. Павла* и прекратить сладостный разговор с вашей живописью... и таким образом я буду повинна перед христовыми женами (т. е. монахинями. — *Ред.*) — а вы — перед христовым викарием (т. е. перед римским папой. — *Ред.*)».

По ряду причин маркиза Пескарская не могла больше оставаться в Витербо и решила навсегда переехать в Рим. Здесь она часто навещала Микеланджело, чтобы посмотреть его работу, и принимала его вместе с другими друзьями в бенедиктинском монастыре* Санта-Анна, чтобы поговорить о религии, искусстве или поэзии.

Португальский художник Франсиско де Ольянда оставил книгу воспоминаний* о беседах Микеланджело с маркизой Пескарской и Латтанцио Толомеи. «...Я наблюдал,— пишет Франсиско,— как в спорах она, словно военачальник, запасшийся хитроумным планом и осторожностью, идет на штурм неприступной крепости. А Микеланджело, подобно осажденному, проявляет чудеса изворотливости... Но в конце концов победу одерживала маркиза. Впрочем, я и не представляю себе, кто бы мог оказать ей сопротивление...»

В кругу друзей Микеланджело говорил обычно вполне искренне. Так, обращаясь к своей приятельнице, он однажды сказал:

— Его святейшество иногда надоедает мне своими настойчивыми вопросами, почему я не прихожу к нему чаще. Но для того, чтобы служить папе, вовсе не обязательно угодливо спешить на любой его вызов; хватит и того, что я сижу дома и работаю для него.

— А какой-нибудь иной властелин, не папа, простил бы такое невнимание? — спросил португальский художник.

— Такое невнимание, мессер Франсиско, государи должны прощать,— улыбаясь, ответил Буонарроти.— Более того, дело, которое я делаю, позволяет

мне разговаривать с папой почти как с равным, так что иногда я незаметно для себя самого напяливаю на голову шляпу...

Виттория как бы невзначай заговаривала о работах Микеланджело, и он тут же отвечал:

— Пусть только ваша светлость что-либо попросит, и я сделаю все, что в моих силах.

А вернувшись домой, он писал ей стихи и на следующее утро посылал с соответствующей запиской или рисунком.

Мужчина, нет, сам Господь

Говорит ее устами.

И я, наслушавшись ее,

Изменился и уже никогда

нет буду тем, кем был.

«Неизменная дружба и связанная в христианский узел вернейшая привязанность» — так определила она сама чувство, которое их объединяло.

Но для скульптора это было чем-то большим. После шестидесяти лет одинокой жизни он впервые испытал горячую привязанность, которой всецело отдался.

И мы вполне верим Асканио Кондиви, который пишет, что Микеланджело «...очень ее любил, и я хорошо помню его слова о том, что он никогда ни о чем так не жалел, как о том, что, прощаясь с ней мертвой, он поцеловал ей руку, а не лоб. Смерть Виттории Колонна потрясла Микеланджело, и он, вспоминая ее, часто словно лишался разума».

Это было в феврале 1547 года. Виттории было пятьдесят шесть лет, Микеланджело семьдесят два.

«ИСПОДНИШНИК»

На открытии «Страшного суда» голоса протестующих слились в один стройный хор. Еще и сейчас вызывает удивление позиция папы, склонившегося на сторону Микеланджело против его хулителей. Изображение обнаженных фигур в папской капелле казалось чем-то неслыханным.

Даже памфлетист Аretiно, который жил на деньги, получаемые за свои непристойные «Диалоги», написал Микеланджело возмущенное и лицемерное письмо:

«Как могло статься, что вы, будучи божественным, не уважили сообщество людей и сотворили такое в величайшем божьем храме, над первым христовым алтарем? Даже в доме терпимости нет сцен, подобных вашим; сколь разумнее было бы для вас и для искусства, если б вы последовали моим пожеланиям».

Аretiно вторил реформатор Бернардино Окино*. потом Лудовико Дольче*. Распространялись пасквили даже против папы, который попустительствовал такому неслыханному святотатству.

Кампания нападок продолжалась долгие годы, и через двадцать лет ханжи и ненавистники все же победили.

В 1565 году папа Пий IV распорядился, чтобы все обнаженные фигуры были должным образом прикрыты; «одевание» было поручено художнику Даниэле да Вольтерра, приятелю Микеланджело. Противники фрески смогли вздохнуть с облегчением. Как прощенным, так и осужденным были надеты своего рода «набедренные повязки», а несчастный маэстро Даниэле получил обидное прозвище «Исподнишника», которое закрепилось за ним в веках.

По счастью, однако, юный ученик Микеланджело Марчелло Венусти да Комо успел скопировать фреску до ее порчи. Эта копия находится ныне в Неаполитанском музее Каподимонте и дает возможность представить себе как оригинал, так и ущерб, который причинили ему люди и время.

Закончив «Страшный суд», Микеланджело вновь вернулся к работе над фигурами для гробницы Юлия II.

Однако Павел III мыслил иначе. Он вновь послал за Микеланджело и поручил ему роспись капеллы Паолина* в Ватикане, постройку которой Антонио да Сангалло только что закончил.

Едва начав работу над первой фреской в капелле Паолина, скульптор понял, что и новый льготный договор с герцогом Урбинским о гробнице Юлия II будет для него непосильным. Возраст уже не позволял ему брать на себя рискованные обязательства. Тогда Павел III снова вмешался и добился от наследника Юлия II согласия на то, чтобы Микеланджело лишь набросал фигуры Лии и Рахили, которые выполнят затем в мраморе другие мастера по выбору Буонарроти...*

Микеланджело отдал тысячу четыреста скудо, чтобы расплатиться с теми, кто работал и будет работать над гробницей, то есть своему помощнику Урбино, Рафаэлло да Монтелупо и Джованни Маркези. Так, 22 августа 1542 года почти разрешилась наконец затянувшаяся история гробницы папы Джулиано делла Ровере.

Воспрянув духом, художник смог наконец продолжить в капелле Паолина тот «сладостный разговор с живописью», о котором говорила Виттория Колонна.

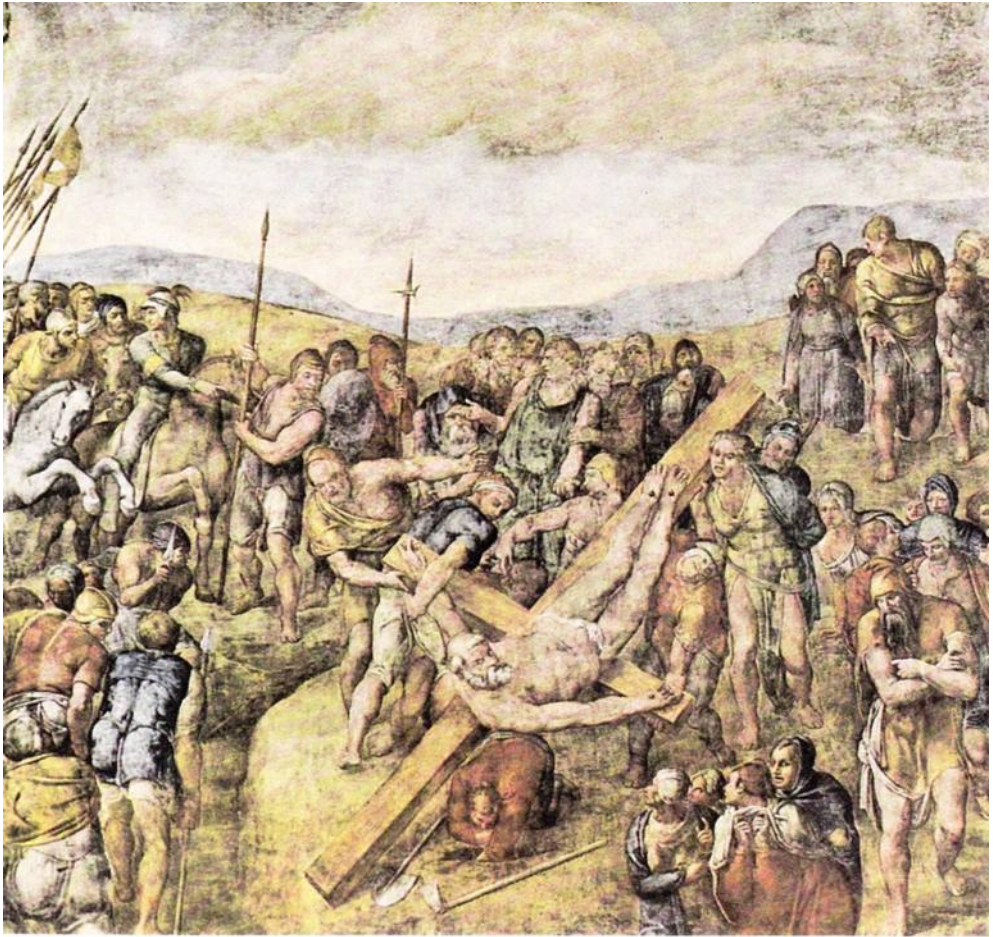
Речь шла о двух больших фресках: на одной изображалось «Обращение Савла», на другой — «Распятие Петра»*. Но не только в этом заключались обязательства старого Буонарроти. Он должен был наблюдать за сооружением гробницы Юлия II в Сан-Пьетро-ин-Винколи, продолжал заниматься строительством — также по желанию папы — городских укреплений и дворца Фарнезе, вместе с Томмазо Кавальери разрабатывал проект благоустройства площади Капитолия. И еще — словно всего перечисленного было мало — его назначили архитектором собора св. Петра*.

Во фресках капеллы Паолина чувствуется усталость мастера, но, несмотря на это, и в них мы видим гениальность их создателя.

Эти две фрески — последняя работа Микеланджело в области живописи, и стояли они ему, как он сам признавался Вазари, величайшего труда, поскольку «живопись, особенно фресковая, не годится для стариков».

Он часто был вынужден прерывать работу, чтобы перевести дух и набраться сил для ее продолжения. Этими вынужденными перерывами охотно пользовались друзья, чтобы его посетить.

Однажды вечером Джаннотти и Микеланджело, спускаясь с Капитолийского холма, повстречали Риччо и Петрео и пошли дальше вчетвером. По дороге



они завели разговор о Данте. Всем было интересно узнать мнение Микеланджело о творчестве великого поэта, поскольку Буонарроти считался прекрасным знатоком Данте.

Донатто Джаннотти так передает дальнейший разговор друзей, после того как спор о Данте был разрешен:

Луиджи дель Риччо: «Самое лучшее, что мы можем теперь сделать — это пойти поужинать».

Антонио Петрео: «Если пойдет Микеланджело, то и мы пойдем».

Микеланджело: «Нет, мне не хочется».

Луиджи: «Почему?»

Микеланджело: «Хочу посидеть дома».

Луиджи: «Что так?»

Микеланджело: «Никто более меня не любит людей. Всякий раз, когда я встречаю человека, который обладает хоть каким-нибудь достоинством, кто делает или может сказать что-нибудь лучше других, я тотчас влюбляюсь в него и отдаюсь всей душой этому чувству, я принадлежу уже не себе, а ему. Что же

будет, если я пойду ужинать с вами, такими даровитыми и обаятельными? Ведь тогда вы всецело завладеете мной. Одну часть возьмет один, другую — другой, третью — третий. В результате я потеряюсь, исчезну и еще много дней спустя не буду знать, где же я».

В другой раз друзья поспорили о том, почему Данте поместил Брута и Кассия*, как самых страшных преступников, в пасти Люцифера* вместе с Иудой Искаротским*, хотя те боролись за республику против тирана.

При этом разговоре присутствовал молодой кардинал Никколо Ридольфи, внук Лоренцо Великолепного, сын одной из его дочерей, нежной Контессины.

«Ваше преосвященство,— сказал Донато Джаннотти,— закажите Микеланджело бюст Брута*. Пусть он изобразит его таким, каким подскажет ему его фантазия».

Голова Брута, внешне как будто незаконченная, но на редкость выразительная, свидетельствует о любви ее создателя к свободе, о его сочувствии к горестной судьбе флорентийских изгнанников.

ПИСЬМА

Во Флоренции жили два младших брата Микеланджело: Джовансимоне и Сиджисмондо, а также молодой Лионардо* — сын скончавшегося брата Буонаррото — и его сестра Франческа*, вышедшая замуж за Микеле Гвиччардини.

Вот выдержки некоторых писем Микеланджело к своему племяннику Лионардо:

«Лионардо, мне было плохо, а ты приехал, чтобы совсем меня прикончить и поглядеть, не оставлю ли я чего? Разве мало тебе того, что у меня есть во Флоренции? Ты не можешь отрицать, что похож на своего отца, который выгнал меня из моего же дома. Знай, что я так составил завешание, что из моего имущества в Риме ты не получишь ничего. Словом, ступай себе с Богом и больше на глаза мои не являйся и никогда мне не пиши».

Микеланджело в тот момент был очень болен, почти при смерти. Луиджидель Риччо* перенес его к себе домой, в особняк Роберто Строцци, чтобы лучше за ним ухаживать. У скульптора была высокая температура, тошнота, бред. Состояние его было столь тяжелым, что римские друзья сочли долгом известить флорентийских родственников. И Лионардо тотчас поспешил на зов. Когда же кризис миновал, Микеланджело и написал племяннику вышеприведенное сердитое письмо.

«Лионардо, хочу исполнить то, о чем уже долго думал: хочу тебе помочь..... — и Микеланджело шлет своему племяннику двести золотых скудо, «чтобы вложить их в цех шерстяников или куда-нибудь еще, но только с пользой» •>

«...Усмотрел из твоего письма, что вы еще не нашли применения тем деньгам, что я вам послал... мне нравится, что вы с этим не спешите и не расшвыриваете их бесцельно...»

«...Я не думаю, что можно поместить деньги с прямой выгодой, если только не давать их в рост...»

Замечание справедливое. За исключением ростовщичества — а это почиталось грехом,— любое стремление к выгоде было сопряжено с риском. А кто боялся рисковать, тому приходилось довольствоваться малым.

«Лионардо, в прошлую субботу я тебе писал, что предпочел бы две фляги тревбиано (сорт вина.— *Ред.*) тем восьми рубашкам, которые ты мне прислал. А теперь уведомляю тебя, что получил сорок четыре фляги, из коих шесть я отослал в подарок папе и другим друзьям. Словом, я пристроил почти все присланное мне вино, ибо сам я пить не могу...»

Сегодня кажется маловероятным, что Микеланджело раздавал вино высокопоставленным знакомым, включая самого папу Павла III. Однако в те времена, когда деревня была разорена бесконечными войнами, вино ценилось высоко и было неплохим подарком даже для папы.

«Лионардо! Когда-нибудь, когда выберу время, я напишу вам о нашей семье, откуда мы родом и с какого времени во Флоренции; быть может, вы этого не знаете, но не следует отказываться от того, что Господь нам дал...»

«Около года тому назад мне попалась рукописная флорентийская хроника, в которой я отыскиал некоего Буонаррото Симони, жившего около двухсот лет тому назад...»

Мысль о знатности происхождения была у Микеланджело постоянной. Она не дает ему покоя, и в своих письмах к племяннику он постоянно стремится подчеркнуть, что род их «обнищавший, но знатный».

«Лионардо... На письмо твое — поскольку его не понял — не могу даже ответить. Едва я начал его читать, у меня начался приступ лихорадки. Не знаю, где ты научился так писать. Мало любви!»

Бедняга Лионардо. Больше попреков, чем ласковых слов. Но юноша не слишком обижался на своего великого дядю, он привык к его причудам. Из переписки следует, что Лионардо охотно подчинялся всем решениям Микеланджело. Мало того, он сам спрашивал его совета по всем жизненно важным вопросам, включая выбор жены. Лионардо был не просто любящим и почтительным племянником, он восторгался своим великим родичем, гордился тем, что носил его имя. Джовансимоне и Сиджисмондо, напротив, весьма неохотно отвечали на редкие, впрочем, письма брата и почти всегда через племянника Лионардо. Они подчинялись скрепя сердце, но и только. Да и что им оставалось делать! Микеланджело был не просто знаменит, он умел заставить слушаться себя даже издалека.

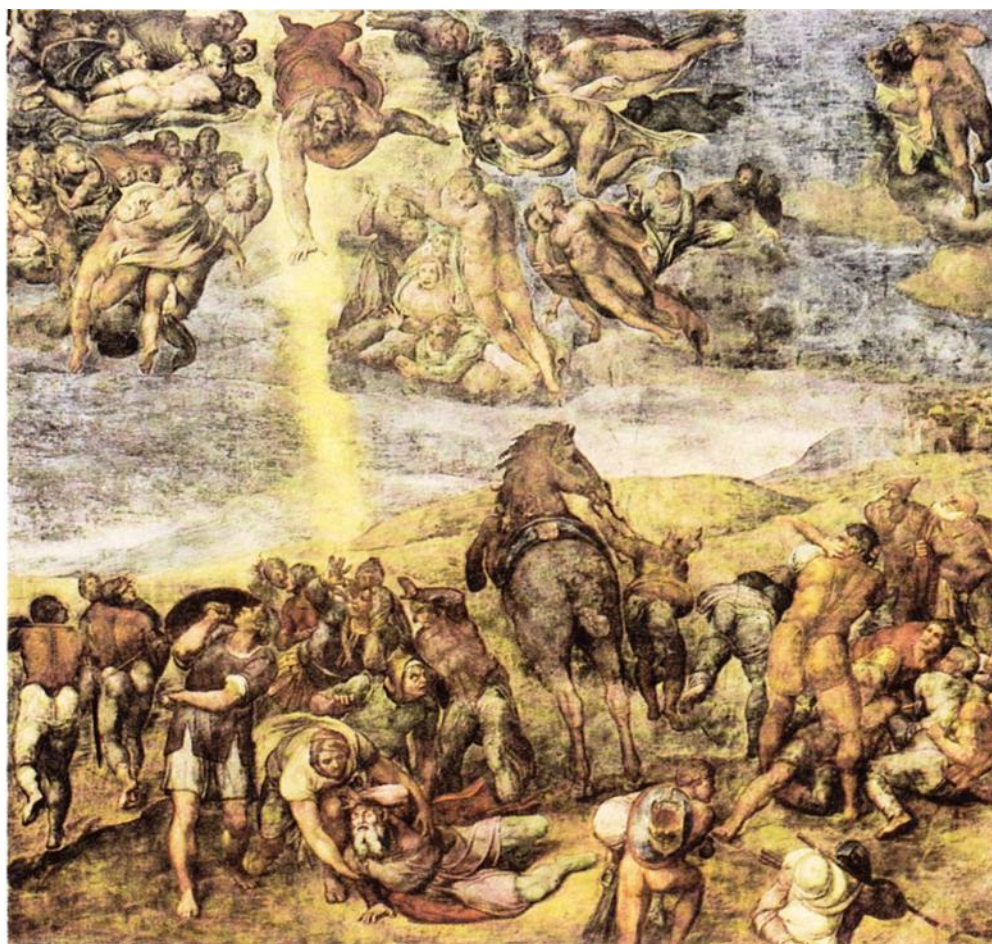
«Лионардо. Я всегда старался возвысить наш дом, но братья мне в этом не помогали. Постарайтесь сделать то, что я сейчас скажу: пусть Джисмондо вернется жить во Флоренцию, дабы никто не мог сказать, что у меня есть брат в Сеттиньяно (в Сеттиньяно располагалась семейная усадьба Буонарроти.— *Ред.*), который ходит за быками».

А вот еще весьма показательное и назидательное письмо:

«Лионардо, я извещен о том, что деньги вы получили... и очень удивлен, что Джисмондо не зашел к тебе ни за ними, ни за теми, что я послал ранее. То, что я посылаю тебе,— это и тебе и моим братьям. Ты пишешь, что благодарен мне за все, что я для тебя делаю, а должно писать так: «Мы благодарим вас за добро, которое вы нам делаете». На таких условиях я посылаю тебе деньги... стало быть, ты не должен ничего предпринимать без согласия моих братьев...»

Микеланджело посылал деньги во Флоренцию более или менее регулярно, причем всей семье, а не отдельным ее членам, и потому требовал, чтобы

Фреска «Обращение Савла» в капелле Паолина. 1542—1545.

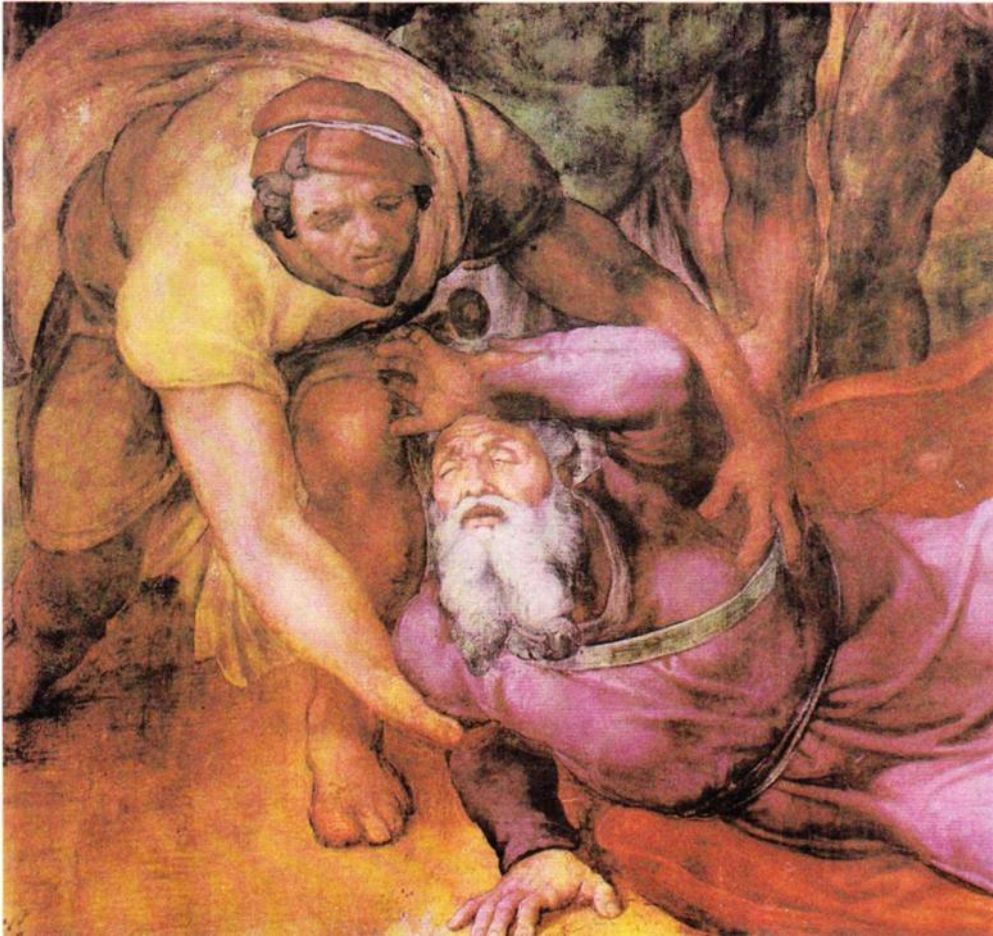


соблюдалась соответствующая форма и чтобы племянник не тратил деньги без соответствующего согласия старших родственников.

«Лионардо, получил от тебя подтверждение в получении пятисот пятидесяти золотых скудо, которые я отсчитал тут Беттино. Ты пишешь, что пожертвуешь четыре скудо на одно богоугодное дело... Это я одобряю. Хочу, чтобы еще сорок шесть скудо ты роздал беднякам, частично за упокой души Буонаррото, твоего отца, частично за спасение моей. Постарайся вывести стороной о ком-либо, кто нуждается особо и у кого есть дочка либо на выданье, либо постригающаяся в монахини, и дай ему эти деньги тайно, дабы не знали, от кого они...»

И поныне во Флоренции существует церквушка Весково ди Сан-Мартино, иначе еще называемая церковь Стыдливых бедняков. Горожане оставляют там пожертвования, как это водилось во времена Микеланджело. Микеланджело часто думал об этой церкви и о бедняках, получавших порой неожиданную помощь.

«Лионардо... Как я писал тебе в последнем письме, я уже стар, и, чтобы



лишить напрасных надежд кого бы то ни было, я решил составить завешание, отказав все мое флорентийское имущество брату моему Джисмондо и тебе, моему племяннику, с условием, что никто не будет распоряжаться своею частью без согласия другого. А в случае если вы останетесь без законных наследников, то пусть после вас все перейдет церкви Сан-Мартино для раздачи беднякам...»

К тому времени Джовансимоне уже умер, и Микеланджело пожелал узнать, «как он умирал, исповедовался ли он, как это предписано церковью... ибо, если он это проделал и я буду об этом знать, мне будет легче на душе...»

Однажды племянник прислал Микеланджело груш и сыру. Груши дошли, но сыр соблазнил возницу, и он оставил его себе.

«Лионардо. я получил корзину с грушами — всего восемьдесят шесть штук. Тридцать три из них я послал папе. Они очень ему понравились и пришлось по душе. Что касается бочонка с сыром, то таможенники говорят, будто воз-

ница — это величайший плут и никакого сыра он им не показывал. Если узнаю, что он в Риме, то разыщу его и поступлю с ним так, как он того заслуживает, и вовсе не за сыр, а за неуважение к людям...»

Здоровье, денежные дела, а также поиски жены для Лионардо — наиболее частые темы переписки Микеланджело с родными. Письма свои он частенько приправляет упреками и увещеваниями, к которым, впрочем, молодой племянник был приучен, и советами; особенно это касается выбора невесты:

«...Знатная девица, хорошо воспитанная, добрая и неимущая... была бы очень кстати... мне хотелось бы, чтобы ты не обрекал себя на пышность и всякого рода причуды и чтобы ты был счастьем для других, как другие для тебя: ведь ты богат, даже не знаешь как! Не буду распространяться, рассказывая, в какой нищете я нашел наш дом, когда начал ему помогать; тут не достало бы и целой книги; но ничего, кроме неблагодарности, я за это не получил...»

Микеланджело, наживший себе состояние уже в преклонных годах, считал излишней роскошью все, что не было жизненно необходимым. Того, кто легко тратил деньги, он упрекал в незнании их цены. В особенности же он побаивался, чтобы Лионардо, женившись на богатой, привыкшей к тратам девице, не растратил в короткое время накопленное с таким трудом состояние.

«...Ты собираешься жениться,— пишет Микеланджело племяннику,— и знаешь, что и я этого очень желаю... Помни, однако, что наше существование на этом не кончается».

«...Что касается красоты, то, не будучи сам красавцем, не гонись за красотой жены, лишь бы она не была совсем уродкой...»

А потом вдруг обрушивается на племянника за отсутствие тепла в его письмах и даже уверяет, что бросил его письмо в огонь, так как не мог читать его без отвращения.

Тем не менее именно с Лионардо Микеланджело делился иногда своими невзгодами.

«Болезнь меня замучила. По ночам не сплю. По мнению врачей, у меня каменная болезнь...»

«Я тебе писал про свою каменную болезнь. Она, как могут подтвердить все, ею болевшие, очень мучительная, но после того, как я начал пить особую воду, мне стало много легче».

Наконец Лионардо решает жениться на Кассандре Ридольфи — родственнице кардинала Никколо Ридольфи, сына Контессины, которая была дочерью Лоренцо Великолепного.

«Лионардо, из последнего твоего письма узнал я, что свой выбор ты остановил на Ридольфи... Поиски твои длились столь долго, что я уже устал об этом думать и даже не знаю, что тебе сказать... Шестидесять лет пекусь я о делах нашего дома; теперь я уже стар и мне надо подумать о своих. Если хочешь — женись. Ведь женишься ты, а не я...»*

< Лионардо, из последнего письма я узнал, что теперь у тебя в доме жена, и что ты счастлив, и что она шлет мне привет... Мне хотелось бы, чтобы жена моего племянника была нарядной, но я до сих пор не могу этому способствовать, поскольку не было моего Урбино... Было бы хорошо подарить ей нитку дорогого жемчуга. Я начал искать ювелира, приятеля Урбино, и надеюсь найти его. Но пока жене ничего не говори... Старайся жить, памятуя о том, что почему-то всегда оказывается больше вдов, чем вдовцов...»

«Лионардо, узнал из твоего письма, что Кассандра ждет ребенка, я очень и очень тому рад, ибо надеюсь, что род наш будет продолжен лицом женского или мужского пола... Мне было бы любо, чтобы имя Буонаррото не исчезло, раз уж оно существует триста лет...»

«Лионардо, уразумел из твоего письма, что Кассандра родила здорового мальчугана, что она чувствует себя хорошо и что вы хотите назвать мальчика Буонаррото...»

ДУШЕ НА ПОЛЬЗУ

Антонио да Сангалло Младший работал для кардинала Фарнезе. Свою работу он начинал еще под руководством Браманте, когда будущий Павел III поручил ему перестройку своего дворца на Кампо де'Фьори. Но, став папой (1534), Фарнезе потребовал существенного изменения проекта, ибо рассудил, что папский дворец должен быть величественнее кардинальского*.

Когда Сангалло в 1546 году умер, Микеланджело заканчивал после него палаццо Фарнезе и был назначен Аавлом III главным архитектором храма св. Петра.

«Не иначе как по внушению божьему»,— пишет Вазари.

Скрепя сердце Микеланджело принял должность, однако с двумя условиями: во-первых, ему предоставлялись полномочия поступать во всем по собственному разумению, и, во-вторых, он отказывался от какого бы то ни было денежного вознаграждения, принимая возложенную на него обязанность исключительно ради спасения своей души.

Также ради спасения души Микеланджело написал над лестницей своего дома на Мачелло деи Корви скелет, несший под мышкой гроб, а ниже поместил стихи:

Вы явили миру разом: и душу, и тело, и разум;

А в темном этом гробу заключена только оболочка ваша.

Можно себе представить, сколь веселый вид имело жилище великого скульптора. Само название района — Бойня воронов — уже настраивало на тоскливый лад. Да и дом был, вероятно, темным и сырым, со всегда закрытыми ставнями... Словом, прямая противоположность тому, каким мы обычно представляем себе жилище художника.

К этому следует добавить, что находился он поблизости от развалин форума императора Траяна*, был небольшим (из пяти комнат), с лоджией на уровне земли и крохотным садиком.

Но Микеланджело никуда не переезжал. Даже став состоятельным, он не пожелал сменить этот дом на нечто более сносное. В нем он прожил более тридцати лет: со дня переселения в Рим и до самой смерти.

Спал он на кровати, покрытой соломенным матрасом; возле одной стены стоял огромный расписной сундук, в котором хранились одежда и белье, у другой — еще один сундук из толстых ореховых досок, запертый на ключ, в котором Микеланджело держал свои рисунки и деньги.

*Микеланджело и Джакомо делла Порта. Купол собора св. Петра в Риме.
1555—1564 (барабан), 1588—1593 (купол с фонарем).*



Прислуживал ему верный Франческо Амадори, прозванный Урбино, проживший с Микеланджело более двадцати пяти лет. Преданный и любящий, Урбино был больше чем слугой, он был учеником, преисполненным сыновней преданности, а в случае болезни — сиделкой, кассиром и секретарем.

— Что ты будешь делать, Урбино, когда я умру?

— К сожалению, поступлю в услужение к другому.

«Бедняга! — вздохнул Микеланджело. — Но я не оставляю тебя нищим. Ты будешь богат».

И Микеланджело подарил ему разом две тысячи скудо, сумму по тети временам сказочную. Мало того, он разрешил Урбино не только жениться, но и привести в дом молодую жену и даже служанку, которая обслуживала их всех'. Скульптор стал крестным отцом первенца Урбино, которого нарекли Микеланджело.

Когда Урбино тяжело заболел, Микеланджело попросил своего племянника Лионардо отыскать какого-нибудь святого человека, дабы тот молился о его скорейшем выздоровлении, а сам не отходил от постели своего верного слуги и товарища.

«Вы знаете о смерти Урбино, — отвечал Микеланджело на письмо Джордже Вазари. — Так явлена мне величайшая милость божья, к великому моему горю и к скорби бесконечной. Милость в том, что, живя, он во мне поддерживал жизнь, умирая, меня научил умирать не с отвращением, а с желанием смерти. Служил он у меня 26 лет, был он слугой на редкость верным, и теперь, когда я дал ему богатство и ждал, что станет он опорой и успокоением моей старости, он у меня отнят, и осталась одна только надежда на встречу с ним в раю. В знак чего Господь послал ему счастливейшую смерть, и не умирать было ему больно, а меня покидать в предательском этом мире со столькими бедствиями, впрочем, большая часть меня с ним исчезла и остается скудость нескончаемая».

Время не изгладило память об этой длительной привязанности: Микеланджело продолжал заботиться о вдове Урбино, которая, со своей стороны, постоянно обращалась к Микеланджело за помощью и советом, как к родному отцу.

Один за другим уходили друзья, оставляя Микеланджело к старости все в большем одиночестве. Кисть и резец становились все тяжелее для его дряхлеющих рук. Живопись и скульптура уступали место поэзии.

ЧЕТВЕРТАЯ МУЗА

Скульптура, живопись, архитектура. Три искусства, три музы. Поэзия была для Микеланджело четвертой, быть может самой спорной, до сих пор вызывающей множество вопросов.

Начал он как подражатель. Это несомненно. И писал стихи не по внезапно сошедшему вдохновению, как это бывает у истинных поэтов, а потому, что писали их все. В то время это было модой. Сочинять сонеты должен был уметь каждый, кто хоть немного был связан с людьми искусства.

Разговоры гуманистов, постоянное обращение к поэзии Лоренцо Великолепного и к «Стансам на турнир»* Полициано — все это Микеланджело

Рафаэль. Афинская школа. 1510—1511.
Фреска одного из залов Ватиканского дворца в Риме.



впитывал в юности ежечасно. Во дворце на виа Ларга поэзия была культом. Но сам Микеланджело никогда не считал себя талантливым поэтом. Одним из таких, какими были (после Полициано) Бембо*, Боярдо*, Ариосто*.

В поэзии Микеланджело не было легкости его современников, он не довольствовался приближением к образцу, а стремился перелить в стихи собственную мысль. В скульптуре черпал он сравнения и образы. Отсюда его необычность, отличие от других поэтов того времени. Поэтическими же образцами служили ему стихи Данте и Петрарки. Особенно поэзия Данте. Великого флорентийца и его «Божественную комедию» он боготворил, знал ее наизусть и, по мнению современников, был выдающимся ее толкователем.

Особенностью лирики Микеланджело было и то, что в ней, как и в живописи, отсутствует пейзаж, поэта интересует прежде всего человек, мысль, обрастающая поэтической плотью. Едва она высказана до конца, стихотворение для него окончено; пусть даже это будет сонет¹ — он готов оборвать его на полуслове.

Основными темами лирики Микеланджело были любовь и смерть, человек и бог. Постепенно он пришел в своей поэзии к горестному пессимизму, от созерцания жизни к созерцанию смерти.

¹ Сонет — строго каноническая стихотворная форма в 14 строк, состоящая из двух четверостиший и двух трехстиший.

Стихи Микеланджело постигла несчастливая судьба. Он мечтал опубликовать их еще при жизни, сам их отобрал и большую часть переписал набело, но они были выпущены в свет его внучатым племянником лишь в 1623 году и к тому же с большими купюрами.

ЭНТУЗИАЗМ ТИБЕРИО

Молодой Тиберио Кальканьи был введен в дом на Мачелло деи Корви выходцами из Флоренции и по особой рекомендации банкира Франческо Бандини*.

Это был сообразительный, способный юноша, который без труда снискал расположение Микеланджело. Старого художника было сравнительно легко растрогать: немного уважения, искренности, ума и скромности.

Скульптор терпеливо руководил работой своего юного соотечественника, доверял ему и проявлял снисходительность к его первым несовершенным опытам. После года прилежной работы Тиберио завоевал расположение маэстро и отвечал ему тем же.

— Антонио,— спросил однажды Кальканьи у слуги Микеланджело,— что это за куски мрамора валяются под лоджией?

— Это остатки «Положения во гроб», мессер Тиберио.

— «Положения»? Руки Микеланджело?

— Теперь это принадлежит мне, мессер Тиберио. Маэстро подарил мне этот мрамор еще несколько лет назад, когда я был помощником бедного Урбино.

— Да что ты говоришь? А ну-ка, расскажи. Мне очень хочется услышать эту историю!

И Антонио рассказал, как около 1547 года Микеланджело начал обрабатывать кусок мрамора*.

— Он должен был работать запоем, понимаете? Стоило ему остановиться, как здоровье его мигом ухудшалось. И наоборот, чем больше он трудился, тем лучше себя чувствовал. Но этот мрамор был невероятно твердым и с трудом поддавался обработке, хотя Микеланджело орудовал резцом лучше, чем три здоровенных парня разом. Не буду описывать, сколько огненных искр сыпалось при этом!

— Ну а дальше?

— А дальше случилось несчастье. Однажды в пылу работы он так ударил по локтю Мадонны, что отсек больше мрамора, чем требовалось. Правда, так думал только маэстро: другие бы этого не заметили. А группа была замечательной: мертвый Христос, поддерживаемый Мадонной, которой помогают Никодим, или Иосиф Аримафейский, и Магдалина,—четыре фигуры, прекрасно собранные воедино. «Подарим ее какой-нибудь церкви, быть может, Санта-Мария Маджоре*,— часто говаривал маэстро,— и постараемся сделать так, чтобы потом эта группа послужила мне надгробьем».

Тиберио с нетерпением ожидал конца этой истории.

— Но этот удар по локтю привел его в такую ярость,— продолжал Антонио,— что он схватил молоток и начал изо всех сил колотить по мрамору, приговаривая, что виной всему этот надоеда Урбино, который вечно путается

у него под ногами. И тогда,— заключил Антонио,— я набрался храбрости и попросил его не разбивать эту группу, а подарить то, что осталось, мне. Теперь она моя.

— Ну, а поскольку из испорченной статуи ты ничего не сделаешь,— подхватил Тиберио,— лучше отдай ее мне, я восстановлю ее и подарю тебе снова.

Об этом забавном торге рассказали Микеланджело, и он, улыбнувшись, согласился. Тиберио перенес куски в виноградник, принадлежавший его покровителю Франческо Бандини, жившему возле Монте Кавалло, где работал также Даниэле да Вольтерра. Там он начал терпеливо собирать разбитую в куски микеланджеловскую группу.

Микеланджело часто навещался туда, посмотреть, как работает его ученик. Иногда он давал ему советы и реставрацию в целом одобрил. И хотя эта восстановленная группа не соответствует первоначальному замыслу Буонарроти (фигура Магдалины целиком принадлежит Кальканьи), скульптура все же остается шедевром.

САЛЬНАЯ СВЕЧА

Неутомимый, не знающий отдыха, Микеланджело продолжал работать так же, как и всю свою долгую жизнь: он жил, чтобы работать, и работал, чтобы жить. Ночью, страдая бессонницей, он обрабатывал кусок мрамора, походивший на срезанный кусок колонны.

К голове он привязывал горящую свечу из козьего сала, чтобы не дымил, и в тишине делал свою последнюю «Пьету», самую безутешную из всех, что он создал *. Это уже в полном смысле слова торжество смерти, более «мертвого» тела Микеланджело никогда еще не изображал.

Мать и сын — как бы одно тело, слитое смертью, их поддерживает лишь отчаянная надежда художника.

В ТЮКЕ ШЕРСТИ

Стоял февраль. Дул холодный ветер, то и дело сменявшийся дож-

В то утро Антонио не оседлал коня: надеялся, что в такую погоду Микеланджело останется дома. Но старый мастер уже спускался с лестницы в своем плаще, подбитом волчьим мехом.

— Поживее. Антонио! Чем только ты был занят до сих пор?

— Мессер Микеланджело, лучше бы вам сегодня не выезжать. Я ведь слышал, как вы всю ночь работали, верно, сильно устали.

— Пустое ты говоришь, Антонио. Что прикажешь мне делать, если нигде не нахожу я себе успокоения?

С помощью верного Антонио Микеланджело взобрался в седло и направился на строительство собора св. Петра.

А несколько дней спустя Диомеде Леони*, который находился в доме на Мачелло деи Корви вместе с Кальканьи и пытался, как мог, помочь маэстро, известил Лионардо Буонарроти во Флоренции о тяжелой болезни скульптора.

«Когда он заболел,— писал Даниэле да Вольтерра к Вазари,— а это было в понедельник, на масленицу, он послал за мной, как поступал всегда, когда чувствовал себя плохо... Увидев меня, он сказал: «Даниэле, я совсем плох и очень тебя прошу, не оставляй меня». И он попросил меня написать его племяннику Лионардо, чтобы тот приехал, а мне сказал, чтобы я никуда не отлучался. Так я и сделал, хотя чувствовал себя плохо. Болезнь его длилась пять дней, два дня он провел, сидя у огня, а три — лежа в постели; скончался он в пятницу вечером, отойдя с миром...»

Произошло это 18 февраля 1564 года.

— Оставляю душу свою в руках божьих,— произнес он задышающимся, но твердым голосом,— тело поручаю земле, а имущество родным. Друзья мои,— добавил он уже почти беззвучно,— а теперь почитайте мне из Евангелия о страстях Христовых...

Когда приехал Лионардо, прах его великого дяди уже перенесли в церковь Святых апостолов, а римский градоначальник уже составил в присутствии Даниэле и Томмазо Кавальери опись имущества покойного.

В комнате, где он обычно спал, обнаружили:

«кровать, окованную железом, с соломенным тюфяком,
три матраса,
два покрывала шерстяных и один из шкуры белого ягненка,
плащ на волчьем меху,
длинную верхнюю рубаху до пят,
запертый сундук, в котором находилось около семи-восьми тысяч скудо,
множество рисунков* и несколько листов картона с планом строительства собора св. Петра».

Внизу, в мастерской, нашли:

«начатую статую св. Петра, обтесанную вчерне и неоконченную,
другую начатую статую с Христом и еще одной фигурой сверху, соединенными вместе («Пьета» Ронданини),
небольшую неоконченную статую Христа с крестом на плече».

В лоджии первого этажа:

«кузнечный горн с двумя маленькими мехами,
бочку для зерна,
немного дров».

В конюшне — «каурю лошадку с седлом и уздечкой».

Лионардо «немедленно распорядился, чтобы тело было перевезено во Флоренцию, согласно желанию самого Микеланджело, которое он высказывал неоднократно, будучи еще здоровым, и еще за два дня до своей смерти»,— писал Даниэле да Вольтерра к Вазари.

Племянник, прознав, что папа предложил похоронить Микеланджело в соборе св. Петра, и опасаясь навлечь неудовольствие герцога Козимо Медичи, желавшего похоронить Микеланджело во Флоренции, возымел рискованную мысль вступить в сговор с флорентийским послом о тайном вывозе тела*.

После отпевания в римской церкви Святых апостолов гроб с прахом великого скульптора был запрятан в тюк шерсти, предназначенный для отправки во Флоренцию.

11 марта тело «божественного Микеланджело» сгрузили вместе с другими тюками на дворе флорентийской таможни; а ночью, как контрабандный товар, пронесли в город.

ПОСЛЕСЛОВИЕ ОТ РЕДАКЦИИ

Вот вы и дочитали книгу современного итальянского писателя Бруно Нардини о Микеланджело. И пусть не обманет и не испугает вас ее обидный конец. Да, тело великого художника действительно доставили на родину «как контрабандный товар», но разве в этом состоит итог жизни и смерти Микеланджело? Потерянная могила Моцарта, увезенный жандармами гроб Пушкина...— мало ли можно вспомнить таких унижительных подробностей? Но зато как забыть о тех миллионах людей, которые лучшим, что есть в их душе, обязаны произведениям этих великих художников, музыкантов, поэтов, сумевших с гениальной силой выразить то глубокое и прекрасное, что вынашивали в себе их народы?! Нет, рассказчик ошибся и не на том месте поставил точку в жизнеописании Микеланджело. Собственно, точку-то вообще ставить нельзя, потому что творчество Микеланджело живо, оно неподвластно смерти...

И что замечательно, люди, которые четыреста с лишним лет назад везли «контрабандой» гроб Микеланджело наравне с тюками товаров, сделали это как раз потому, что верили в бессмертие, которое он заслужил в памяти людей, и хотели воздать его праху *почести*. Как в Древней Греции семь городов спорили из-за чести называться родиной Гомера, так в Италии XVI века Рим и Флоренция поспорили за право похоронить у себя «божественного Микеланджело». На его погребении во Флоренции выступали крупнейшие писатели и ученые того времени, речи их были напечатаны специальной книгой. Чести украсить его гробницу в церкви Санта-Кроче добивались многие скульпторы и живописцы. Она и сооружена была коллективно, под руководством Джорджо Вазари. Флорентийский герцог почел необходимым выделить на это деньги. Скульптурный портрет Микеланджело для надгробия сделал Даниэле да Вольтерра...

Так почтили флорентийцы своего великого земляка в те давние годы. Но на этом история не кончается. Ведь, если мы с вами берем в руки эту книгу, то именно потому, что произведения Микеланджело по-прежнему живы и одаряют нас новыми чувствами и мыслями. Они же заставляют нас вновь и вновь вспоминать о человеке, который их создал...

ПРИМЕЧАНИЯ

Стр. 9.

Моисей — в преданиях иудаизма и христианства первый пророк, основатель религии, законодатель, религиозный наставник и предводитель израильских племен.

Стр. 35.

Филиппе Строцци, чаще именуемый Филиппе Строцци Старший, в отличие от своего сына, видного политического деятеля начала XVI столетия, носившего то же имя. Представитель знатной флорентийской фамилии. Политический противник Лоренцо Медичи (см. ниже).

«...воздвигал для себя дворец в центре города...» — Палаццо Строцци строилось начиная с 1489 года. По традиции его создание связывается с именем архитектора Бенедетто да Майяно (1442 — 1497). В строительстве и проектировании дворца также принимали участие Симоне Поллайоло по прозвищу Кронака (1457 — 1508) и Джулиано да Сангалло (см. ниже).

Медичи — флорентийский род, правивший во Флоренции с перерывами с 1434 по 1737 год. Возвышение и господство рода Медичи основывалось на крупном финансово-торговом капитале и обширных банковских операциях. Банкирский дом Медичи — один из крупнейших в Европе XV столетия. Наибольшего могущества фамилия Медичи достигла при Козимо Медичи Старшем (1389 — 1464), получившем от сограждан почетный титул «отца отечества». Формально сохранив во Фло-

ренции республиканский образ правления, он фактически являлся ее полновластным правителем с 1434 года. Тонкий ценитель искусств, покровитель архитекторов, художников, литераторов, Козимо Медичи рассматривал меценатскую деятельность как одну из форм усиления своего политического влияния. Не менее блестящим было правление его внука Лоренцо Великолепного (1442—1492, правил с 1469). Он сильнее и более явно, чем его великий дед, концентрирует власть в своих руках. Время его правления ознаменовано ярчайшим расцветом флорентийской культуры и искусства. Лоренцо Медичи и сам был искусным поэтом. Все более усиливающаяся тирания семьи Медичи при сыне Лоренцо Великолепного Пьеро Медичи (1471 — 1503) приведет к изгнанию из Флоренции 9 ноября 1494 года самого Пьеро Медичи, властителя Флоренции, и его братьев Джованни и Джулиано. Во Флоренции на краткий срок (до 1512 года) будет восстановлено республиканское правление.

Сады Сан-Марко, чаще именуемые «сады Медичи», существовали при флорентийском доминиканском монастыре Сан-Марко. В первой половине XV века монастырь был перестроен по инициативе Козимо Медичи. При Лоренцо Великолепном там собиралась платоновская Академия (см. ниже). Одновременно сады Сан-Марко были музеем античной и современной скульптуры. Пребывание в них сыграло огромную роль для формирования мировоззрения и творческого метода Микеланджело. Сады Сан-Марко связаны с историей и русской культуры. Неоднократно там бывал Михаил Триволис, известный в России как Максим Грек (ок. 1475—1556), публицист, писатель

и переводчик, много сделавший для отечественной философии и литературы.

Капелла — местечко под Флоренцией, где располагалась одна из вилл, принадлежащих семье Медичи.

Вилла Медичи в Поджо-а-Кайано построена архитектором Джулиано да Сангалло (1445–1516) между 1480 и 1485 годами. Одна из красивейших вилл, принадлежащих семье Медичи. Знаменита прекрасной росписью интерьеров. Наряду с другими художниками там работали: Андреа дель Сарто (1486–1530) и Якопо Каруччи да Понтормо (1494–1557).

Собор Санта-Мария дель Фьоре — главный собор Флоренции. Начал строиться в 1296 году. Фонарь купола и сам купол собора Санта-Мария дель Фьоре возведены позднее по проекту и при самом непосредственном участии одного из величайших архитекторов итальянского Возрождения — Филиппо Брунеллески (1377–1446). К работе над проектом купола Филиппо Брунеллески приступил в 1417 году. Выкладка купола завершилась в августе 1434 года. Фонарь, помещенный над восьмигранным окном в центре купола, гармонично завершал его художественный образ, одновременно выполняя и конструктивные функции. При жизни Брунеллески фонарь был воздвигнут только наполовину его предполагаемой высоты. После смерти мастера в отделке фонаря принимали участие архитекторы Микелоццо Манетти и Бернардо Росселино. И наконец, крест на увенчивающем пирамидальную крышу фонаря шаре был воздвигнут Андреа Верроккьо в 1472 году. Для флорентийцев купол собора был символом города, символом Флорентийской республики. Другой выдающийся архитектор XV столетия, теоретик архитектуры, человек, обладавший глубокой и широчайшей эрудицией, Леон Баттиста Альберти (1404–1472) писал: «...где такой чер-

ствый и завистливый человек, который не похвалил бы зодчего Пиппо (Брунеллески), имея перед глазами столь великое сооружение, вздымающееся к небесам, настолько обширное, что оно осеняет собой все тосканские народы, и воздвигнутое без всякой помощи подмостей и громоздких лесов, — искуснейшее изобретение, которое поистине, если я только правильно сужу, столь же невероятно в наше время, сколь, быть может, оно было неведомо и недоступно древним?»

Синьория — термин из политической истории средних веков. Происходит от итальянского слова, в переводе буквально означающего — господство, власть. Термин применяется в двух смыслах. В более широком — форма политического устройства городов-государств в Северной и Средней Италии начиная со второй половины XIII века до середины XVI. При синьории вся полнота гражданской и военной власти сосредоточивалась в руках единоличного правителя-синьора (тирана). Обычно сначала устанавливалась пожизненная диктатура, а затем она становилась наследственной. Характерный пример — история семьи Медичи во Флоренции. В более узком смысле — орган городского самоуправления в итальянских городах-коммунах XIII–XIV веков. В данном случае термин употребляется во втором значении.

Микелоццо ди Бартоломео (1396–1472) — флорентийский архитектор. Его деятельность протекала в основном во Флоренции, а также в городах, расположенных поблизости от нее. Микелоццо работал преимущественно для семьи Медичи и особенно для Козимо Медичи Старшего, для которого им был построен дворец на виа Ларга во Флоренции.

Джулиано да Сангалло (1445–1516) — флорентийский архитектор, скульптор, инженер, строитель фортификационных сооружений. Происходил из зна-

менитой семьи художников эпохи Возрождения, чьи представители вписали немало славных страниц в культуру и искусство этого времени. Джулиано да Сангалло работал в Риме, строил укрепления в Нортоне и Ареццо (1502—1503), в Пизе и Ливорно (1509—1512). К числу его наиболее значительных построек следует отнести церковь Санта-Мария делье Карчери в Прато (1485—1491) и виллу Медичи в Поджо-а-Кайано. Джулиано да Сангалло находился в самых дружеских отношениях с Микеланджело. В 1504 году он входил в комиссию по установке знаменитого «Давида» Микеланджело. Возможно, что по его рекомендации папа Юлий II пригласил в 1505 году Микеланджело в Рим.

АндреадиМикеле Чони (1435/36 — 1488), или *Андреа Верроккьо*, — известный флорентийский живописец, скульптор и ювелир. Имел во Флоренции большую мастерскую, сыгравшую весьма большую роль в культурной жизни города второй половины XV столетия. Характерный для эпохи тип художника-экспериментатора, ученого-практика. Прославлен и выдающимися талантами своих учеников (Леонардо да Винчи, Сандро Боттичелли и др.).

Алессандро ди Мариано Филиппи (Сандро Боттичелли; 1455—1510)..... флорентийский живописец. Учился у Фра Филиппо Липпи и Андреа Верроккьо. Был близок ко двору Лоренцо Великолепного, к философам, писателям, поэтам и художникам, которые окружали Лоренцо. Позднее испытал сильное влияние доминиканского монаха Савонаролы (см. ниже). Утонченно-изысканное, одухотворенное, изысканное искусство Сандро Боттичелли поражало современников и далеких потомков выразительностью цветовых сочетаний и нервным драматизмом линий.

Леонардо да Винчи (1452—1519) — выдающийся ученый, инженер, архитектор, живописец, скульптор. Одна из

самых заметных фигур не только культуры Возрождения, но и общечеловеческой истории культуры. Наряду с Рафаэлем и Микеланджело — основоположник искусства Высокого Возрождения в Италии.

Лоренцо ди Креди (1459—1537) — флорентийский живописец, учился в мастерской Андреа Верроккьо одновременно с Леонардо да Винчи, влияние которого отразилось в его творчестве. Вместе с Леонардо помогал Андреа Верроккьо в производстве ряда живописных работ. Жил и работал во Флоренции, где назначался экспертом при рассмотрении проектов фасада собора Санта-Мария дель Фьоре, также участвовал в обследовании купола этого собора. С Микеланджело его связывало участие в установке «Давида».

Макиавелли Пикколо (1469 — 1527) — итальянский общественный деятель, политический мыслитель, историк, военный теоретик, писатель. Происходил из обедневшего патрицианского рода. После изгнания Медичи и восстановления во Флоренции республики беспрерывно занимал пост секретаря Совета Десяти (1498—1512), высшего органа республики, выполнял по ее заданию дипломатические поручения. После возвращения семьи Медичи отстранен от дел, выслан в свое поместье под Флоренцию, где и занимался литературной деятельностью. Наиболее знаменит его трактат «Государь» (1513, опубл. в 1532), в котором он рассматривает условия создания сильного государства. Для этой цели, как и для достижения иных политических целей, дозволены все средства. Выступая как частное лицо, правитель (государь) должен руководствоваться общепринятыми нормами поведения, но он может и не считаться с требованиями морали, если его действия направлены на достижение процветания и могущества государства. Отсюда термин «макиавелизм» для определения политики, пренебрегающей требованиями морали.

Анджело Полициано (настоящая фамилия Амброджини; 1454 — 1494) — итальянский поэт. Писал на латинском, греческом и итальянском языках. Близок ко двору Лоренцо Великолепного. Ему принадлежит перевод на латынь «Илиады». Наиболее знамениты его произведения «Стансы на турнир» (посвященные брату Лоренцо Великолепного Джулиано Медичи), «Сказание об Орфее».

Пико делла Мирандола (1463—1494) — итальянский мыслитель эпохи Возрождения. В 1486 году обнародовал свои знаменитые «900 тезисов», взятые из всех известных ему философских и религиозных учений древности и современности. Введением к этим тезисам явилась «Речь о достоинстве человека» — один из самых показательных и известных памятников ренессансного мировоззрения. Хотя Пико делла Мирандола и не завершил большинства своих замыслов и не привел в единую систему свои философские идеи, но они не теряют своей значительности и важности. С 1488 года живет во Флоренции, близок к Лоренцо Великолепному. В последние годы жизни находился под влиянием идей Савонаролы.

«Каждый художник имел учеников, каждый мастер — подмастерьев». — Подобный прием в обучении применялся не только в мастерских эпохи Возрождения, но и в средние века.

Донатто ди Никколо ди Бетто Барди, или *Донателло* (1396—1466), — флорентийский скульптор. Один из тех мастеров, с чьим именем связано зарождение и формирование искусства Возрождения.

«...вышел такой архитектор, как Микелоццо...» — Автор здесь не совсем прав. Микелоццо не вышел из мастерской Донателло, а в ранний период своего творчества работал с этим мастером.

Бертольдо ди Джованни (1420—1491) — флорентийский скульптор и медальер.

Учился у Донателло. В 1470-е годы сблизился с Лоренцо Великолепным, работал по его заказам, в старости жил в его доме и умер на вилле Медичи в Поджо-а-Кайано. Несмотря на то, что юный Микеланджело был связан с Бертольдо ди Джованни, творчество последнего не оказало влияния на формирование художественного мировоззрения Микеланджело.

Пьетро Перуджино (Ваннуччи; между 1445 и 1452—1523) — живописец раннего Возрождения. Учился в мастерской у Андреа дель Верроккьо во Флоренции. Популярен как автор большого количества поэтических изображений «Мадонн». Учитель одного из самых прославленных художников эпохи Возрождения — Рафаэля (1483—1520).

Доменико Гирландайо (Доменико ди Томмазо Бигорди; 1449—1494) — живописец раннего Возрождения. В молодые годы испытал сильное влияние Андреа дель Верроккьо. Один из наиболее популярных мастеров фресковой живописи во Флоренции XV столетия. Его искусство привлекало подробностью и неспешностью повествования, тщательностью в изображении реалий повседневной жизни. Наиболее прославленные фресковые циклы — декорации капеллы Сасетти в церкви Санта-Тринита во Флоренции (1483—1486) и церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции (1485—1490).

«...росписи хоров...» — Первоначально хорами в католических храмах называлось место перед алтарем, предназначенное для певчих. Позднее, как и в данном случае, — восточная, алтарная часть храма.

Санта-Мария Новелла — церковь во Флоренции (1278 — ок. 1360, фасад церкви построен по проекту Леона Баттиста Альберти в 1456—1470 гг.). На трех стенах хора церкви помешались фрески Доменико Гирландайо, изображающие

сюжеты из жизни Иоанна Крестителя и Богоматери, Фрески исполнены между 1485 и 1490 годами.

Джулиано — 1554),
Якопо Торни (1476 — 1526), прозванный Индакко (т. е. индиго — синяя краска), — флорентийские художники.

Франческо Граначчи (1489 — 1543) — флорентийский живописец, друг Микеланджело. Их дружба продолжалась позднее. Когда в 1529 году

в Венецию, Франческо Граначчи следил за сохранностью его имущества. В 1508 году Микеланджело пригласил Граначчи для помощи в росписи потолка Сикстинской капеллы в Риме. По рекомендации последнего наряду с другими художниками также были приглашены уже названные Джулиано Бондонери и Бонконсанти;

«...у фресок Джотто в церкви Санта-Ероче...» — Джотто Бондоне (1266/67 или 1276/77-1337) — живописец и архитектор Проторенессанса, во многом подготовивший почву для искусства Возрождения). Начинатель реализма в итальянской живописи. Его искусство знаменовало собой революционный переворот в живописи. Он воплотил художественные стремления передовых слоев

Война — 1337 — 1343

пейской живописи. Наиболее знаменитый отбор Джотто — фрески в капелле дель Арена в Падуе (ок. 1305). В флорентийской церкви Санта-Кроче им были расписаны капеллы Перуцци (ок. 1320) и Барди (ок. 1325). Фрески капеллы Перуцци посвящены легендам о двух святых Иоаннах. На левой стороне капеллы изображена история Иоанна Крестителя, а на правой — эпизоды из жизни Иоанна Евангелиста. Роспись капеллы Барди посвящена изображению сцен из жизни святого Франциска Ассизского.

Мазаччо (Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи (Гвиди; 1401 — 1428) — флорентийский живописец. Реформатор итальянской живописи. Его реформы

флорентийской церкви Санта-Мария дель Кармине, посвященные в основном котом апостола Петра, — один из мастеров (1427 — 1428).

Фра Джованни да Фьезоле (прозв. Беато) — флорентийский живописец раннего Возрождения. Монах-доминиканец, откуда и прозвище (фра — сокращенное от «frate» — брат, монах). Испытал влияние живописи Мазаччо. Много работал для Доминиканского Ордена во Флоренции.

Стр. 36.

«...анализируют, спорят...» — Сохранилось несколько рисунков юного Микеланджело, где копируются фрагменты фресок Джотто из церкви Санта-Кроче и Мазаччо из церкви Санта-Мария дель Кармине.

Пьетро Торриджано деи Торриджани (1472 — 1528) — флорентийский скульптор, сверстник Микеланджело. Изгнан из Флоренции за нанесение увечья Микеланджело. Работал затем в Риме, Нидерландах и долгое время в Англии. Закончил свою жизнь в Испании, где, возмущенный тем, что ему заплатили меньше обещанного, в гневе разбил изваянную им статую Мадонны, за что был обвинен в кощунстве и погиб в тюрьме, уморив себя голодом.

Джорджо Вазари (1511 — 1574) — архитектор, живописец и историк искусства. Его художественный метод сформировался под сильным влиянием искусства и личности Микеланджело. Работал в Аретцо, Риме, Флоренции.

Пизе. Во Флоренции основал академию рисунка (1562). Автор широко известного труда «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (первое издание 1550 года, второе, расширенное, —, 1568-го). В своих «Жизнеописаниях» поместил восторженный рассказ о жизни и деятельности Микеланджело. Автор данной книги широко и подробно пользуется материалами Джорджо Вазари.

Бенвенуто Челлини (1500—1571/74) — скульптор, ювелир, писатель. В своем искусстве испытал влияние Микеланджело. Прожил бурную и разнообразную жизнь. Автор широко известной книги воспоминаний, переведенной на русский язык, «Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции».

Асканио Кондиви (1520—1574) — ученик Микеланджело. Автор подробной биографии своего учителя (1553). Многие сведения были почерпнуты Асканио Кондиви прямо из рассказов Микеланджело, что придает им большую историческую ценность. Это жизнеописание Микеланджело также широко использует Бруно Нардини.

Подеста — в средние века высший сановник во многих итальянских республиках, правитель города, избиравшийся первоначально горожанами непременно из иногородних. При власти семьи Медичи — правитель подвластных Флоренции городов и местечек, назначавшийся флорентийскими властями.

Лодовико ди Лионардо Буонарроти Симони (1444—1531) — отец Микеланджело. Всю жизнь провел во Флоренции и Сеттиньяно, где у него было маленькое поместье. Иногда он занимал скромные должности на службе у Флорентийской республики. Человек крайне ограниченный и недалекий, он был равнодушен к художественной деятельности своего сына, интересуясь лишь

деньгами, которые тот зарабатывал и которыми щедро снабжал отца и братьев. Это не мешало ему в случае необходимости использовать высокое общественное положение сына. Своей непрактичностью и неразборчивостью в денежных делах, своими нелепыми советами, своими подозрениями и упреками он доставлял множество беспокойств и огорчений Микеланджело. Об этом красноречиво свидетельствует переписка художника со своим отцом. У Лодовико, кроме Микеланджело, его второго ребенка, было четверо сыновей: Лионардо (1473—1510), Буонаррото (1477 — 1528), Джовансимоне (1479-1548) и Джисмондо (1481—1555). Лионардо стал монахом-доминиканцем (1491), поэтому Микеланджело считался в семье старшим из братьев. Это заставляло его всегда чувствовать моральную ответственность за их дела и поступки. Братья беззастенчиво эксплуатировали его высокое чувство семейного долга, как это показывает сохранившаяся переписка художника.

Стр. 37.

«...были каменотесами». — Микеланджело провел свои детские годы в основном не во Флоренции, а в Сеттиньяно, где у отца было поместье. Поэтому здесь же и была взята кормилица. Местность изобиловала залежами известняка, а население занималось его разработкой. На этом и основан смысл идущей затем в тексте у Нардини фразы Микеланджело, сказанной Джорджо Вазари.

«...которыми я создаю свои статуи»

Капрезе и Сеттиньяно находятся возле города Ареццо — родины Джорджо Вазари.

«Мать Микеланджело, Франческа...» — Франческа деи Нери ди Миньято дель Сера. Она умерла в 1481 году. В 1485 году отец Микеланджело женился на

Лукреции дельи Убалдини, которая умерла в 1497 году.

«...Франческа да Урбино, гуманист...» — Микеланджело учился в латинской школе Франческо да Урбино по настоянию отца, но, по словам знаменитого итальянского энциклопедиста эпохи Возрождения Бенедетто Варки, Микеланджело «предпочитал изучению грамматики в школе посещение церквей, где он копировал картины; часто он убежал из школы, чтобы посмотреть, как работают живописцы; и он охотнее проводил время с теми, кто рисует, нежели с теми, кто учится».

Возрожденческий гуманизм — культурное движение, прежде всего в Италии (особенно во Флоренции) с середины XIV до середины XVI века. Гуманизм имел место и в других европейских странах (особенно в Германии, Франции и отчасти в Англии). Первым гуманистом был Франческо Петрарка (1304—1374). Называя себя «мудрецами» или «ораторами», итальянские гуманисты обозначали свои занятия как «студия гуманитарис» (*studia humanitatis*). По выражению одного из гуманистов Леонардо Бруни, под этим понятием подразумевается «познание вещей, которые относятся к жизни и нравам и которые совершенствуют и украшают человека». Само слово «гуманист» появилось в конце XV столетия. А термин «гуманизм» был введен в научный обиход в начале XIX века. Гуманизм является идейной основой, базой культуры Возрождения. Возрожденческий гуманизм следует отличать от того значения, которое имеет слово («гуманизм» в наши дни.

п...в мастерскую маэстро Доменико». — Мастерская Доменико Гирландайо.

«...он не видел особой разницы между живописцем и маляром, скульптором и каменотесом». — Это достаточно распространенная в эпоху Возрождения среди широких слоев населения точка зрения на профессию художника.

Гравюра — вид графики, в котором изображение достигается печатным оттиском рельефного рисунка, нанесенного на доску гравером. Оттиски также называют гравюрами. Возникновение искусства гравюры относится в Европе к концу XIV — началу XV столетия.

Мартин Шонгауэр (1435/1440-1491) — немецкий живописец, гравер и рисовальщик. Представитель раннего Возрождения.

Альбрехт Дюрер (1471 — 1528) — немецкий живописец, гравер, рисовальщик, теоретик искусства. Крупнейший художник искусства Возрождения в Германии.

«...скопировать ее в цвете». — Микеланджело хотел превратить черно-белую гравюру Мартина Шонгауэра в цветное изображение.

Стр. 38.

«...перейти в обучение к Бертольдо». — См. примеч. к стр. 35.

Росселлино — семья флорентийских художников и архитекторов раннего Возрождения. Наиболее известны два из них: Бернардо Росселлино (1409—1464) — флорентийский архитектор и скульптор, и его брат и ученик Антонио Росселлино (1427 - 1479) — флорентийский скульптор.

Дезидерио да Сеттиньяно (между 1428 и 1431 — 1464) — флорентийский скульптор раннего Возрождения. Возможно, ученик Бернардо Росселлино. Испытал влияние Донателло. Работал преимущественно в области камерной пластики.

Мино да Фьезоле (ок. 1430—1484) — флорентийский скульптор раннего Возрождения. Помимо Флоренции, работал

в Риме (1454, 1463, 1474-1480) и Неаполе (1455). Известен преимущественно портретными бюстами. Так, им был изготовлен портрет Пьеро Медичи, сына Козимо Медичи (ок. 1461).

Роббиа — семья флорентийских скульпторов эпохи Возрождения. Наиболее известен Лука делла Роббиа (1399/1400-1482). Он учился в ювелирной мастерской, возможно, у знаменитого скульптора и ювелира Лоренцо Гиберти (1381 — 1455). Прославился главным образом как изобретатель майоликовой скульптуры, то есть вида керамики, где произведение создается из обожженной глины, покрытой глазурью. Лука делла Роббиа выполнял украшенные рельефами алтари, медальоны для церковных интерьеров. Известны его многочисленные рельефы с изображением Мадонны.

«...голову старого ухмыляющегося фавна...» — Эта работа Микеланджело не сохранилась.

Стр. 39.

Дукат — старинная серебряная, а затем золотая монета. Появилась в Венеции в 1140 году. Позднее чеканилась во многих западноевропейских странах.

«...подбитый мехом темно-лиловый плащ». — Вот как об этом пишет Асканио Кондиви: «Он (Лоренцо Великолепный. — *Ред.*) приказал дать ему хорошую комнату, предоставив ему все удобства, которых он хотел, и во всем, и в частности за столом, обращался с ним, как с сыном. К столу Лоренцо, как и подобало у такого человека, ежедневно приглашались люди наиболее знатные и высокого положения. И обычай был таков, что те, которые оказывались там при начале трапезы, усаживались около Лоренцо сообразно своему рангу и уже не уступали своего места, кто бы ни пришел потом. Поэтому

му неоднократно случалось, что Микеланджело сидел выше сыновей Лоренцо и других почетных особ, которые в большом количестве украшали дом своим присутствием. Все они ласкали Микеланджело и поощряли его в его благородных занятиях». Тем не менее нельзя преувеличивать те ласки, которые расточал Лоренцо Великолепный юному Микеланджело, как это делает в своей книге Бруно Нардини, называя иногда Лоренцо Великолепного «новым отцом» Микеланджело. Надо помнить, что как-никак Микеланджело был зачислен всего лишь на должность пусть и привилегированного, но слуги, а никак не усыновлен.

«...на мостах...» — По давней средневековой традиции на городских мостах располагались лавки торговцев. Такие лавки были и на мостах через реку Арно, на которой стояла Флоренция.

Джироламо Савонарола (1452—1498) — итальянский религиозно-политический реформатор, проповедник, монах-доминиканец, т. е. член нищенствующего ордена, основанного в 1215 году монахом Доменико де Гусманом (1170—1221). Призывая вернуться к апостольскому идеалу, осуждал роскошь, развлечения, «суетное» светское искусство. После падения в 1494 году тирании Медичи и восстановления во Флоренции республики провел ряд демократических реформ. Однако стремление Савонаролы соединить республику с теократией (форма правления, при которой власть в государстве находится в руках главы церкви и духовенства) лишило его поддержки народных масс, чем воспользовались сторонники римского папы и Медичи, добившиеся, чтобы Савонарола был предан суду по обвинению в ереси и казнен.

«Мадонна у лестницы» (ок. 1491 г., Флоренция, Музей Буонарроти).

Локоть — мера длины, равная 38—46 см (длина локтевой кости человека).

«...битву кентавров за красавицу Деяниру», — Нардини говорит о рельефе «Битва кентавров» (ок. 1492 г., Флоренция, Музей Буонарроти). Нельзя столь категорично определить тему рельефа. Ученые едины во мнении, что сюжет, представленный здесь Микеланджело, навеян общением с Анджело Полициано и изображает кентавромахию (битву кентавров). Но конкретно опознать тему рельефа не представляется возможным. Деянира — персонаж греческой мифологии, дочь царя Калидона и супруга Геракла.

Марсилио Фичино (1433—1499) — итальянский гуманист и философ-неоплатоник (см. ниже). Основатель платоновской Академии во Флоренции (см. ниже). Перевел на латинский язык с греческого произведения одного из величайших греческих философов Платона (427—347 гг. до н. э.) и ряд античных философов-неоплатоников. В комментариях к переводам и в сочинениях «Платоновская теология о бессмертии души» (1-е изд., 1482) и «О христианской религии» (1476) разработал философскую систему, представляющую собой оригинальную переработку неоплатонизма и более поздних мистических учений в духе согласования с основными догматами христианства.

Платоновская Академия основана Платоном ок. 385 г. до н. э. Это был религиозно-философский союз, имевший целью почитание муз (в греческой мифологии богини-покровительницы наук, поэзии и искусств). Просуществовала до VI века н. э. Название «Академия» (первоначально Гекадемия) происходит от имени мифического героя Академа, которому были посвящены приобретенные Платоном гимнасий (в Древней Греции — учебно-просветительное учреждение для знатных юношей, которые, продолжая заниматься гимнастикой, обучались политике, философии и литературе под руководством философов) и сад близ Афин.

Членами Академии разрабатывался широкий круг дисциплин: философия, математика, астрономия, естествознание и др. Возрождение платонизма в XV веке привело к учреждению Козимо Медичи в 1459 году платоновской Академии во Флоренции, просуществовавшей до 1521 г. Во главе ее стоял Марсилио Фичино, к ней принадлежали Пико делла Мирандола, Анджело Полициано и др. Неоплатонизм лежал в основе широкого круга философских устремлений Флорентийской Академии.

Джироламо Бенивьени (1453—1542) — поэт, член литературного кружка, группировавшегося вокруг Лоренцо Великолепного. В своем поэтическом творчестве был тесно связан с идеями Марсилио Фичино.

Неоплатоническая школа (неоплатонизм) — последний этап развития античного платонизма. Основателем неоплатонизма обычно считают Плотина (III век н. з.). Неоплатоническая философия была усвоена и популярна в среде гуманистов. В немалой степени эта популярность обусловлена деятельностью Флорентийской Академии. Во второй половине XV века в связи с активной переводческой и издательской деятельностью гуманистов расширяется база источников для знакомства с античным неоплатонизмом. Огромное влияние на развитие возрожденческого неоплатонизма оказали творчество, переводы и комментарии Марсилио Фичино. Неоплатонизм во всем многообразии его проявлений был рассмотрен Пико делла Мирандой. Позднее в XVI столетии под сильным неоплатоническим воздействием складывается учение Джордано Бруно.

Плотин (204/205—270) — греческий философ-платоник, основатель неоплатонизма. С 244/245 года живет в Риме, преподает философию. После десяти лет устных бесед Плотин начал записывать свое учение.

«Эннеады» — собрание сочинений Плотина, составленное и изданное его учеником Порфирием.

Ветхий завет — часть Библии, рассматриваемая как священное писание и иудаизмом и христианством, содержит 39 книг, признаваемых каноническими.

Содом и Гоморра — в ветхозаветном предании два города, жители которых погрязли в распутстве и были за это испепелены огнем, посланным с неба.

Апокалипсис (Откровение) — одна из книг Нового завета (часть Библии, почитаемая в качестве священного писания христианами), приписываемая христианской традицией Иоанну Богослову и датируемая согласно ей 95 годом. Откровение Иоанна Богослова содержит пророчество о «конце света».

Вилла Медичи в Кареджи перестроена архитектором Микелоццо ди Бартоломео для Козимо Медичи Старшего около 1457 года, но приобретена она была Медичи еще в 1417 году. Рядом с виллой Медичи располагалась маленькая вилла, подаренная Козимо Медичи Марсилио Фичино. На вилле Кареджи и на вилле Марсилио Фичино собиралась платоновская Академия.

Стр. 42.

«... «извлекать» из него *Геркулеса*...» — Эта работа художника не сохранилась. Используя здесь термин «извлекать», автор хочет подчеркнуть особенности художественного метода Микеланджело-скульптора.

Стр. 43.

Штандарт — знамя.

Франциск I (1494—1547) — французский король (с 1515). Происходил из династии Валуа. Его политика была направлена на превращение Франции в абсолютную монархию. Активный участник итальянских войн (1494—1559). Покровитель художников, литераторов. По его приглашению во Франции работали многие итальянские художники.

Фонтенбло — с XVI по XIX столетие загородная резиденция французских королей.

Стр. 44.

«...его брат *Джованни*...» — Джованни Медичи (1475—1521), с 1513 года римский папа Лев X. Второй сын Лоренцо Великолепного. С детства был предназначен к духовной карьере. В 1489 году папой Иннокентием VIII был возведен в кардиналы. И до и после своего избрания римским папой проводил широкую меценатскую деятельность, собирал рукописи классических авторов, покровительствовал гуманистам, литераторам, художникам. Вместе с тем в годы его правления процветала спекуляция, nepотизм (покровительство родственникам), спекуляция индальгенциями. При Льве X в Германии началась Реформация. В 1520 году Лев X отлучил от церкви Мартина Лютера (см. ниже).

Джулиано Медичи (ум. в 1516 г.) — герцог Немурский, младший сын Лоренцо Великолепного. В капелле Медичи в церкви Сан-Лоренцо Микеланджело соорудит впоследствии его гробницу.

«...единственная дочь *Великолепного*». — Автор ошибается, у Лоренцо Великолепного была не одна, а четыре дочери: Лукреция, Магдалена, Контессина и Луиджа. Младшая к этому времени уже умерла, а две старшие вышли замуж.

Платон Афинский (427 — 347 гг. до н. э.) — древнегреческий философ, родоначальник платонизма.

Стр 45.

Джованни ПБентивольо (ум. в 1508 г.) — правитель Болоньи. Не упраздняя коммунальных органов управления, Джованни Бентивольо правил Болоньей на тех же началах, что и представители семьи Медичи во Флоренции.

«...один болонский дворянин, член Совета Шестнадцати». — Совет Шестнадцати — орган коммунального управления Болоньей. Дворянин, о котором идет речь, — Джанфранческо Альдовранди, приближенный Джованни П Бентивольо. У него Микеланджело нашел приют в Болонье.

Стр 46.

Никколо Низано (ок. 1220 — между 1278 и 1284) — скульптор. Основоположник Проторенессанса в итальянской пластике. Наиболее прославлена его кафедра в баптистерии (крещальне) в Пизе (1260). В церкви Сан-Доменико в Болонье работал над ракой (большой ларец для хранения мощей святых, как правило, имеет вид саркофага или сундука и устанавливается в церкви) святого Доминика (1264—1267).

...закончить фигуры св. Прокла и св. Петрония». — Эти работы Микеланджело сохранились (Болонья, церковь Сан-Доменико, рака св. Доминика). Микеланджело работал над ними между 1494 и 1495 годами. Наиболее удачной можно считать фигуру коленопреклоненного ангела.

«...«Божественную комедию» Данте, «Книгу песен»* Петрарки и «Декамерон» Боккаччо». — Данте Алигьери

(1265—1321) — величайший итальянский поэт, мыслитель, создатель итальянского литературного языка. По известной характеристике Фридриха Энгельса: «Последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени». Вершина творчества Данте — поэма «Божественная комедия» (1307—1321) в трех частях («Ад», «Чистилище», «Рай») и ста песнях, поэтическая энциклопедия средних веков. Творчество Данте оказало большое влияние на последующее развитие европейской культуры; Франческо Петрарка (1304—1374) — итальянский поэт, родоначальник гуманистической культуры Возрождения. Основоположник итальянской национальной поэзии. Совершенством формы, удивительной музыкальностью лирика Петрарки повлияла на развитие европейской поэзии. Особенно это относится к его «Книге песен» («Канцоньере»), ставшей на долгие годы непревзойдаемым образцом в европейской лирике; Джованни Боккаччо (1313—1375) — итальянский писатель, гуманист. Главное его произведение — «Декамерон» (1350—1353), сборник новелл, проникнутых духом свободомыслия и жизнерадостным юмором. В них Боккаччо изображает широкую и разнообразную картину жизни итальянского общества, обличает церковников, осмеивает средневековый аскетизм.

Тосканское наречие считалось наиболее правильным и совершенным в итальянском языке, на его основе был создан итальянский литературный язык.

Каплун — кастрированный петух, откармливаемый на мясо.

Стр. 47.

Плошка — плоский, широкий, преимущественно глиняный сосуд, напоминающий по форме тарелку, блюдо, использовался как светильник.

«...с боевым кличем Медичи «Пале!» —

В гербе Медичи были изображения шести червлёных (темно-красных) шаров (по-итальянски «пале»), поэтому сторонников Медичи называли «палески». Эти шары символизировали аптекарские пилюли, напоминая о том, что род Медичи происходил от медиков.

«Дворец на виа Ларга был разграблен». —

Здесь автор нарушает хронологию. Дворец Медичи на виа Ларга был разграблен позднее, при уходе французских войск из Флоренции. Причем в его разграблении участвовали высшие офицеры, приближенные короля и сам король французов Карл VIII, резиденция которого во Флоренции была как раз во дворце Медичи.

Стр. 48.

«...украшенные французскими лилиями...» — Лилии на синем фоне — герб французского королевского дома.

Стр. 49.

Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи — двоюродный брат Лоренцо Медичи Великолепного, как представитель младшей, не правящей линии рода Медичи, остался во Флоренции, но из осторожности сменил свою фамилию на Пополани. Человек гуманистически образованный, большой знаток и любитель искусств, он оказывал особое покровительство Сандро Боттичелли, который написал для него «Весну» (Флоренция, Уффици, ок. 1478), «Рождение Венеры» (Флоренция, Уффици, ок. 1485) и исполнил иллюстрации к «Божественной комедии» Данте (Берлин, Гравюрный кабинет; Рим, Библиотека Ватикана, 1492 — 1497). Микеланджело также находился с ним в дружеских отношениях. По его заказу, по-видимому, Микеланджело была создана мраморная статуя Иоанна Крестителя.

Статуя не сохранилась. О ней известно по упоминаниям Асканио Кондиви и Джордже Вазари.

«...изваял «Спящего купидона».— Статуя Купидона сделана Микеланджело весной 1496 года в античном вкусе. Затем она попала к торговцу-антиквару Бальдассаре дель Миланезе, который пытался продать ее как античный подлинник. Об этом эпизоде выразительно повествует Джордже Вазари. Современниками, о чем свидетельствуют документы этого времени, статуя действительно признавалась античной. Последнее упоминание об этой работе Микеланджело относится к XVII столетию, когда она находилась в собрании английского короля Карла I (1600—1649), известного своей любовью к коллекционированию произведений искусства.

Рафаэле Риарио (кардинал Сан-Джорджо; 1461 — 1521) — племянник римского папы Сикста IV, возведен им в кардиналы в 1477 году. Благодаря покровительству Сикста IV сделался одним из богатейших прелатов (высший духовный сановник в католической церкви) Рима. Эти средства употреблял на строительство и собирание художественных коллекций.

Стр. 50.

Амвон — возвышенное, как правило, полукруглое и выдвинутое в середину христианского храма место, с которого читается Евангелие, произносятся проповеди и т. д.

«...текст новой конституции...» — В этой новой флорентийской конституции, принятой после изгнания семьи Медичи, отменялись законопроекты, действовавшие в годы их правления.

Иисус Христос — согласно христианскому вероучению, основатель христиан-

ства. Подавляющее большинство христианских церквей почитают его как богочеловека, то есть сына божьего, сошедшего с неба на землю, принявшего страдание и смерть для искупления первородного греха, а затем воскресшего и вознесшегося на небо.

«...брату Джироламо прекратить свои проповеди». — В бреве (кратком послании папы римского) от 13 мая 1497 года говорилось об отлучении Савонаролы от церкви. И до этого из Рима делались попытки заставить Савонаролу замолчать. Бреве от 21 июля 1495 года призывало Савонаролу в Рим. Он отказался. Вслед за этим в бреве от 8 сентября 1495 года Савонароле запрещалось произнесение проповедей.

Богоматерь (в Италии более употребительно слово «мадонна») — в христианстве богиня-мать, дева Мария, мать Иисуса Христа, родившая его в результате непорочного зачатия. .

Отр. 51.

«И он начал восхвалять Вечный город...» — Имеется в виду Рим,

Александр VI (Родриго Борджа; 1431 — 1503) — римский папа с 1492 года. Происходил из семьи Борджа (аристократический род испанского происхождения, сыгравший значительную роль в истории Италии XV - начала XVI веков). Поддерживал активную завоевательную политику своего сына Чезаре Борджа. Известен своей аморальностью как в личной, так и в общественной жизни. Использовал против своих политических и личных врагов, противников государственной и завоевательной политики ложь, коварство, яд, удар кинжала в спину. Именно им был отлучен от церкви Савонарола. Он же способствовал его казни. Наряду с этим был увлеченным меценатом.

Палаццо Канцеллерия в Риме строилось между 1485 и 1511 годами. Автор неизвестен, но концепция фасада восходит к идеям или, может быть, даже к проекту Леона Баттиста Альберти.

«...писал Микеланджело из Рима бывшему своему покровителю Лоренцо Медичи...» — Микеланджело из осторожности адресует это письмо не самому Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, а Сандро Боттичелли, зная об их близких отношениях. Микеланджело потому так подробно пишет Лоренцо Медичи о первых днях своего пребывания в Риме, что тот дал ему ряд рекомендательных писем, в том числе и к Рафаэле Риарио.

Стр. 52.

«...обманулся в своих надеждах». — Пьеро Медичи, покинув Болонью, жил в это время вместе со своим братом кардиналом Джованни Медичи (будущий римский папа Лев X). Какую статую должен был для него сделать Микеланджело, неизвестно.

«И вот я опять остался один-одинешек...» — Вот какое продолжение имеет это письмо Микеланджело, адресованное Лодовико Буонарроти, отцу художника, во Флоренцию, написанное в Риме 19 августа 1497 года: «Из-за этого я живу самостоятельно и делаю другую фигуру для своего удовольствия. И я купил кусок мрамора за пять дукатов, но он был непригодным: деньги эти оказались у меня выброшенными. Затем я купил другой кусок, снова за пять дукатов, и я его обрабатываю в свое удовольствие. Так что вы должны поверить, что и я что-то трачу и имею неприятности. Однако все то, что вы у меня попросите, я вам пришлю, хотя бы мне пришлось продать себя в рабство». По-видимому, статую, которую Микеланджело делал «для своего удовольствия», — несохранившаяся фигура Купидона (или Апол-

лона), в XVI столетии находившаяся в собрании Якопо Галли (см. ниже).

Якопо Галли — римский банкир, выходец из богатой и знатной римской семьи. Получил прекрасное гуманистическое образование. От своего предшественника, Джованни Галли, он унаследовал обширную коллекцию антиков (произведений античной скульптуры), которая была им значительно пополнена. Оя жил в доме на Рионе Павионе, и его коллекция помещалась в саду, принадлежащем этому дому, что было достаточно характерно для эпохи Возрождения. В этом саду как раз и находились статуи Микеланджело «Вахх» и «Купидон».

«Вахх» (Флоренция, Национальный музей, 1496—1497).— В современной научной литературе это произведение Микеланджело трактуется более углубленно, нежели это делает автор книги в своем последующем анализе. Вахх, или Бахус,— одно из имен Диониса, в греческой мифологии бога плодоносящих сил земли, растительности, виноградарства, виноделия.

Стр. 53.

Сатиры — в древнегреческой мифологии низшие божества, полубоги, олицетворяющие силы природы, составляющие наряду с другими персонажами, свиту Диониса.

Купидон — в римской мифологии божество любви. Соответствует римскому Амуру и греческому Эроту. О статуе «Купидон» см. примеч. к стр. 52.

«Пьета» (Рим, собор святого Петра, 1498—1499).— Заказана посланником французского короля Карла VIII в Риме, настоятелем аббатства Сен-Дени во Франции, в этот приезд в Италию воз-

веденным в сан кардинала. Его звали Жан Билэр де Лагрола.

Стр. 54.

Интердикт — в средние века и в эпоху Возрождения одно из средств политической борьбы римских пап. Интердикт — это временное запрещение совершать богослужение и религиозные обряды, налагавшееся папами в виде наказания на непокорных королей, князей и на целую территорию (город, страну), чтобы принудить правителя данной территории *к покорности папо.

«...за какового себя выдает».— Бруно Нардини неточно излагает факты, так как именно францисканские монахи в провокационных целях стали выдавать Савонаролу за святого, а затем потребовали «чудес».

«...Францисканец и доминиканец...» — Это были: францисканский монах Джироламо Рондинелли и близкий к Джироламо Савонароле доминиканский монах Фра Доменико. Само испытание было спровоцировано францисканцем Франческо ди Пулья.

Стр. 55.

«...на площади появились противоборствующие стороны...» — Это не совсем точно, так как на площадь Синьории прибыли только сторонники Савонаролы и он сам. Испытуемый от францисканцев Джироламо Рондинелли не явился на площадь.

Каррара — город в центральной Италии, знаменитый белоснежным мрамором, который там добывается.

«...грозит судебное преследование». — Лодовико Буонарроти задолжал торговцу

Консильо д'Антонио Чисти 90 золотых флоринов. Тяжба эта длилась несколько лет, пока не были выплачены все деньги.

«...для статуи пророка». — Пророк в христианстве религиозно-политический проповедник, оратор.

«...у попечителей церкви Санта-Мария дель Фьоре...» — Главнейшие церкви Флоренции находились в управлении и на попечении богатых цехов. В круг забот попечения входили, главным образом, строительные работы и ремонт, но также и украшение церквей. Попечители, под наблюдением соответствующего цеха, расходовали суммы, получаемые из казны на церковное строительство или на украшение церкви, раздавали подряды и поставки, добывали материал, приглашали мастеров и художников.

Стр. 56.

«...членом правительства новой республики», — После изгнания Медичи и гибели Савонаролы в городе утвердился республиканский образ правления. Республику отныне возглавлял гонфалоньер. Гонфалоньер (букв.: *знаменосец*), или, точнее, гонфалоньер справедливости, глава правительственной коллегии во Флоренции, избиравшийся по жребию и сменявшийся каждые два месяца. При Медичи был совершенно лишен фактической власти. В 1502—1512 гг. должность гонфалоньера была сделана пожизненной по образцу должности дожа в Венеции. Единственным, кого выбрали пожизненным гонфалоньером, был Пьеро Содерини (1452—

В 1512 году Пьеро Содерини свергнут приверженцами Медичи. Умер в изгнании. Вряд ли Лодовико должен был переговорить с Пьеро Содерини о вышеописанной глыбе мрамора, так как Содерини не имел права вмешиваться в вопросы, касающиеся

собственности собора. А глыба мрамора была именно собственностью собора Санта-Мария дель Фьоре.

«Праща и лук». — В этом заглавии заключены слова из стихотворения Микеланджело:

«Давид с пращей,
Я с луком,
Микельаньоло.

Повергнута высокая колонна и зеленый лавр».

Эти несколько строк — наиболее ранние из дошедших до нас стихотворных опытов Микеланджело, который, видимо, писал стихи и прежде, но те черновики пропали, или он уничтожил их. Приведенные стихи помещены на листе рядом с рисунками Микеланджело, сделанными пером. Это набросок для статуи бронзового «Давида» и этюд правой руки для мраморного «Давида» (см. ниже). Датировка стихотворного наброска, по-видимому, тождественна с датой рисунка (1501—1502). Микеланджело в это время работал над мраморным колоссом — статуей «Давида», а в августе 1502 года заключил договор с французским маршалом Пьером Роганом на бронзовый вариант статуи. Нижняя строчка — цитата начальных слов знаменитого сонета Петрарки — не имеет связи с тремя верхними строчками. Смысл верхних трех строк, по-видимому, в метафорическом уподоблении Микеланджело собственных творческих усилий героическому напряжению Давида, победившего Голиафа. Здесь также возможна двойная игра слов: сравнение самого себя со святым воином. Архангелом Михаилом (так переводится имя художника), и намек на один из инструментов скульптора — лучковую дрель.

Пий II (Энеа Сильвио Пикколомини; 1405—1464) — римский папа с 1458 года. Происходил из знатной сьенской семьи. Во время его понтификата была значительно расширена территория

папского государства. Человек гуманистически образованный, поэт. Оставил интересные воспоминания.

«...для алтаря Пикколomini в Сьенском соборе». — Статуи для украшения капеллы Пикколomini в Сьенском соборе так и не были выполнены. Микеланджело всю жизнь из-за этого терзался.

«...фигуру св. Франциска...» — Франциск Ассизский (Святой Франциск; 1181, или 1182 — 1226) — итальянский проповедник, основатель ордена францисканцев, автор религиозно-поэтических произведений.

Стр. 57.

«...отдать мрамор Леонардо да Винчи...» — Достоверных данных о соперничестве между Леонардо да Винчи и Микеланджело из-за этой глыбы мрамора не существует.

Лодовико Сфорца (1451 — 1508) — второй сын Франческо Сфорца (1401 — 1466), удачливого кондотьера (предводителя наемных отрядов в Италии XIV—XV вв.), ставшего герцогом Миланским. Лодовико Сфорца обладал смуглым цветом лица и поэтому получил прозвище Моро (Мавр). Сделался опекуном (1480—1494) своего несовершеннолетнего племянника Джан Галеаццо, а после его смерти (1494) оттеснил ох престола его сына и захватил власть, то есть стал, так же как и отец, герцогом Милана. Разбитый французскими войсками в 1499 году, был захвачен ими в плен и умер на чужбине. При его дворе долгое время жил и работал Леонардо да Винчи.

«Микеланджело приступил к работе...» — Между сентябрем 1501 и апрелем 1504 года Микеланджело создал статую «Давида» (Флоренция, Академия изящных искусств), одно из лучших своих произведений. Первоначально она была предназначена для украшения

кровли флорентийского собора (Санта-Мария дель Фьоре), но после того, как стала очевидна невозможность поднять статую на такую высоту, была созвана комиссия (25 января 1504 года), состоявшая примерно из 30 человек. Комиссия решила поставить статую Микеланджело перед стеной палаццо Синьория (дворец, где помещалось управление Флорентийской республикой). На этом месте она должна была символизировать свободу республики.

Давид — царь Израильско-Иудейского государства (X в. до н. э.). Ветхозаветное повествование придавало ему черты эпического героя, царя-воителя. В юности был пастухом. В единоборстве победил великана Голиафа, представителя вражеского войска, с которым никто из соплеменников Давида не решался сразиться. Голиаф был прекрасно вооружен, но Давид, выступая на бой с ним, отказывается от полного вооружения (он к нему не привык) и выходит на бой только с пращей (сложенным петлею ремнем, куда кладется камень, который мечут с большой силой, закружив пращу), так он и поражает великана.

Пий III — римский папа 1503 года. В миру Франческо Пикколomini, племянник римского папы Пия II. Выбран в 1503 году папой после Александра VI. Несмотря на свою дряхлость и болезненность, папа Пий III удачно боролся с семьей Борджа. В его планы входил созыв церковного собора для реформы церкви. Но он умер через месяц после своего избрания.

«Новый первосвященник...» — римский папа.

«...после восшествия на престол св. Петра...» — после избрания римским папой.

«...чтобы отрезать Пизу от реки». — Пиза стояла у устья реки Арно. Война между

Пизой и Флоренцией длилась 15 лет (1494—1509). В ней Пиза с невероятным упорством отстаивала свою свободу, отняв у Флоренции колоссальное количество денег, сил, и нанесла значительный ущерб ее торговле.

Стр. 60.

«...о жесте, наиболее подходящем для его установки». — Статую «Давида» заказывало Микеланджело попечительство собора Санта-Мария дель Фьоре. Лишь после того, как стало ясно, что статую невозможно использовать для украшения собора, была создана комиссия и статуя была передана городу.

Андреа делла Роббиа (1434—1525) — флорентийский скульптор, происходил из известной семьи скульпторов делла Роббиа, племянник уже упомянутого Луки делла Роббиа. Унаследовал мастерскую и секрет изготовления майоликовых скульптур от своего дяди. Автор десяти медальонов на фасаде Воспитательного дома во Флоренции, построенного Брунеллески.

Симоне Поллайоло (Симоне Кронака; 1467—1508) — флорентийский архитектор. Принимал участие в строительстве палаццо Строчи,

Филиппино Липпи (1457—1504) — флорентийский художник, сын Фра Филиппо Липпи, ученик Боттичелли.

Антонио да Сангалло Старший (1453—1534) — архитектор и инженер, брат Джулиано да Сангалло.

Андреа Сансовино (1460—1529) — тосканский скульптор и архитектор. Мастер переходной эпохи от раннего к Высокому Возрождению. Испытал влияние Джулиано да Сангалло.

Пьеро ди Козимо (1462—1521) — флорентийский живописец. Его ранние ра-

боты свидетельствуют о влиянии на него Филиппино Липпи, Леонардо да Винчи, Доменико Гирландайо.

«...на месте «Юдифи» *Донателло*». — На площади Синьории, где раньше стояла бронзовая группа «Юдифь и Олоферн» (1456 — 1457) работы Донателло. Юдифь — в ветхозаветной апокрифической (апокриф — произведение религиозной литературы с библейскими сюжетами, содержание которых не вполне совпадает с официальным вероучением) традиции благочестивая вдова, убившая полководца ассирийского царя Навуходоносора Олоферна, ради спасения своего города.

«...8 июня». — Приводятся и другие даты. Чаще всего встречается дата 8 сентября 1504 года.

Стр. 61.

Людвиг XII (1462—1515) — французский король (1498—1515). Принадлежал к младшей, орлеанской, ветви династии Валуа. Почти все свое царствование провел в походах в Италию. После временных успехов Людовик XII потерял все свои завоевания в Италии. Нуждаясь в сильной армии и укреплении своего положения во Франции, провел ряд реформ по реорганизации армии, суда, налогообложения, монетной системы.

«...еще одного Давида...» — 12 августа 1502 года Микеланджело получил первые десять флоринов за другого бронзового «Давида». Почти сразу было установлено, что эта статуя будет не копией «Давида» Донателло, как это первоначально предполагалось, а самостоятельной статуей в человеческий рост. Синьория не хотела отказывать очень влиятельному советнику Людовика XII, Пьеру де Рогану, в дружбе которого, ввиду осложнений с Пизой и угроз со стороны Борджа, она была очень заинтересована. Пьер де Роган

постоянно торопил Микеланджело. Но так как у Микеланджело было много дел с мраморным «Давидом», работа продвигалась медленно. В конце 1503 года Пьер де Роган впал в немилость Людовика XII и потерял интерес для Синьории. На его напоминания от 1 апреля 1504 года уже не обратили никакого внимания и стали подготавливать с помощью статуи другую политическую спекуляцию. Бронзового «Давида» решено было предложить Флоримону Робертэ, финансовому советнику французского короля, который и получил статую, хотя с большим запозданием, в конце 1508 года. Она была поставлена сначала в его замке Бюри, около Блуа, потом перенесена в другой замок и оттуда бесследно исчезла. Микеланджело не занимался окончательной отделкой статуи, отливка и шлифовка ее были произведены скульптором Бенедетто да Ровещано.

«...чувствовал себя сторуким Бриареем», — Бриарей — в греческой мифологии сын бога неба Урана и богини земли Геи. Чудовищное существо с пятьюдесятью головами и сотней рук.

«Мадонна Брюгге» (Брюгге, Нотр-Дам, ок. 1501). — Получила свое название по месту нахождения.

«...изображающее Мадонну с младенцем и маленького Иоанна Крестителя...» — Имеется в виду тондо «Мадонна Тадdei» (Лондон, Королевская Академия искусств, ок. 1502—1504). Тондо — станковое живописное произведение круглой формы, а также скульптурный рельеф в виде круга. Иоанн Креститель согласно евангельской легенде возвестил приход Иисуса Христа и призывал народ к покаянию, нравственному очищению. Иоанн Креститель крестил Иисуса Христа.

«Мадонна с младенцем Христом...» — Имеется в виду «Мадонна Питти» (Флоренция, Национальный музей, ок. 1504—1505).

«...для своего друга — знатного флорентийца Анджело Дони». — Имеется в виду «Мадонна Дони» (Флоренция, Уффици, 1503-1504).

Стр. 63.

Бенедетто Варки (1503—1565) — известный поэт, ученый, историк Флоренции. В 1546 году Бенедетто Варки отправил известным художникам Флоренции письма с одинаковым вопросом — какое из искусств, живопись или скульптуру, они считают совершенней и почему? Среди корреспондентов Бенедетто Варки были уже известные нам Джорджо Вазари, Бенвенуто Челлини и другие архитекторы, живописцы, скульпторы. Затем состоялся диспут. Его темой было обсуждение ответов, полученных Варки. Текст ответа Микеланджело и приводит Бруно Нардини.

Стр. 64.

Иосиф Обручник — в христианских представлениях юридический супруг Марии (богоматери) и юридический отец, кормилец и воспитатель Иисуса Христа в его детские и отроческие годы.

Стр. 67.

«...избрал битву при Ангиари...» — Темой композиции Леонардо да Винчи была битва при Ангиари (замок в четырех милях от городка Борго ди Сан-Сеполькро), состоявшаяся в ходе флорентийско-миланской войны, между флорентийскими войсками и миланцами, под начальством Пикколо Пиччинино, кондотьера на службе у герцога миланского Филиппо Мариа Висконти (1392—1447, герцог с 1412 г.), в 1440 году. Битва принесла победу флорентийцам. Работа Леонардо не

сохранилась. Представление о ней можно получить по рисунку фламандского художника XVII века Рубенса (Париж, Лувр).

«Микеланджело выбрал эпизод битвы при Кашине...» — Темой композиции Микеланджело был сюжет из истории военных действий между флорентийцами и пизанцами. 29 июля 1364 года флорентийская армия разбила лагерь в предместье Кашине, на берегу реки Арно, неподалеку от Пизы. Так как была сильная жара, флорентийские воины, отложив в сторону оружие, отдыхали, купались в Арно. Вдруг раздался крик: «Мы пропали!» Это один из флорентийцев заметил приближающееся пизанское войско. Крик послужил сигналом для подготовки отражения атаки пизанцев. Именно этот момент и собирался изобразить Микеланджело. Работа не сохранилась. Представление о ней можно составить по подготовительным рисункам самого художника, гравюрам Марка Антонио Раймонди и Агостино Венетиана и по гризайли (вид живописи, преимущественно декоративный, выполняемой в разных оттенках какого-либо одного цвета, чаще серого) Бастиано да Сангалло, племянника Джулиано да Сангалло.

«Тайная вечеря» — фреска трапезной доминиканского монастыря Санта-Мария Греческая в Мп...
Тайная вечеря — в христианских представлениях последняя совместная трапеза (ужин) Иисуса Христа и апостолов (учеников Христа) накануне распятия Иисуса Христа.

«...была расстреляна гасконскими арбалетчиками», — Конный памятник должен был увековечить облик отца Лодовико Моро, герцога Франческо I Сфорца, умершего в 1466 году. Леонардо работал над моделью памятника между 1482 и 1489 годом. В 1490 году

он принялся за переработку модели. О величии задуманной статуи можно судить по количеству металла, необходимого для ее отливки. По мнению Джорджо Вазари, именно размеры статуи помешали выполнению памятника. Но скорее всего, статуя так и не была осуществлена из-за отсутствия средств для ее выполнения у заказчика памятника — Лодовико Моро. Памятник простоял в виде модели до 1499 года, когда французский король Людовик XII вступил в Милан, низверг Лодовико Моро, а его гасконские арбалетчики расстреляли модель. О разных замыслах композиции монумента можно судить по сохранившимся среди рисунков Леонардо наброскам конных статуй.

Стр. 69.

Церковь Санта-Тринита (начало строительства относится к XIII веку) во Флоренции. В интерьере фрески Гирландайо.

Стр. 70.

«Тебя призывает папа», — Имеется в виду

1443—1513) — римский папа с 1503 г. Время его правления важно и для истории папства и для истории культуры эпохи Возрождения. Основным содержанием его политики была борьба за укрепление папского государства, которое было им значительно расширено (в 1506 присоединена Болонья и Перуджа). С этой целью активно вмешивался в итальянские войны. Им был выдвинут лозунг освобождения Италии от иноземцев, хотя фактически именно он способствовал усилению влияния Испании в Италии. Активизировал деятельность инквизиции, обогащал римскую курию (совокупность центральных учреждений папской власти) широкой торговлей индульгенциями. Во-

инственный Юлий II мечтал сделать из Рима «столицу мира», основать огромное церковное государство, которое могло бы «управлять Вселенной». Этой цели он стремился достигнуть не только военными и политическими средствами, но и широчайшим привлечением к папскому двору со всех концов Италии лучших художников, гуманистов, поэтов. Именно при нем Рим становится крупнейшим очагом культуры Возрождения, сменяя первенствующую до этого Флоренцию.

Донатто Браманте (Паскуччо д'Антонио; 1444—1514) — архитектор и живописец Высокого Возрождения. Неоспорима его роль основателя римской архитектуры Высокого Возрождения. Работал в Милане при дворе Лодовико Моро. Познакомился там с Леонардо да Винчи. С 1499 года работает в Риме.

Стр. 89.

«...быстро получить папскую тиару».—

Тиара — тройная корона папы римского. В ее основе епископская митра (позолоченный головной убор, надеваемый высшим духовенством во время богослужения), на которую как бы надеты три короны, символизирующие тройственность прав папы как судьи, законодателя и священнослужителя. Изготавливалась из драгоценных металлов, украшалась драгоценными камнями. Тиару венчает крест.

Рафаэль (Рафаэлло Санти или Санцио; 1483—1520) — живописец и архитектор Высокого Возрождения. Один из величайших художников эпохи. Испытал влияние Леонардо да Винчи, Микеланджело, Донато Браманте. Работал в Риме с 1508 по 1520 годы.

«...были помещены гермы...» — Герма — четырехгранный столб, завершенный скульптурной головой (первоначально головой древнегреческого бога Герме-

са, откуда и название). В античности гермы служили межевым знаком, дорожным указателем. Приблизительно с XVI века вид скульптуры.

«...Свободные искусства...» — то есть фигуры, олицетворявшие грамматику, риторику, диалектику, арифметику, геометрию, астрономию и музыку.

Св. Павел — один из апостолов христианства, не знавший Иисуса Христа во время его земной жизни и не входивший в число двенадцати апостолов. Но, в силу особого призвания и миссионерско-богословских заслуг, почитаемый как «первопрестольный апостол» и «учитель Вселенной» сразу после апостола Петра и вместе с ним.

Путти — изображение мальчиков, обычно крылатых, излюбленный декоративный прием в искусстве итальянского Возрождения.

Кибела — богиня плодородия в греческой мифологии, богиня фригийского происхождения. Иногда отождествлялась с древнегреческой богиней Реей.

Стр. 90.

«...Микеланджело стал искать подходящее место для гробницы». — Первоначально гробницу предполагалось установить в хорах базилики святого Петра, возведенной по проекту Бернардо Росселлино в середине XV в.

«...мастерской Буонарроти...» — Квартира и мастерская Микеланджело помещались рядом с базиликой святого Петра и папской резиденцией.

Стр. 91.

«...он решил отдохнуть». — Описанный Б. Нардини поступок Микеланджело

вызван следующим. Мастер уже собирается приступить к работе над статуями гробницы, но узнает, что Юлий II отказывается от оплаты заготовленного мрамора. Неоднократные попытки встретиться с папой остаются безуспешными, а в последний приход Микеланджело в папский дворец с ним обходятся бесцеремонно. И Микеланджело, оскорбленный таким обращением, 17 апреля 1506 года тайком покидает Рим и уезжает во Флоренцию. Поведение Юлия II было вызвано изменением его замыслов. Он отказывается от осуществления проекта гробницы, так как она была предназначена для хоров старой базилики святого Петра. А у папы Юлия II возник замысел заново перестроить весь собор, с тем чтобы создать достойное гробнице Микеланджело окружение. И все средства он направил на постройку нового храма, проект которого выполнен Браманте. Первый камень в новую постройку был заложен 18 апреля 1506 года, на следующий день после отъезда Микеланджело.

Стр. 92.

«...и приступить к работе над фигурами остальных одиннадцати апостолов». — Еще в 1503 году попечителями собора Санта-Мария дель Фьоре были заказаны двенадцать статуй апостолов для украшения собора. После своего приезда из Рима Микеланджело начал работать над одной из этих статуй — над статуей апостола Матфея (1506, Флоренция, Академия изящных искусств). Статуя осталась неоконченной.

«...поеду к турецкому султану, который меня звал», — Микеланджело действительно вел переговоры об отъезде в Турцию с жившим при дворе турецкого

султана Томмазо ди Тольфо, которого он встретил в доме знатного флорентийца Джаноццо Сальвиати.

«...право на неприкосновенность». — Микеланджело неоднократно получал письма из Рима от разных лиц, в которых те, ссылаясь на требования папы, советуют художнику вернуться в Рим. То были письма: от флорентийского банкира Джованни Бальдуччи (9 мая 1506); от мастера-строителя Пьеро Росселли (10 мая 1506), в котором он сообщает, что, вопреки мнению Браманте, папа Юлий II хочет поручить мастеру роспись свода Сикстинской капеллы. 8 июля 1506 года папа направил флорентийской Синьории бреве, требуя возвращения Микеланджело. Лишь после того, как флорентийская Синьория вступила в переговоры с папой через посредство кардинала Павийского и обещала мастеру свою защиту, он согласился принять новое приглашение папы Юлия II приехать к нему в Болонью.

Собор Сан-Петронио в Болонье Антонио ди Винченцо начал строить в 1390 году. Строительство собора продолжалось до 1659 года. Собор остался неоконченным. Знаменит скульптурой портала (архитектурно оформленный вход в здание), исполненной (1425 — 1438) сьенским скульптором Якопо делла Кверча. Творчество этого скульптора оказало большое влияние на Микеланджело.

«...гневно воскликнул Юлий II». — Папа Юлий II желал этим сказать, что он приехал в Болонью, в город более близкий к Флоренции, чем Рим. То есть как бы пошел навстречу Микеланджело.

Стр. 94.

Требник — богослужебная книга, содержащая молитвы, относящиеся к любой требе (молитве и священнодействию,

совершаемому священнослужителями по просьбе одного или нескольких верующих; по церковному учению, обладает особой таинственной силой), и изложение порядка совершения треб.

Консистория — в католической церкви совещание кардиналов под председательством папы.

Стр. 95.

«Теперь ты сделаешь мою большую бронзовую статую».— Статуя эта была установлена на фасаде Сан-Петронио 21 февраля 1508 года. Но спустя три года в Болонью вернулись с помощью французских войск прежние ее правители — семья Беативольо. 30 декабря 1511 года бронзовая статуя Юлия II была сброшена с фасада Сан-Петронио и разбилась. Бронзовый лом, оставшийся от статуи, купил заклятый враг Юлия II герцог Феррары Альфонсо I д'Эсте (1476 — 1534, герцог с 1505 года). Им была отлита из этой бронзы пушка, названная в насмешку над папой именем «Юлия». Голову статуи Альфонсо I д'Эсте решил сохранить, но впоследствии исчезла и она.

Стр. 96.

Бернардино д' Антонио дель Понте — литейщик из Милана, приглашенный во Флоренцию в 1504 году как мастер оружейного дела. Мастер Бернардино находился на флорентийской службе до 1512 года. И после работы с Микеланджело неоднократно привлекался скульпторами для литейных работ.

Франческа Райболини (Франческо Франча; 1450—1517) — болонский живописец и золотых дел мастер, прекрасный медальер (мастер по изготовлению монет и медалей). К сожалению, многие его работы погибли во время изгнания семьи Бентивольо из Болоньи.

«...но жизнь судила иначе...» — См. примеч. к стр. 95.

Стр. 98.

«...трудился над фреской «Диспута».— «Диспута» — фреска одного из залов Ватиканского дворца в Риме (Станца делла Сеньятура), исполненная Рафаэлем в 1509 году.

Стр. 99.

«...Бастиано да Сангалло, прозванный «Аристотиле».— Микеланджело пригласил Франческо Граначчи в Рим несколько раньше, нежели остальных художников. А перечисленные художники были приглашены в Рим по рекомендации Франческо Граначчи. Антонио ди Доннино (1466—1513) и Бастиано да Сангалло, прозванный Аристотиле (1481 — 1551). флорентийские художники.

Стр. 101.

«...сотворение Адама, сотворение Евы...» — В библейских сказаниях Адам первый человек. В Библии содержится два основных сказания о сотворении человека богом. Одно содержит рассказ о создании богом мужчины из праха и дыхания жизни, а жены (Евы) — из его ребра. Другое сказание принадлежит к более поздним частям Библии и исходит из представлений о боге как о творце Вселенной. В этом сказании сотворением людей завершается шестидневное творение мира богом.

«...грехопадение и изгнание из Рая...» — Грехопадение — библейское сказание о первых людях (Адаме и Еве), повествующее о том, как жена, поддав-

шись искушению «змея», ест запретный плод и дает попробовать его мужу, этим они нарушают заповедь бога об абсолютном повиновении и изгоняются из рая.

«...всемирный потоп, опьянение Ноя».—

Ной — в библейских сказаниях герой повествования о всемирном потопе, спасенный праведник и строитель ковчега, спаситель мира, зверей и птиц, через своих сыновей родоначальник послепопного человечества. Однажды, отведав вина и опьянев, Ной лежал нагим, за что был высмеян сыном Хамом, тогда другие сыновья Ноя (Сим и Иафет), отвернувшись и не глядя на наготу отца, прикрыли его тело. Узнав об этом, Ной проклял Хама и благословил Сима и Иафета.

Потоп — описанное в Библии событие, заключавшееся в том, что бог, рассердившись на людей, наслал на них кару — всемирное наводнение, от которого погибло все человечество, за исключением заранее предупрежденного богом праведника Ноя, его семьи и взятых им в ковчег животных.

Стр. 104.

«Афинская школа» — фреска в Станца делла Сеньятура (1510—1511), одном из залов Ватиканского дворца в Риме.

«...философа Гераклита».— Гераклит Ефесский (конец VI — начало V в. до н. э.) — древнегреческий философ-диалектик, представитель ионийской школы. По его представлениям, первоначало всего сущего — мировой огонь, он же душа и разум. Им была высказана идея непрерывного изменения, становления. Известно его выражение: «В одну реку нельзя войти дважды».

Стр. 105.

«...вступил в Тоскану во главе испанских войск».— Папа Юлий II, незадолго до того объединявшийся с Францией, Испанией и Германией против Венеции (Камбрейская лига 1508 года), в 1511 году собрал в союзе с Испанией Священную лигу, направленную на изгнание французов из Италии. Решающее сражение между противниками произошло 11 апреля 1512 года под Равенной. Битва закончилась победой французов, но оставила их без армии, что не дало возможности французам воспользоваться плодами своей победы. Длительная война, поражение под Равенной истощили папскую казну, и в качестве платы за услугу (основную военную силу Священной лиги составляли наемные испанские и швейцарские отряды) папа Юлий II предложил испано-швейцарской армии Флоренцию. К тому же он намеревался оказать услугу главе рода Медичи влиятельному кардиналу Джулиано Медичи и, восстановив власть Медичи во Флоренции, тем самым приобрести влияние и в Тоскане. Объединенные испано-швейцарские отряды получили разрешение захватить Флоренцию и получить с нее контрибуцию. По пути к Флоренции испанские войска неаполитанского вице-короля, побуждаемые Медичи, 29 августа 1512 года захватили город Прато и подвергли его зверскому разгрому, потрясшему современников своей жестокостью.

«...самых ярых приверженцев Медичи».— Узнав о разгроме Прато, другие города Тосканы сами предлагали испанцам ключи от своих ворот. Флорентийская олигархия, стоявшая у власти, чтобы избежать штурма и разграбления города, согласилась на его сдачу, восстановление власти Медичи и уплату двухсоттысячной контрибуции. 12 сентября 1512 года Медичи захватили власть во Флоренции, уничтожили республику, установленную еще в 1494 году после изгнания из города Пьеро

Медичи. Этот переворот возглавили братья утонувшего в 1503 году Пьеро Медичи — кардинал Джованни Медичи, будущий папа Лев X, и Джулиано Медичи, герцог Немурский.

Стр. 106.

«...изготовление сорока фигур».— После окончания росписи потолка Сикстинской капеллы Микеланджело продолжил работу над статуями для гробницы Юлия II. В 1513 году был заключен новый договор с наследниками папы Юлия II, который предоставлял мастеру возможность расширения первого варианта (1505). Но уже три года спустя из-за изменения политической ситуации этот договор был аннулирован и заключен новый, на этот раз уже ограничивавший масштабы двух первоначальных проектов. За этим договором последовало еще три контракта (1525-1526, 1532, 1542), почти полностью изменившие замысел 1505 года. Работа над гробницей Юлия II превратилась для Микеланджело в подлинную трагедию.

«...сделал своих «пленников»... и даже начал «Моисея».— Нардини говорит о статуях «Умиравший раб» (ок. 1513, Париж, Лувр); «Восставший раб» (ок. 1513, Париж, Лувр); «Моисей» (ок. 1515, Рим, церковь Сан-Пьетро ин Винколи).

«...по разработке проекта фасада».— Во Флоренции папе Льву X пришла идея соорудить фасад для церкви Сан-Лоренцо, построенной Брунеллески (1421—1469) и опекаемой семьей Медичи, там были погребены члены семьи Медичи. Сам папа Лев X также хотел иметь в церкви Сан-Лоренцо гробницу. В 1515 году свои рисунки фасада уже представили Антонио да Сангалло Старший (ок. 1453—1534), его брат Джулиано да Сангалло, Рафаэль, Андреа и Якопо Сансовино. В конкурсе

также участвовал Ваччо д'Аньоло (1462—1543) — флорентийский архитектор и резчик по дереву. Микеланджело первоначально в конкурсе не участвовал. Однако с осени 1516 года он и Ваччо д'Аньоло рассматриваются как два главных исполнителя. С февраля до середины марта 1517 года Микеланджело находится в Карраре, где договаривается о добыче мрамора для фасада Сан-Лоренцо. Затем изготавливается деревянная модель фасада, и в декабре 1517 года она посылается папе Льву X в Рим. 19 января 1518 года Лев X подписывает договор на изготовление фасада Сан-Лоренцо. В марте 1520 года договор был аннулирован папой. Фасад Сан-Лоренцо не имеет художественного оформления и по сей день.

«...евангелисты Лука, Иоанн, Матфей и Марк...» — Согласно церковной традиции — авторы канонических жизнеописаний Иисуса Христа — евангелий.

Стр. 108.

Индугенция — папская грамота, свидетельство об отпущении как совершенных, так и не совершенных еще грехов, выдаваемая за деньги или за особые заслуги перед католической церковью. Возможность существования индугенции обосновывается тем, что католическая церковь обладает якобы неким запасом добрых дел, совершенных Иисусом, девицей Марией и святыми, которыми можно искупать грехи людей.

Буллы — в средние века круглая металлическая печать, скреплявшая императорские, королевские, папские грамоты, акты, особо важные документы. Так же именуются грамоты, постановления и распоряжения римского папы, скрепленные такой печатью. Папские буллы называются по начальным словам их текста.

Чистилище — согласно католическому вероучению, промежуточное место между раем и адом, где души грешников, не отягощенные смертными грехами, горят в очищающем огне. В католическом богословии это испытание трактуется по-разному. Огонь воспринимается как символ или как реальность. Судьба души грешника в чистилище может быть облегчена, а срок пребывания ее там сокращен за счет «добрых дел» (молитвы, материального пожертвования в помощь церкви и т. д.), которые совершат на земле оставшиеся родные и близкие.

Римская курия — двор папы и церковное правительство, состоящее из различного рода конгрегации (департаментов, министерств).

Доминиканский орден — нищенствующий орден (монашеская католическая организация с определенным уставом), основанный в Тулузе в 1215 году испанским монахом Доменико де Гусманом. Годом позже орден был утвержден папой Гонорием III. Членом доминиканского ордена может быть человек, давший обет бедности, воздержания и послушания. Доминиканский орден используется католической церковью для борьбы с оппозиционными группировками, движениями. В этой борьбе отличается особой жестокостью и непримиримостью. В 1232 году доминиканскому ордену было поручено руководить инквизицией. Эмблема доминиканского ордена — собака с зажженным факелом в зубах, а сами монахи называли себя «псами господами».

«Знаменитый банк Фуггеров...» — Фуггеры — потомственные банкиры из Аугсбурга. В XV—XVIII столетиях им принадлежал один из крупнейших торговоростовщических домов, игравший важную роль в экономике Европы.

«...стал молвой монах-августинец...» — Августинцы — монахи католического

нищенствующего ордена. Орден основан в XIII столетии. Устав этого ордена был составлен с учетом сочинений знаменитого представителя церковной и богословской мысли Августина (354 — 430 гг. н. э.).

Теология — богословие, церковное учение. Ее главная задача привести в единую систему, а также «научно» обосновать религиозные догмы и верования.

Мартин Лютер (1483—1546) — видный деятель Реформации в Германии, основатель протестантизма (лютеранства). Идеолог консервативной части бюргерства. С 1507 года преподаватель богословия в Виттенбергском университете. В 1517 году в Виттенберге Лютер выступил против догматов католической церкви, выставив свои девяностопять тезисов против торговли индульгенциями, других злоупотреблений папства и католического духовенства. В религиозных воззрениях Лютера нашли свое отражение противоречивые настроения и колебания немецкого бюргерства конца XV — начала XVI века; нарастание оппозиции по отношению к католической церкви и папству, недовольство проповедовавшимися церковью презрением к человеку, к мирской деятельности, с одной стороны, и консерватизм немецкого бюргерства — с другой. В обстановке всеобщего Недовольства засилием католической церкви, брожения среди бюргерства, мелкого рыцарства и усиления классовой борьбы крестьянства и городских низов тезисы Лютера произвели, по выражению Ф. Энгельса, «действие, подобное удару молнии в бочку пороха». Они были восприняты как своеобразный сигнал к выступлению всех оппозиционных и революционных слоев населения и положили начало Реформации — широкому общественному движению, направленному против католической церкви.

«...от схоластических споров...» — Схоластика — средневековая религиозно-

идеалистическая философия, основанная на церковных догматах и обслуживающая богословие. Схоластический спор — спор формальный, лишенный реального содержания.

Стр. 109.

«...подвергалась величайшей опасности...» — Пребывание Микеланджело в каменоломнях связано с его работой над фасадом флорентийской церкви Сан-Лоренцо.

Доменико Вуонинсенги — представитель папы Льва X по делам, относящимся к строительству фасада церкви Сан-Лоренцо. Сначала был расположен благожелательно к Микеланджело. Об этом свидетельствует их взаимная переписка. В 1525 году их отношения испортились.

«...в Риме в 1514 году умер Браманте». — Здесь автор немного нарушает хронологию, так как заказ на фасад церкви Сан-Лоренцо был получен Микеланджело в 1516 году, с чем и было связано пребывание в Карраре.

Донат Браманте (1444—1514) — архитектор и живописец Высокого Возрождения. По его проекту в 1506 году на месте древнехристианской базилики в Риме был заложен собор святого Петра, строительством которого он руководил до самой смерти.

Себастьяно Лучиани (ок. 1485—1547) — итальянский живописец Высокого Возрождения. Более известен как Себастьяно дель Пьомбо, так как с 1531 года был хранителем папской печати (пьомбо — печать). Начал свою деятельность в Венеции. В 1511 году приехал в Рим, где сотрудничал с Рафаэлем и испытал его влияние. Также был близок к Микеланджело, дружба с которым началась в 1515 — 1516 гг. Существует их переписка.

Стр. НО.

Адриан Дедал (1495—1523) — римский папа (1522-1523) Адриан VI. По происхождению нидерландец (родился в Утрехте). Он был избран папой как компромиссный кандидат, устраивающий и курию, и население Рима. Суровый фанатик. Он, в отличие от своих предшественников, был равнодушен к искусствам.

Л...кардинал Джулио». — Джулио Медичи (1478 — 1534) — римский папа 1523—1534) Климент VII. Незаконный сын Джулиано Медичи, брата Лоренцо Великолепного, убитого во время заговора против семейства Медичи (заговор Пацци) в 1478 году. Одна из заметных фигур на папском престоле. Имел прекрасное гуманистическое образование, был одним из лучших музыкантов в свое время. Организаторские способности проявил еще во время понтификата Льва X, который возвел его в кардиналы. С 1519 года несет ответственность за управление Флоренцией. Всячески отстаивал династические интересы фамилии Медичи. Был сторонником политики устранения иностранного присутствия в Италии. Организатор Священной лиги (1526), направленной против императора Карла V (см. ниже). После разгрома Рима императорскими войсками (1527), потрясшего всю Италию, Климент VII капитулировал и примирился с Карлом V. При поддержке последнего он добился возвращения в 1530 году во Флоренцию Медичи, изгнанных оттуда в 1527 году, и уничтожения республиканского правления. Следствием его политических связей с Карлом V был конфликт с английским королем Генрихом VIII, что явилось поводом к началу Реформации в Англии и отпадению английской церкви от католицизма. Как многие представители семьи Медичи, был ценителем искусств, покровителем художников, скульпторов, архитекторов.

«...неладья с наследниками папы...» — Еще раньше, воспользовавшись тем, что

папой был Адриан VI, и тем самым влияние семьи Медичи при папском дворе уменьшилось, наследники Юлия II возбудили против Микеланджело судебное дело. Затем, уже в декабре 1523 года, наследники Юлия II снова стали настойчиво требовать завершения работ над гробницей. Они утверждали, что Микеланджело уже получил за нее большую часть денег.

«...что взамен этой пенсии...» — Это была сравнительно невысокая пенсия (15 дукатов ежемесячно). Но так как она назначалась как церковная бенефиция (то есть вознаграждение духовного лица в католической церкви доходной должностью или земельным участком), то перед художником выдвигалось требование принятия им монашества.

Стр. 111.

Карл V (1500—1558) — император Священной Римской империи (с конца XV века она называлась Священная Римская империя германской нации), основанной в 962 году германским королем Оттоном I, подчинившим Северную и Среднюю Италию вместе с городом Римом. Империя включала Чехию, Бургундию, Нидерланды, швейцарские земли и др. Просуществовала с 962 по 1806 год. Карл V правил с 1519 по 1556 год. Одновременно был и королем испанским с 1516 по 1556 год. Проводил активную внешнюю завоевательную политику. Его мечтой было создание «мировой христианской державы» под знаменем католицизма. Вел войны с Францией (Итальянские войны, 1494 — 1559), с Османской империей. Противник Реформации. Потерпел поражение в борьбе с немецкими князьями-протестантами. В конце жизни, видя крушение всех своих планов, он отрекся от престола и удалился в монастырь.

«...Рим бы. I разграблен войсками императора Карла V...» — Во время Итальянских войн между Францией и Испанией происходило военное соперничество из-за итальянских земель. Римские папы, так же как и прочие итальянские государи, пытались использовать эту борьбу в своих интересах. Папа Климент VII весьма безуспешно пытался лавировать между Франциском I и Карлом V. В 1525 году войска императора Карла V при Павии нанесли поражение армии французского короля, заняли Милан и двинулись в глубь страны. Папа создал против императора Священную лигу, куда вошли Франция, Англия, Швейцария, Венеция. Но 15 марта 1527 года между папой и императором был заключен мирный договор, по которому папа обязался распустить лигу, а император — отвести войска из Италии. Однако стремившиеся к добыче императорские солдаты отказались подчиниться условиям договора, и 5 мая 1527 года около сорока тысяч испанцев и немцев во главе с бывшим верховным главнокомандующим Францией Карлом Бурбоном (с 1523 года воевал на стороне Карла V) подступили к Риму. Силы папы Климента VII были уничтожены. Отряды Бурбона взяли Рим и варварски разграбили город.

«...оказался в заточении в замке св. Ангела». — 17 мая 1527 года, когда папа был осажден в замке святого Ангела в Риме, флорентийцы подняли восстание и изгнали малолетних Ипполито (1511 — 1535) и Алессандро (1510 — 1537) Медичи и управляющего вместе с ними ставленника папы Климента VII кардинала Ассорини. В городе было установлено республиканское управление, созван Великий Совет. Никколо ди Пьеро Каппони (1437 — 1529), представитель флорентийской знатной фамилии, противник Медичи и сторонник Савонаролы, был избран гонфалоньером справедливости. Но республиканское правление во Флоренции было недолговечным. В 1529 году, после подписания мира в Камбре, между Франциском I и Карлом V была достиг-

«...оказался в заточении в замке св. Ангела». — 17 мая 1527 года, когда папа был осажден в замке святого Ангела в Риме, флорентийцы подняли восстание и изгнали малолетних Ипполито (1511 — 1535) и Алессандро (1510 — 1537) Медичи и управляющего вместе с ними ставленника папы Климента VII кардинала Ассорини. В городе было установлено республиканское управление, созван Великий Совет. Никколо ди Пьеро Каппони (1437 — 1529), представитель флорентийской знатной фамилии, противник Медичи и сторонник Савонаролы, был избран гонфалоньером справедливости. Но республиканское правление во Флоренции было недолговечным. В 1529 году, после подписания мира в Камбре, между Франциском I и Карлом V была достиг-

нута договоренность, и объединенные войска папы Климента VII и Карла V осадили Флоренцию. После десятимесячного героического сопротивления город был взят. Сторонники республики подверглись жесточайшим преследованиям. Во Флоренцию вернулись Медичи. Флоренцией стал управлять Алессандро Медичи, имевший с 1534 года титул герцога.

Стр. 113.

Ландскнехт — в средневековой Германии наемный солдат. Позже слово приобрело и другое значение — продажный войак.

Альфонсо д'Эсте (1476—1534) — герцог Феррары (1505—1534). Главное внимание во время своего правления уделял военным и дипломатическим проблемам. Проводил осторожную и сбалансированную внешнюю политику. Искусно лавируя между основными военными и политическими силами грозной и бурной эпохи, сумел сохранить свое маленькое государство.

Стр. 114.

Малатеста IV Бальони — главнокомандующий флорентийской армией во время осады. Принадлежал к известной итальянской фамилии, появившейся в политической жизни Италии еще в XIII столетии. Подозрения Микеланджело были, как оказалось впоследствии, вполне обоснованными. 2 августа 1530 года Малатеста Бальони предал город врагам.

Джованни Баттиста делла Палла — флорентийский антиквар. Был агентом по покупке произведений искусств французского короля Франциска I. Преданный родному городу, он не покинул его

в тяжелые дни осады Флоренции, хотя неоднократно мог перебраться во Францию. После захвата Флоренции он был брошен в тюрьму, где его отравили. Именно им в 1529 году было куплено у Филиппо Строцци раннее произведение Микеланджело «Геркулес» (1492—1494, ныне не сохранившееся) и отправлено во Францию.

Стр. 115.

Библиотека Лауренциана — одна из первых публичных библиотек в Западной Европе. Для библиотеки было отведено помещение на втором этаже одной из построек во внутреннем дворе церкви Сан-Лоренцо. Создание библиотеки довольно подробно освещено в переписке Микеланджело. Начало работы над этим замыслом относится к концу 1523 года. Весной 1524 года был создан проект читального зала и вестибюля. Постройка библиотеки продолжалась до 1534 года, но не была закончена. В 1559 году Микеланджело прислал из Рима глиняную модель лестницы, которая и была вскоре осуществлена скульптором и архитектором Бартоломео Амманати (1511—1592), а в 1576 году библиотека была открыта для посетителей.

«...изображавшую Леду...» — Леда — в греческой мифологии супруга спартанского царя Тиндарея. Ее детьми были сыновья-близнецы Диоскуры (Полидевк и Кастор) и дочери Клитемнестра и Елена. Та самая Елена, из-за которой произошла Троянская война. Елена считалась дочерью Зевса, который соединился с Ледой, приняв образ Лебедя. Леда родила яйцо, а из яйца появилась Елена.

Миф о браке Леды с Лебедем был очень популярен в мировом искусстве еще в античности. В эпоху Возрождения к нему прибегали Леонардо да Винчи, Андреа дель Сарто и другие художники.

Стр. 116.

«Что с ней стало дальше, мы не знаем».— Картина Микеланджело «Леда» не сохранилась. Существует копия, приписываемая Россо Фьорентино и хранящаяся в Национальной галерее в Лондоне. Микеланджело подарил картину вместе с некоторыми другими своими рисунками ученику Антонио Мини, который увез картину во Францию. В начале XVII столетия она еще находилась в загородной резиденции французских королей Фонтенбло. Но вскоре была сожжена за непристойность сюжета по приказанию матери короля Людовика XIII, Марии Медичи.

«...день Страшного суда».— Страшный суд — в христианской мифологии предстоящий в «конце времен» суд вторично пришедшего Иисуса Христа. Суд состоит над всеми когда-либо жившими людьми, которые воскреснут специально для этого суда. После суда люди получают за свои земные дела или вечное блаженство в раю или вечные муки в аду.

Лука Синьорелли — итальянский живописец раннего Возрождения (1445/50—1523). Фреска, упоминаемая здесь, одно из наиболее значительных произведений художника. Она входит в декорацию капеллы Сан-Брицио в соборе города Орвьето (1499—1504).

А...которому осталось жить считанные дни».— Отец художника умер в 1531 году.

Стр. 131.

«...уже законченную статую «Победы», едва начатых «рабов»...» — После заключения нового договора с родственниками папы Юлия II, касающегося его гробницы, в 1532 году Микеланджело было создано несколько статуй. Работа над ними проводилась еще до

отъезда мастера из Флоренции. Эти работы остались неоконченными. К ним принадлежат «Победа» (ок. 1532—1534, Флоренция, Палаццо Веккьо) и четыре фигуры «рабов», которые не следует путать со статуями, хранящимися в Лувре. Это «Юный раб» (1519, ок. 1530—1534, Флоренция, Академия изящных искусств), раб «Атлас» (1519, ок. 1530—1534, Флоренция, Академия изящных искусств), «Пробуждающийся раб» (1519, ок. 1530—1534, Флоренция, Академия изящных искусств) и «Бородатый раб» (1519, ок. 1530—1534, Флоренция, Академия изящных искусств).

«...верный Урбино...» — Франческо Амадори, по прозвищу Урбино, — слуга Микеланджело с 1530 по 1555 год. Микеланджело был очень к нему привязан. Относился к нему и его семье с заботой и вниманием. Об этом свидетельствует и переписка художника и сообщения современников.

«...где заносчивый герцог Алессандро Медичи...» — С 1534 года Алессандро Медичи правит с титулом наследственного герцога. После смерти папы Климента VII, который покровительствовал Микеланджело, стареющий мастер был беззащитен перед Алессандро Медичи, не забывшим республиканских симпатий Микеланджело и жаждавшим мести.

«...по Аврелиевой дороге...» — В Древнем Риме дороги часто получали название по имени лиц, ответственных за их строительство. Отсюда Кассиева и Аврелиева дороги.

«...первые наброски «Страшного суда»...» — Одна из основных работ художника в 1530-е годы — огромная фреска «Страшный суд» на алтарной стене Сикстинской капеллы. Работа над ней продолжалась с 1535 по 1541 год. Интересное композиционное построение позволило художнику выделить эту фреску из всего живописно-

го убранства капеллы (росписи потолка, стен), придать ей самодовлеющее значение.

«...как заказал он когда-то Макиавелли «Историю Флоренции»...» — Работа над «Историей Флоренции» продолжалась с 1520 по 1525 год. В 1525 году Никколо Макиавелли прибыл в Рим и преподнес первые восемь книг «Истории» папе Клименту VII, по заказу которого она и была написана. Первое издание «Истории Флоренции» вышло в Риме в 1532 году, через пять лет после смерти ее автора. А через несколько дней после римского вышло флорентийское издание.

«Статуя «Моисея» к тому времени была почти закончена...» — Статуя «Моисея» (ок. 1515, Рим, церковь Сан-Пьетро ин Винколи) была выполнена ранее и предназначалась для второго яруса гробницы Юлия II.

«...две женские фигуры — Лии и Рахили...» — Статуи Лии и Рахили (библейские персонажи) вошли в окончательный вариант гробницы Юлия II, но они почти полностью были выполнены не самим мастером, а его учениками.

Стр. 132.

«...его святейшество Павел III...» — Алессандро Фарнезе (1468—1549) — римский папа Павел III (1534—1549). Основной задачей его понтификата была борьба с Реформацией, укрепление позиций римской католической церкви. В целях борьбы с Реформацией Павел III утвердил в 1540 году орден иезуитов, а в 1542 году создал в Риме верховный инквизиционный трибунал, во главе с Джан Пьетро Карафа (1476—1559), будущим папой Павлом IV. При Павле III был созван Тридентский собор (1545; собор — собрание высшего духовенства для обсуждения важных вопросов церковной и религиозной

жизни), на котором главное внимание уделялось вопросам борьбы с протестантизмом. Свое правление папа стремился использовать и для обогащения своей семьи. Им широко практиковалась раздача земель, доходных должностей, денег и ценностей своим родственникам. Покровительствовал искусствам.

«...на престол св. Петра...» — Апостол Петр рассматривается католической церковью как первый епископ римских христиан. Таким образом, римские папы его прямые преемники. Выражение «восшествие на престол святого Петра» обозначает избрание главой римской католической церкви, то есть римским папой.

«...перед герцогом Урбинским...» — Это был Франческо Мария делла Ровере, правивший в Урбино до 1538 года.

Алтарь — в христианской церкви часть храма, в которой священнодействует духовенство. Там же располагается престол, то есть главная принадлежность христианского храма, предмет религиозного поклонения. Это небольшой четырехугольный стол, часто весьма художественно выполненный.

Стр. 133.

«...вдохновлявшие автора «Страшного суда».— Здесь автор в очередной раз допускает присущую ему вольность в оценках. Микеланджело никогда не был прямым иллюстратором того или иного литературного текста. В данном случае он отталкивался, скорее всего, от евангельского текста.

Харон — в античной мифологии перевозчик мертвых в Аиде (царстве мертвых). Харон перевозит умерших по водам подземных рек, получая за это плату. Образ Харона перешел и в христианскую мифологию.

Ан тихрист — в христианской мифологии противник Иисуса Христа. Он должен будет перед концом света появиться во время второго пришествия Иисуса Христа и возглавить борьбу против него. Но будет окончательно побежден Христом и навсегда уничтожен.

Стр. 134.

Пьетро Аретино (1492—1556) — итальянский писатель эпохи Возрождения. Обладал поистине всевропейской известностью. Имел прозвище «бич королей». Узнав, что Микеланджело будет писать в Сикстинской капелле фреску «Страшный суд», Пьетро Аретино со свойственной ему наглостью и беззастенчивостью предлагает свой вариант развития этой темы. Микеланджело тактично уклоняется от этих предложений Аретино. Но последнего это не останавливает, и в письмах он выпрашивает у мастера «один из тех (подготовительных) картонов, которые вы бросаете в огонь». Микеланджело, часто даривший свои подготовительные рисунки подмастерьям, так ничего и не подарил Пьетро Аретино, что и сказалось впоследствии. В одном из своих писем (в январе 1546 года) Пьетро Аретино упрекнул мастера за то, что он изобразил в капелле, принадлежащей папе, святых мучеников и святых мучениц нагими. Этот упрек сопровождался недостойными намеками на личную аморальность художника. Послание Пьетро Аретино было началом клерикальной травли росписи Микеланджело, о чем в дальнейшем повествуется в книге Нардини.

Минос — в греческой мифологии справедливый царь-законодатель острова Крита. После смерти стал одним из трех судей загробного царства. В своей фреске Микеланджело следует «Божественной комедии» Данте, в которой Минос становится бесом в Аду и назначает грешникам степень наказания.

«...мы находим и другие лица, изображение, которых подсказано автору любовью и уважением...» — Нардини излишне преувеличивает портретный характер персонажей Микеланджело. Микеланджело не любил жанр портрета. И более уместно будет сказать о некотором портретном сходстве.

Виттория Колонна (1490—1547) — по своему происхождению принадлежала к высшей римской знати. С 1519 года жена Франческо (Ферранте) д'Авалос, маркиза Пескара, одного из военачальников Карла V, участника битвы при Павии (1525), где императорские войска нанесли жестокое поражение французской армии, а король французов Франциск I был пленен. Еще в юности Виттория Колонна дружила с поэтами и гуманистами, сама писала стихи, подражая в них классическим авторам. Особенно римскому поэту Овидию. После смерти мужа (1525) она удалилась в монастырь, характер ее поэзии изменился, приобрел религиозную направленность. В последние десятилетия своей жизни Виттория Колонна сблизилась с деятелями итальянской Реформации (кардиналом Поле, Садолето и др.). Дружба Микеланджело с Витторией Колонна началась с 1536 (1538) года. Позднее она переросла в глубокую духовную близость. Сохранилась их переписка.

Томмазо Кавальери — молодой римский дворянин, знакомство которого с Микеланджело состоялось, по-видимому, в августе 1532 года, во время пребывания художника в Риме. Это знакомство очень скоро перешло в горячую дружбу, которая прекратилась только со смертью мастера. Сохранились дружеские письма художника, обращенные к Томмазо Кавальери, посвященные ему сонеты. Часто Микеланджело дарил ему свои рисунки («Наказание Тития», Виндзор, Королевская библиотека, 1532: «Падение Фазтона», Виндзор, Королевская библиотека, 1533, и др.). Томмазо Кавальери в свою

очередь относился к художнику с постоянным уважением и нежной привязанностью.

Донатто Джаннотти (1492—1573) — флорентийский историк и политический деятель. После разгрома республики во Флоренции (1530) эмигрировал. Долго скитался. Пытался вернуться во Флоренцию, но безуспешно. С 1539 года работает секретарем у одного из руководителей флорентийской эмиграции кардинала Пикколо Ридольфи. Был очень близок с Микеланджело. По просьбе Джаннотти скульптор выполнил для кардинала Ридольфи бюст Брута (после 1539, Флоренция, Национальный музей). Статуя была создана после убийства герцога Алессандро Медичи (6 января 1537 года), которое пробудило надежды республиканцев на восстановление республики во Флоренции. Убийство, совершенное Лоренцино Медичи, рассматривалось в кругах флорентийских изгнанников как героическое деяние в защиту республики против тирании. В связи с этим событием оживились разговоры о правомочности убийства тирана. Эта проблема явилась одной из тем сочинения «Диалоги о числе дней, проведенных Данте в поисках Ада и Чистилища», написанного Донато Джаннотти в 1546 году. В этих диалогах наряду с другими персонажами принимает участие и Микеланджело.

Стр. 135.

«...набирало силы протестантство...» — Протестантизм — одно из трех, вместе с православием и католицизмом, главных направлений христианства. Протестантизм представляет собой совокупность большого числа самостоятельных церквей, сект, связанных своим происхождением с Реформацией (широким антикатолическим движением XVI столетия в Европе), Протестантизм разделяет общехристианские

представления, но вместе с тем выдвинул и целый ряд новых принципов и культовых изменений.

Стр. 136.

Садолето — кардинал Якопо Садолето (1477 — 1547), гуманист и церковный деятель, один из лучших латинских стилистов своего времени. Родился в Ферраре, но карьеру сделал в Риме, где был секретарем Льва X и Климента VII. По своим убеждениям он был религиозным реформатором, близким к позициям протестантизма. Был членом «Коллегии по обновлению церкви». Широко известно его сочинение, посвященное воспитанию мальчиков (1533).

Кардинал Реджинальда Поле (1500—1558) — ученый, церковный деятель. Родился в Англии, но долгие годы провел в Италии. Религиозный реформатор, близкий к кругам итальянской Реформации, член «Коллегии по обновлению церкви». В конце жизни против него было возбуждено дело по обвинению в ереси, прерванное его смертью. Духовный наставник Виттории Колонна.

«...вещи, по свидетельству биографов, замечательные». — Имеются в виду следующие рисунки Микеланджело: «Распятие» (Лондон, Британский музей); «Пьета» (поврежденный подлинник или копия, Бостон, Музей Гарднер); «Христос и Самаритянка» (не сохранился). Вот что пишет Виттория Колонна о рисунке «Распятие»: «Я получила ваше письмо и увидела «Распятие», которое поистине перечеркнуло в моей памяти все другие картины, когда-либо виденные. Невозможно увидеть лучше исполненный, более живой и более законченный образ (Христа), и, конечно, я не могу изъяснить, сколь тонко и чудесно он исполнен... Я хорошо рассмотрела его на свету, со

стеклом и с зеркалом — никогда не видела более законченной вещи».

«...капеллу св. Павла...» — Капелла Паолина.

«...в бенедиктинском монастыре...» — Бенедиктинцы — члены первого в Западной Европе христианского монашеского ордена. Он был основан еще в 530 г. н. э. Бенедиктом Нурсийским. Члены ордена обязаны придерживаться трех главных обетов: постоянное проживание в монастыре, послушание и воздержание. Главное направление деятельности ордена — миссионерство и изучение церковной истории.

«...оставил книгу воспоминаний...» — Имеется в виду «Четыре разговора о живописи» (1548) — трактат португальского живописца Франсиско де Ольянда, жившего в Риме и знакомого с Микеланджело. Исследователям давно уже представляется спорной достоверность приводимых в нем высказываний Микеланджело.

Стр. 137.

Бернардино Окино (1487—1563) — проповедник и теолог.

Лудовико Дольче (1508—1568) — известный итальянский теоретик искусства XVI века. Главным объектом в художественной теории Дольче было искусство венецианского живописца Тициана, в первенстве которого он не сомневался. Следствием этого было принижение достоинств искусства Микеланджело, с его активным обращением к «рельефу» в живописи, и возвеличение Тициана и Рафаэля.

Стр. 138.

Капелла Паолина в Ватикане построена Антонио да Сангалло Младшим в

1537 — 1540 гг. Работа Микеланджело в капелле Паолина началась в октябре — ноябре 1542 года. К 1545 году была закончена фреска «Обращение Савла». А с 1546 по 1550 год была исполнена вторая фреска капеллы Паолина «Распятие Петра». Тематика фресок была выбрана папой Павлом III и предложена Микеланджело. В основу замысла папы было положено желание прославить двух апостолов, одного из которых (Петра) римские папы рассматривают как своего предшественника.

«...которые выполняют затем в мраморе другие мастера по выбору Буонарроти...» — Согласно последней договоренности с наследником римского папы Юлия II герцогом Урбино Гвидобальдо П, Микеланджело должен был представить для гробницы статую Моисея, что же касается фигур «Жизни деятельной» (Лия) и «Жизни созерцательной» (Рахиль), которые были начаты художником вместо уже упоминавшихся луврских рабов, то их должен был закончить Рафаэлло да Монт'елупо. Оплату всех оставшихся работ Микеланджело брал на себя. В августе 1542 года было составлено соглашение, которое Гвидобальдо II долго не подписывал, а затем, отказавшись от него, потребовал выполнения более раннего соглашения, по которому Микеланджело должен был исполнить для гробницы Юлия II три статуи. Микеланджело согласился. В конце 1542 года соглашение между художником и герцогом было подписано. Статуи Рахили и Лии были закончены, правда, не самим мастером, а его учениками. Весной 1545 года гробница Юлия II была установлена в римской церкви Сан-Пьетро ин Винколи, вместо первоначального решения поместить ее в соборе святого Петра.

«...на одной изображалось «Обращение Савла», на другой — «Распятие Петра»...» — Савл (или Павел, в новозаветных текстах упоминаются оба имени), как уже говорилось ранее, не вхо-

дид в число двенадцати апостолов, но благодаря особому признанию и чрезвычайным миссионерским заслугам почитался как «первопрестольный апостол». Первоначально был ярым гонителем христиан. Намереваясь начать широкое их преследование, он отправляется в Дамаск, но по пути Павел испытывает чудесное явление небесного света, от которого он падает с коня на землю и теряет зрение, Явившийся ему голос укоряет его и велит слушаться тех, кто скажет ему в Дамаске, как поступать.

Видение становится поворотным пунктом в жизни Павла. Исцелившись от слепоты, он принимает крещение и начинает проповедь христианства. Вот этот момент божественного видения и запечатлен Микеланджело на фреске.

Петр — один из двенадцати апостолов, занимающий среди них особое положение. Как основатель римской епископии считался предшественником римских пап. В конце жизни, приговоренный к мученической смерти, он, не желая оскорбить Иисуса Христа, уподобившись ему в роде смерти, просит распять его вниз головой. Будучи распят, обращается к окружающему народу с проповедью.

«...его назначили архитектором собора св. Петра».— История строительства собора святого Петра такова. Папа Юлий II решает заложить на месте древнехристианской базилики новый собор святого Петра вскоре после своего избрания. Архитектор Донато Браманте в 1505 году исполняет первый проект собора, представлявший собой крестообразное в плане здание, увенчанное куполом. После смерти Браманте (1514) его работу по строительству собора продолжали архитекторы Джулиано да Сангалло, Фра Джокондо (1433—1515) и Рафаэль. С 1520 года, то есть после смерти Рафаэля, строительство возглавили Бальдассаре Перуцци (1481—1546) и Антонио да Сангалло Младший (1483—1546). В течение двух

последующих десятилетий строительство велось очень медленно, но в последние годы своей жизни Антонио да Сангалло Младший радикально изменил проект Браманте и начал вести строительство, руководствуясь собственной моделью. Замысел Сангалло подвергся уничтожающей критике со стороны Микеланджело. С 1546 года Микеланджело назначается главным архитектором собора святого Петра. Он возвращается к идее центральнокупольного сооружения, которое хотел воплотить Браманте. Но несколько изменяет изящный план Браманте и делает его более простым, более монолитным, более мощным. Главной идеей собора становится купол, господствующий над всей постройкой. В 1546 году была выполнена глиняная модель собора, а в 1547 году сделана новая деревянная модель, к которой и восходят гравюры Дюперака (французского гравера, страстного поклонника Микеланджело, тщательно воспроизводившего проекты мастера в своих гравюрах). Несмотря на жестокую борьбу с последователями Антонио да Сангалло и воровством, процветавшем на стройке, строительство шло довольно быстрыми темпами. К 1557 году барабан купола был почти готов. В том же году Микеланджело создает глиняную, а затем деревянную (1558—1561) модель купола, но его строительство осуществлялось с 1588 по 1593 год архитектором Джакомо делла Порта.

Стр. 140.

«...почему Данте поместил Брута и Кассия...» — Марк Юний Брут и Гай Кассий Лонгин — убежденные сторонники Римской республики, убившие в 44 году до н. э. Гая Юлия Цезаря, основоположника Римской империи. Судьба Брута и Кассия описывается в «Божественной комедии» Данте («Ад», песня 34).

Люцифер — в христианской традиции одно из обозначений сатаны. По мысли Данте, в трех пастях Люцифера казнятся те, чей грех ужаснее всех — предатели величия божьего (Иуда) и человеческого величия (Брут и Кассий). Это круг девятый дантовского «Ада».

Иуда Искарот — согласно христианской традиции один из двенадцати апостолов, который предал своего учителя (Иисуса Христа) за тридцать серебряников (мелких монет). Образ Иуды Искарота стал символом предательства.

«...закажите Микеланджело бюст Брута». — Здесь автор немного нарушает хронологию, так как бюст Брута исполнен был около 1539 года, тогда как в самом тексте речь идет о событиях 1540-х годов.

«...молодой Лионардо». — Лионардо ди Буонаррото Симони (1519—1599) — племянник Микеланджело. сын его покойного (умер в 1528) брата Буонаррото. С 1540 года Микеланджело регулярно переписывается со своим племянником. Как явствует из переписки, Лионардо часто доставлял неприятности старому мастеру. Микеланджело с огромным чувством ответственности относился к членам своей семьи. Вникал в их дела, заботы, финансовые проблемы. Микеланджело считался в семье старшим, так как самый старший брат Лионардо был с 1491 года монахом-доминиканцем. Этим обстоятельством бесцеремонно пользовались все родственники Микеланджело. Детальное представление об этом дает переписка Микеланджело.

«...и его сестра Франческа...» — Франческа Буонарроти — родная сестра Лионардо. Как и о всех своих родственниках Микеланджело проявлял о ней

большую заботу. С его помощью она была в 1538 году выдана замуж за представителя одной из знатнейших флорентийских фамилий Микеле Гвиччардини.

Луиджи дель Риччо — один из ближайших римских друзей Микеланджело. Флорентинец по происхождению. Сторонник Флорентийской республики. Жил в эмиграции (с 1534 г. в Риме). Узы дружбы связывали его с Донато Джаннотти. Последний сделал его наряду с Микеланджело действующим лицом своего сочинения «Диалоги о числе дней, проведенных Данте в поисках Ада и Чистилища». Луиджи дель Риччо служил в банке Строцци-Уливери и жил в палаццо Роберто Строцци. Во время болезни Микеланджело летом 1544 года Луиджи дель Риччо разместил больного художника у себя дома и заботливо ухаживал за ним. Луиджи дель Риччо привлекал старого художника своими идеалами республиканца, патриота Флоренции, тонким поэтическим чутьем. Кроме того, как деловой человек, Луиджи дель Риччо помогал Микеланджело в переговорах по поводу гробницы Юлия II. Надо сказать, что пребывание Микеланджело в палаццо Роберто Строцци доставило ему определенные неприятности. Козимо Медичи (1519—1574, с 1537 герцог Флоренции) преследовал всех флорентийских республиканцев. И связь Микеланджело с Луиджи дель Риччо и Роберто Строцци могла повредить художнику. Поэтому часто на словах и в своей переписке он стремился отмежеваться от них, на самом деле всегда оставаясь верным поклонником Флорентийской республики. В благодарность за гостеприимство Микеланджело подарил Роберто Строцци две статуи «рабов», предназначенных для гробницы Юлия II. В свою очередь, Строцци подарил эти статуи французскому королю, и теперь они находятся в собраниях Лувра.

Стр. 144.

«Ведь женишься ты, а не я...» — Вопрос о женитьбе Лионардо часто обсуждался в переписке Микеланджело с 1547 по 1553 год. Этим браком Микеланджело хотел укрепить общественное положение своей семьи. В мае 1553 года Лионардо женился на Кассандре Ридольфи, происходившей из знатного флорентийского рода, родственнице Медичи.

Стр. 145.

«...папский дворец должен быть величественнее кардинальского». — Антонио да Сангалло Младший (1483—1546) начал строительство дворца (палаццо) Фарнезе для кардинала Алессандро Фарнезе в 1517 году. После того, как Алессандро Фарнезе стал папой Павлом III (1534), проект строительства палаццо был изменен. И еще несколько раз Антонио да Сангалло вносил изменения в первоначальный проект. После его смерти здание осталось незаконченным.

Завершение строительства было поручено папой Павлом III Микеланджело. Уже в 1547 году мастер выполнил проект карниза, венчающего третий этаж здания, среднего окна фасада, второго и третьего этажей двора палаццо.

«...форума императора Траяна...» — Форум (площадь в Древнем Риме) римского императора Траяна (98—117 гг. н. э.) был построен в 107—113 гг. архитектором Аполлодором из Дамаска и был самым грандиозным среди римских императорских форумов.

Стр. 147.

«Стансы на турнир» — поэма Анджело Полициано, посвященная победе на рыцарском турнире брата Лоренцо Ве-

ликолепного, Джулиано Медичи. Осталась незавершенной из-за смерти последнего.

Стр. 148.

Пьетро Бембо (1470—1547) — гуманист, писатель. Известно его теоретическое сочинение «Рассуждение в прозе о народном языке». Он считался законодателем итальянского литературного языка, защищал его тосканский вариант — то есть язык Петрарки и Боккаччо. В своем поэтическом творчестве был приверженцем Петрарки. Особенно знаменит его диалогический трактат о возвышенной любви «Азоланские беседы» (1505).

Маттео Боярдо (1441—1494) — итальянский поэт. Происходил из знатного рода. С 1476 года жил в Ферраре, где занимал различные административные должности при герцогском дворе. Рыцарская культура Феррары оказала влияние на его творчество. Испытал влияние римского поэта Вергилия и Петрарки. Наиболее знаменита его рыцарская поэма «Влюбленный Роланд» — шутивное произведение, где объединены в весьма прихотливую картину различные сюжеты, заимствованные из средневековых источников и перенесенные в придворный быт и нравы герцогской Феррары. Су^гровый и мужественный рыцарь Роланд превращается в ревнивого возлюбленного ветреной красавицы Анджелики.

Лудовик Ариосто (1474—1533) — один из крупнейших поэтов итальянского Возрождения. Значительную часть жизни провел при герцогском дворе Феррары. В молодости испытал влияние античной поэзии (Гораций) и Петрарки. Самое знаменитое произведение Ариосто рыцарская поэма «Неистовый Роланд», в которой он подхватил форму и сюжет поэмы Боярдо «Влюбленный Роланд».

Стр. 149.

Франческо Бандини — флорентийский купец, эмигрант, один из друзей Микеланджело. Он был инициатором восстановления скульптурной группы «Пьета» (ок. 1547—1555, Флоренция, Собор). Эта скульптурная группа долгое время хранилась в семье Бандини, а с XVIII века хранится во флорентийском соборе (Санта-Мария дель Фьоре).

«...Микеланджело начал обрабатывать кусок мрамора». — Чувствуя приближение смерти, Микеланджело около 1547 года приступил к выполнению скульптурной группы «Пьета», или «Положение во гроб» (ок. 1547—1555, Флоренция Собор). Скульптор предназначал ее для собственной гробницы. Плохое качество мрамора, а также вмешательство Урбино, постоянно торопившего мастера, были причиной того, что Микеланджело в приступе ярости разбил статую. Скульптор отдал обломки статуи своему слуге Антонио. Франческо Бандини купил эти обломки у Антонио и поручил ближайшему ученику мастера Тиберию Калькамьи восстановить группу. Тиберию Калькамьи, используя предварительную модель самого Микеланджело, тщательно собрал разбитые куски и восстановил всю скульптурную группу, закончив фигуру Марии Магдалины, незавершенную Микеланджело. Версия же, изложенная Бруно Нардини, не совсем верна.

Санта-Мария Маджоре — раннехристианская базилика в Риме. Построена

в третьей четверти IV века. Была перестроена в 432—440 годы. Затем еще неоднократно достраивалась и перестраивалась. Знаменита своими мозаиками.

Стр. 150.

«...последнюю «Пьету», самую безутешную из всех, что он создал». — Речь идет о скульптурной группе «Пьета Ронданини» (1552—1553, ок. 1555—1563/64, Милан, Кастелло Сфорцеско).

Стр. 151.

Диомеде Леони — молодой художник, в последние годы жизни Микеланджело близкий к нему.

«...множество рисунков...» — Незадолго до своей смерти Микеланджело сжег большинство своих рисунков.

(...о тайном вывозе тела». — По свидетельству современников, незадолго до смерти Микеланджело высказал пожелание, чтобы его похоронили во Флоренции. Он хотел бы туда вернуться мертвым, если не может вернуться живым. Лионардо тайком вывез тело Микеланджело из Рима во Флоренцию. Великому мастеру были устроены пышные похороны. Бенедетто Варки произнес надгробную речь. Прах художника покоится во флорентийской церкви Санта-Кроче.