

Петр Баренбойм

МАРИЯ В ИСКУССТВЕ
МИКЕЛАНДЖЕЛО:
МАДОННА
БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ



Флорентийское общество



Петр Баренбойм

МАРИЯ В ИСКУССТВЕ
МИКЕЛАНДЖЕЛО:
МАДОННА
БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ

Москва
ЛУМ
2018

УДК 75.034(450)5
ББК 85.103(4Ита)511.1
Б24

Флорентийское Общество благодарит
своего Международного вице-президента
Михаила Трушина за поддержку издания этой книги.

Петр Баренбойм
Б24 Мария в искусстве Микеланджело: Мадонна Британского Музея.
— М.: ЛУМ, 2018, 60 с.

ISBN 978-5-906072-30-6

Книга президента Флорентийского общества Петра Баренбойма посвящена исследованию образа Мадонны в творчестве Микеланджело Буонарроти и рассматривает проблему наименования знаменитого картона этого мастера, хранящегося в Британском Музее.

УДК 75.034(450)5
ББК 85.103(4Ита)511.1

ISBN 978-5-906072-30-6

Посвящается Евгению Борисовичу Рашковскому

*Что может быть показано,
не может быть сказано.*

Людвиг Витгенштейн

*Никто желанной воли не найдет
До той поры, пока не подойдет
К пределам жизни и искусства.*

Микеланджело Буонарроти

Можно сказать, что Микеланджело создал картон с изображением Мадонны (2,32 на 1,65 метра, состоящий из 26 листов бумаги) в 75 лет, когда он, как сам пишет, «достиг пределов жизни и искусства». Ему суждено было прожить еще почти 15 лет и сыграть решающую роль в строительстве Собора Святого Петра, но он тогда этого еще не знал. Этот картон висел в его римском доме до его смерти в феврале 1564 и попал в ватиканскую инвентарную опись под случайным названием «Епифания». В действительности этот картон стал кульминацией постоянной темы Микеланджело: трагическое нежелание Марии смириться с судьбой, предначертанное ее сыну. (иллюстрация 1)

В других своих книгах¹ я уже неоднократно ссылался на крупнейшего современного микеланджеловеда Монсиньора Тимоти Вердона, издавшего книгу «Теолог Микеланджело»², в поддержку своей мысли, что Микеланджело был великим самостоятельным богословом, визуальная трактовка Библии которым при поддержке нескольких римских пап стала канонической для всех последующих поколений глав и кардиналов римской церкви. Грозовой дух Микеланджело до сих пор бушует на стенах и потолке Сикстинской Капеллы, напоминая конклавам заседающих там кардиналов о смысле и значении библейских истин.

Тема Микеланджело как самостоятельного мыслителя «истинной моральной философии, украшенной нежной поэзией», как человека, воплотившего в себе вековую и, как казалось, неосуществимую мечту художников о достижении средствами искусства «высшего познания, именного многими «интеллигенцией», четко выраженная еще его первым биографом Джорджо Вазари³, по какой-то странной причине не затронута большинством исследователей судьбы и творчества Буонарроти. Особенно в России, где понятия высшего знания и прослойки образованных людей перемешались между собой, совместившись в слове «интеллигенция». Написанный Вазари «Диалог с Микеланджело» не сохранился до наших дней⁴,

¹ Петр Баренбойм, Восточное влияние на Микеланджело. В чем мог ошибиться великий Панофский, М. 2017; Образ Моисея в творчестве Микеланджело, М. 2018; Этюды о Микеланджело, М., 2018.

² Timothy Verdon, Michelangelo Teologo, Milano, 2005.

³ Джорджо Вазари, Жизнеописания шести великих мастеров Возрождения», перевод А.Г. Габричевского, СПб, 2017, сс. 75, 76.

⁴ Вазари, Цит. раб., с. 153.

но зато сохранились найденные только в XIX веке «Диалоги с Микеланджело», записанные португальцем Франциско де Холанда, показывающие глубину и силу мыслей мастера. Были видимо и другие философские произведения, но они засыпаны пеплом истории или еще не найдены.

Есть обоснованное предположение, что Микеланджело был знаком с историей знаменитого в прошлом религиозного пророка Мани, создавшего в III столетии новую синтетическую религию, объединившую идеи зороастризма и буддизма под эгидой христианства, которая имела большое количество последователей в Азии, Европе и конкретно Италии вплоть до XV века. Мани был великим художником и поэтом, считавшим, что живопись отражает и выражает религиозные идеи на равных с письменными текстами. В соответствии с поэмой Фирдоуси «Шахнаме» Мани был казнен путем сдирания кожи, и Микеланджело изобразил свою содранную кожу во фреске «Страшный суд».

Художник и поэт в качестве лидера и самостоятельного мыслителя, за которым потом в течение более тысячелетия шли сотни тысяч людей от Китая до Франции, – Мани мог быть скрытым вдохновляющим примером для нашего амбициозного флорентийца. В принципе, недооценка силы самостоятельности философской и богословской мысли Буонарроти является системной ошибкой большинства микеланджеловедов. Знаменитый английский художник Джошуа Рейнольдс не за поэзию, еще толком не переведенную на английский язык, а за живопись называл Микеланджело Гомером своей эпохи⁵.

Дух Микеланджело и сейчас доминирует над Римом со спроектированного им купола Собора Святого Петра. (Бродский писал о римском небе как о «сини, исколотой

⁵ Alison Cole, Michelangelo. The Taddei Tondo, London, 2017, p. 43.

Буонарроти»). В Вечном городе его гений раскрылся во всю мощь – именно здесь была создана первая и самая известная «Пьета», скульптурное изображение Девы Марии, оплакивающей снятого с креста мертвого Иисуса. (*иллюстрации 9, 10*) Сейчас «Пьета», подписанная скульптором своим именем с добавлением «флорентиец», стоит справа от входа в соборе Святого Петра, поражая красотой и совершенством уже почти тридцатое поколение паломников и туристов, приезжающих со всего мира.

Надпись «флорентиец» означала не только географию. Флоренция того времени, – пишет в своей книге «Дева Мария во флорентийском искусстве» глава отдела Катехизис через искусство Флорентийского Архиепископата католический священник Тимоти Вердон, – может быть названа «городом Благовещенья», поскольку началом года было 25 марта – день прихода к Марии Архангела Гавриила (и самого непорочного зачатия). Флоренция означает «цветущая» или «город цветов» и указана в официальных документах 1412 года как «Fiorenza» – город, посвященный Христу как «первому цветку нашего спасения»⁶. Главный собор города называется Санта Мария дель Фиоре – «Святая Дева Цветка».

Достаточно подняться на второй этаж флорентийского музея Барджелло, чтобы поразиться общему выражению крайней печали Мадонны на скульптурах различных мастеров. В 15 лет во Флоренции Микеланджело сделал прекрасный мраморный барельеф, названный позднее «Мадонной у лестницы» (*иллюстрации 7, 8*). Мария с тоской смотрит на играющих на лестнице детей, прикрывая полую своей одежды спящего на руках ребенка, как бы

⁶ Timothy Verdon, *Mary in Florentine Art*, Mandagora, Firenze, 2003, p. 23.

пытаясь защитить от неизбежности его трагической судьбы. Служивший уже к тому времени во флорентийском соборе монах Джироламо Савонарола говорил в своих проповедях, что Мария знала весь будущий путь Христа «шаг за шагом»⁷

В знаменитой статуе «Мадонна Брюгге» (*иллюстрация 23*) и мраморном барельефе «Тондо Таддеи» (*иллюстрация 11*) мастер изобразил испуганного чем-то маленького Христа, а в мраморном «Тондо Питти» (*иллюстрация 13*) – маленького Христа, грустящего над текстом книги (Евангелия?) или же пытающегося даже вырвать из него страницу (о своей мученической гибели?) в живописной «Манчестерской Мадонне». (*иллюстрация 15*)

Очень интересна и необычна трактовка Монсиньором Тимоти Вердоном живописного «Тондо Дони» (*иллюстрация 16*). В прошлом настоятель, а сейчас директор музея Собора Санта Мария дел Фиоре Монсиньор Тимоти Вердон пишет о новаторстве образа Марии, впервые в искусстве демонстрирующей мускулы (как и Мария на картоне) и не передающей назад, как все считают, а наоборот принимающей от Бога (а не от Иосифа) их совместного ребенка в свой открытый для этого подол. То есть Микеланджело, по мнению Вердона, символически изображает сам акт непорочного зачатия в слившемся воедино физически и психологически истинном «Святом Семействе»⁸.

Тема Девы Марии, Мадонны была для Микеланджело особой, как особой она была во всем искусстве флорентийского кватроченто. Он рано потерял мать, а затем и любимую мачеху и, по всей видимости, остро осознавал это свое сиротство. Может быть, в разговорах в Платоновской

⁷ Alison Cole, Op. Cit., p. 30.

⁸ Timothy Verdon, *Mary in Florentine Art*, pp. 91 – 93, 96 – 99.

академии он услышал, а может, из собственного чтения Библии сам почувствовал трагическую тему Девы Марии, зачавшей ребенка от Бога с обещанием Архангела Гавриила, что она будет «благословенная между женами», а ее сын получит царский «престол Давида»⁹. (иллюстрация 2) Однако сразу после девятимесячной беременности и рождения (точнее на восьмой день, при церемонии обрезания ребенка в синагоге) она впервые узнала от пророка Симеона о будущей трагической мученической гибели своего сына и своем неизбывном горе. «Тебе самой оружие пройдет душу»¹⁰. (иллюстрация 3) Обычно это оружие изображается в виде семи мечей, как на православной иконе «Мадонны Семистрельной» (иллюстрация 17) так, например, и в иллюстрациях к иезуитской книге 1700 года. (иллюстрация 18)

Печаль и скорбь Марии прошли через все творчество Микеланджело и особенно остро показаны там, где Христос еще ребенок, как бы тоже знающий свое будущее.

Далее предлагаем читателю врезку на эту тему.

Карел Шульц «Камень и боль»

«Во имя Отца, и Сына, и Духа Святого – аминь. Вчера я окончил рельеф Мадонны. Впервые создавал произведение о Матери Божьей. Этот камень уже не был нечистый. Я работал, не жалея себя, бился и окончил. Боже мой, зачем не остался я в Сан-Марко среди братьев, где нет бури и дел мирских? Отчего не мог ни слова вымолвить, а вот теперь, в одиночестве, – говорю. Боже, услышь молитву мою – Отче наш, иже еси на небесех, да святится имя Твое. Матерь Божья на камне моем глядит не на людей, которые

⁹ Евангелие от Луки, 1:27

¹⁰ Там же, 2:35

возносят к ней свои молитвы, а куда-то в пространство; и все-таки нет, не в пустое пространство, не в никуда, – я сделал так, чтобы знали, чтобы помнили, чтобы каждый невольно задавался вопросом, куда глядит Матерь Божия, да придет царствие Твое, да будет воля Твоя яко на небеси и на земли, чтобы меня спрашивали, почему она сидит у лестницы, я не знаю, а вы? Куда ведет эта лестница? На лестницах сидят нищенки. Хлеб наш насущный даждь нам днесь. Сидит величавая, прямая, – царица, все знают, что царица, царица у лестницы! А младенец уснул. Сын Божий спит, а мать бодрствует, глядя куда-то вдаль, не на людей... И остави нам долги наша, якоже и мы оставляем должникам нашим, куда ведет эта лестница? Сын Божий устал и заснул. Мать глядит серьезным, строгим взглядом, глядит перед собой, Мария охраняет младенца, охраняет Сына Божьего, который устал. Куда ведет эта лестница? И не введи нас во искушение, но избави нас от лукавого, аминь. Торжественно, серьезно глядит Мария, одеянье еще взволновано только что отзвучавшим движеньем, оттого что она приподняла руку, чтоб крепче прижать сына к сердцу. Почему говорят, что она глядит в пустоту? Не понимаю, что же тут страшного... Радуйся, благодатная Мария, Господь с тобою, да, Господь всегда с тобою. Младенец уснул, и ты укрыла его, Господь всегда с тобою; взгляд полон предчувствий, но все же взгляд повелительный, откройся и наполни сердце, благословенна ты в женах и благословен плод чрева твоего, аминь. Маэстро Бертольдо поглядел на работу мою с изумлением, стал изучать наклон головы и мощь фигуры. Подивился тому, что я нашел новое наполнение плоскости, ничего не оставил вокруг, тело примыкает тесно к камню. Младенец не благословляет, он спит, это показалось ему странным, этому он удивился. Все привыкли к тому, что

младенец всегда благословляет, – ну да, так привыкли... Он долго всматривался в выражение лица Марии. Перечислял мне образцы, от которых я отклонился. Назвал имена: Бенедетто да Майано, мессер Росселино, Лука дема Роббиа. Называл и другие. Сказал, что самое главное – моей Мадонне не хватает улыбки. Привыкли, чтоб она улыбалась, – ну да, привыкли... Мария снисходит к человеческим скорбям. А моя Божья Матерь не улыбается. Моя Божья Матерь не снисходит. Она повелительница, царица. А все-таки сидит у лестницы. Так сидят одни нищенки. Тоже с ребенком на руках. Моя царица сидит у лестницы и охраняет младенца, – а куда смотрит? Ждет молитв? Но иные молитвы человеческие попадают в ад...

В эти страшные времена неуверенности и смятенья Матерь Божия – у лестницы. Видно, скоро конец света.

Он встал и пошел. Жестокий ливень слепил его, промочив до нитки. Гроза утихла, – верно, нашла добычу, цену которой знала. Ливень стоял стеной, которую надо раздвинуть. Он шел, – даже стражи не было на улицах, – шел один...

Микеланджело, сжав голову руками, стоял перед своей работой и упорно смотрел на камень. Матерь Божья у лестницы. Младенец уснул. Взгляд матери повелительный, а все-таки она сидит у лестницы, как нищенка.

** * **

Микеланджело бродит в садах. Каждое слово причиняет боль. Никогда еще не был он так расстроен, как теперь. Словно вокруг него – одни страшилища, он чувствовал горечь при одной мысли о человеческом лице. Время умерло, не было надобности думать о том, день сейчас или ночь, время возникало ниоткуда и бежало к вратам ада, – там найдут его те, кто не умел правильно пользо-

ваться им здесь, на свете. Садовые аллеи все время извивались, словно выписывая какие-то безысходности и не желая дописывать до конца. За свое короткое пребывание у Медичи он успел создать три произведения: «Фавна», «Мадонну у лестницы», «Битву кентавров и лапифов». «Фавн» – вещь нечистая, насмешка, злая, мстительная материя, ужас крадущихся ночей, дьявол подsunул ему этот камень, и так как у этого дьявола было лицо и обет ангела, – его нельзя было одолеть. Коварство, подобное чуме, притаившейся в корке хлеба, под покровом милостыни, поданной нищему, в оброненной веточке розы. Мадонна у лестницы смотрит в вечность. Люди думают, что в никуда. Когда заходит речь о вечности, они обычно всегда подразумевают взгляд, устремленный в пустоту. Это царица, лицо властительницы, она правит – и сидит, как нищенка, на ступенях. Сын Божий, усталый, заснул. Но над ним бодрствует взгляд, перед которым нет оговорок, ни уверток, ни запирательств, ни лукавства, – взгляд, вперенный в вечность. Привыкли к тому, что Сын Божий благословляет. Но здесь он устал, спит, не благословляет. Привыкли, что Матерь Божья улыбается. Но здесь она не улыбается. И оттого что привыкли, говорят о взгляде, устремленном в пустоту. Царица у лестницы. Ave, Господь с тобою.

Ирвинг Стоун, «Муки радости»

«Он не старался создать какой-то портрет, он хотел запечатлеть дух материнства. Он зарисовывал мать и дитя во всех позах, в каких только их заставлял, стремясь к тому, чтобы карандаш и бумага верно передавали те чувства, которые он улавливал в модели; затем, предложив несколько скуди, он уговаривал женщину изменить положение, передвинуться, посадить ребенка

по-иному: он искал все новый угол зрения, искал что-то такое, что не высказал бы словами и сам.

Вместе с Граначчи, Торриджани, Сансовино и Рустичи он ходил по церквам Флоренции и усердно зарисовывал всех мадонн с младенцем, слушал объяснения Бертольдо, часами беседовавшего с ним перед произведениями старых мастеров, вникал в тайны их творчества.

В своей приходской церкви Санта-Кроче Микеланджело видел «Богоматерь с Младенцем» работы Бернардо Росселлино – эта Богоматерь казалась ему слишком тучной и невыразительной; в той же церкви была «Святая Дева» Дезидерио да Сеттиньяно, похожая на крестьянку: Младенец ее был изображен завернутым в тосканские пеленки, а сама она выглядела обычной деревенской женщиной, принарядившейся ради праздника. В Орсанмикеле находилась «Богородица Рождества» Орканьи – в ней была и нежность, и сила, но Микеланджело считал ее примитивной и очень скованной. Статуя Нино Пизано в Санта-Мария-Новелла явно выделялась по мастерству, но ей недоставало одухотворенности, пропорции были нарушены: Богоматерь была похожа на раскормленную супругу какого-нибудь пизанского коммерсанта, а разнаряженный Младенец выглядел чересчур земным. Терракотовая Богородица Верроккио – женщина средних лет – недоуменно смотрела на своего Сына, а тот уже стоял на ногах и благословлял рукою мир. У Богоматери и Младенца работы Агостино ди Дуччио были изысканные одеянья и пустые, растерянные лица.

Однажды утром Микеланджело пошел вдоль Арно по направлению к Понтассиеве. Солнце сильно припекало. Подставляя живительному теплу голую грудь, он скинул рубашку. Голубые тосканские холмы были в дымке, они шли гряда за грядой, сливаясь вдаль с небом. Он любил эти горы.

Взбираясь на холм и чувствуя, как круто поднимается под ногами тропа, он понял теперь, что еще не знает, какую именно мысль он выразит в своей Марии с Младенцем. Ему хотелось одного – достигнуть в изваянии свежести и жизненной силы, и дальше этого его стремления не простирались. Он начал размышлять о характере и судьбе Марии. Излюбленной темой флорентийских живописцев было Благовещение: архангел Гавриил спускается с небес и возвещает Марии, что она понесет Сына Божьего. На всех изображениях, какие Микеланджело помнил, весть, полученная Марией, изумляла ее полной своей неожиданностью – Марии оставалось лишь смириться с предназначенным.

Но могло ли это произойти так, как обычно изображают? Можно ли было столь важный урок, самый важный из всех, какие только выпадали на долю человеческого существа со времен Моисея, возложить на Марию, если она ничего не знала заранее и не давала на то согласия? Чтобы избрать ее для столь дивного дела, Господь должен был возлюбить Марию превыше всех женщин на земле. В таком случае разве он не поведал бы ей свой замысел, не известил о каждом будущем ее шаге, начиная с Вифлеема и кончая подножием креста? И, в мудрости и милосердии своем, разве он не дал бы Марии возможность отказаться от тяжелой миссии?

А если у Марии была возможность согласия или отказа, то в какой момент она могла высказать свою волю? В Благовещение? В час, когда она рождала дитя? Или в дни младенчества Иисуса, когда она вскармливала его грудью? А если она согласилась, то разве она не должна была нести свое тяжелое бремя вплоть до того часа, когда ее Сына распяли? Но, зная будущее, как она могла решиться и предать свое дитя на такие муки? Как она не сказала: «Нет, пусть

это будет не мой сын. Я не согласна, я не хочу этого»? Но могла ли она пойти против воли Бога? Если он воззвал к ней, прося о помощи? Была ли когда-нибудь смертная женщина поставлена перед столь мучительным выбором?

И он понял теперь, что он извывает Марию, взяв то мгновение, когда она, держа у своей груди дитя и зная все наперед, должна была предрешить будущее – будущее для себя, для младенца, для мира.

Ныне, уже твердо зная, каким путем ему идти, он мог рисовать, ставя перед собой определенную цель. Мария будет доминирующей фигурой изваяния, центром композиции. У нее должно быть сильное тело героини – ведь этой женщине дано не только решиться на мучительный подвиг, но и проявить при этом отвагу и глубокий разум. Дитя займет второстепенное место; его надо представить живо, полнокровно, но так, чтобы он не отвлекал внимания от главного, существенного.

Он посадит младенца на колени Марии – лицом дитя прикинется к материнской груди, а спина его будет обращена к зрителю. Для ребенка это самая естественная поза, и дело, каким он занят, для него самое важное; помимо того, младенец, прижавшийся к груди матери, создаст впечатление, что наступила такая минута, когда Мария с особой остротой чувствует: пора сделать выбор, решиться.

Насколько знал Микеланджело, никто из скульпторов или живописцев не изображал Иисуса спиной к зрителю. Но ведь драма Иисуса начнется гораздо позднее, лет через тридцать. А пока речь шла о его матери, о ее страданиях.

Микеланджело просматривал сотни зарисовок матери и ребенка, которые он сделал в течение последних месяцев; ему надо было отобрать и выделить все, что так или иначе соответствовало его новому замыслу.

Теперь, склонившись над столом с разложенными рисунками, Микеланджело пытался выработать основу будущей композиции. Где именно должна сидеть Мария?

** * **

Чтобы придать своим движениям нужный ритм, ему пришлось научиться наставлять резец и заносить над ним молоток одновременно, в один и тот же миг; резец при этом надо было держать свободно, без напряжения, так, чтобы он не скрадывал и не уменьшал силу удара молотка; большой палец должен был плотно обхватывать инструмент и помогать остальным четырем пальцам руки, глаза надо было закрывать при каждом ударе, когда от камня отлетают осколки. При работе над низким рельефом камня отсекается не так уж много, и Микеланджело даже умерял свою силу. Он врубался в мрамор, держа резец почти под прямым углом, но когда обтачивал наиболее высокие детали рельефа – голову Богоматери, спину младенца, угол следовало сразу же изменять.

Приходилось думать о множестве вещей в одну и ту же минуту. Надо было направлять силу ударов в главную массу блока, в его сердцевину, с тем чтобы камень выдержал их и не раскололся. И фигуру Богоматери, и лестницу Микеланджело решил высекать по вертикали блока, заботясь о том, чтобы он не треснул, но скоро убедился, что камень не так-то легко поддается напору внешней силы – на то он и камень. Пределы прочности камня Микеланджело так до конца и не выяснил. С каждым новым ударом он проникался все большим уважением к мрамору.

На то, чтобы вызвать к жизни изваяние, Микеланджело должен был затратить долгие часы и дни: камень приходилось обтачивать медленно, снимая слой за слоем. Нельзя было торопить и рождение замысленных образов:

нанеся серию ударов, Микеланджело отступал на несколько шагов от мрамора и смотрел, оценивая достигнутый результат.

Всю левую часть барельефа занимали тяжелые лестничные ступени. Мария сидела в профиль на скамье, направо от лестницы; широкая каменная балюстрада словно бы обрывалась где-то за правым бедром Марии, у ног ее ребенка. Оглядывая свою работу, Микеланджело почувствовал, что если левую руку Марии, крепко прижавшую ноги младенца Иисуса, чуть подвинуть вперед и повернуть ладонью кверху, Мария будет держать на руке не только своего сына, но и боковую доску балюстрады, которая превратилась бы в вертикальный брус. Тогда Мария держала бы на своих коленях не только Иисуса: решившись послужить Господу, как он о том ее просил, она приняла бы на свои колени и тяжесть креста, на котором ее сыну суждено было быть распятым. Микеланджело не хотел навязывать зрителю этой мысли, но при известном чутье ее мог уловить каждый.

Вертикальные линии были определены, теперь, в противовес им, надо было найти горизонтальные. Микеланджело еще раз просмотрел свои рисунки – чем бы дополнить композицию? Он взгляделся в мальчика Иоанна, играющего на верхних ступенях лестницы. А что, если положить его пухлую руку на балюстраду?

Он зафиксировал свою мысль, набросав углем рисунок, и начал глубже врезаться в плоть камня. Медленно, по мере того как Микеланджело отсекал глубинные слои, фигура мальчика с его правой рукой, обхватившей балюстраду, все явственнее напоминала собой как бы живую крестовину. Собственно, так оно и должно быть: ведь Иоанну предстояло крестить Иисуса и занять свое бесспорное место в страстях Господних.

Когда Микеланджело высек силуэты двух мальчиков, играющих на верху лестницы, изваяние было закончено. Под придирчивым взглядом Бертольдо он приступил к следующему делу, в котором у него не было никакого опыта: полировке. Бертольдо заклинал его не усердствовать и не «зализывать» мрамор – это придало бы всей работе сентиментальную сладость. Поскольку Микеланджело трудился над рельефом у южной стены навеса, он попросил теперь Буджардини помочь перенести изваяние и установить его у западной стены: полировать надо было при свете, падавшем с севера.

Прежде всего Микеланджело срезал рашпилем все лишние шероховатости, затем промыл изваяние, очистив его даже от самой мелкой мраморной пыли. При этом он обнаружил на рельефе неожиданные углубления, которые, как объяснил ему Бертольдо, образовались на первой стадии работы, когда резец проникал в камень слишком глубоко, сминая лежавшие ниже слои кристаллов.

– Протри свой рельеф мелкозернистым наждаком с водою, но только легонько, – велел ему Бертольдо.

Микеланджело исполнил наказ учителя и потом снова промыл изваяние. Теперь поверхность мрамора напоминала на ощупь матовую неотделанную бумагу. Кристаллы засветились и засверкали лишь после того, как Микеланджело протер весь рельеф кусочком пемзы, – мрамор стал наконец совсем гладким и лоснился под пальцами словно шелк. Микеланджело захотелось рассмотреть свою работу во всех подробностях, и он сбил несколько досок навеса с северной и восточной стороны. Теперь, под сильным светом, рельеф выглядел совсем по-иному. Микеланджело понял, что изваяние надо мыть еще и еще, протирать губкой, сушить... а потом снова пускать в ход наждак и пемзу.

Вот постепенно появились уже и блики: солнце заиграло на лице Богородицы, на волосах, левой щеке и плечах младенца. На складках одеянья, облежавших ногу Богоматери, на спине Иоанна, обхватившего рукой брус балюстрады, на самом этом брусе – значение его в композиции рельефа свет только подчеркивал. Все остальное – фон за плечами Марии, ступени, стены – оставалось в спокойной тени. Теперь, думал Микеланджело, зритель, взглянув на задумчивое и напряженное лицо Богоматери, не может не почувствовать, какие решающие минуты она переживает, держа у своей груди Иисуса и словно бы взвешивая на ладони всю тяжесть креста».

Карел Шульц

«А потом на постоялый двор к нему пришли слуги и увели его во дворец высокородного Жана Вилье де ла Гросле, бывшего посланника Карла Восьмого и аббата церкви св. Дионисия, а теперь – кардинала от Санта-Сабины. Микеланджело пошел к кардиналу, который послал за ним, и увидел старика в пурпуре. Подошел под благословенье, потом сел и взглянул на лицо, обрюзгшее, в морщинах, напоминающих письма смерти. Старик положил усталую руку на Часослов, поглядел на Микеланджело мягким, ласковым взглядом и промолвил:

– Я вспомнил про тебя, Микеланджело Буонарроти, не потому, что тоже видел твою статую у Якопо Галли, а потому, что ко мне прикоснулась смерть. Я болен и стар, знаю, что уж скоро *non aspiciam homi nel ultra et habitatorem quietis, generatio lea ablata est et convoluta est a le*, – еще немного, и не увижу я человека, ведущего спокойное существование, век мой уже отнимается от меня и свертывается, *quasi tabernaculum pastorum* – подобно стану кочевников. Я умру, довольно пожил на свете, нынче утром

у меня опять остыло сердце и ожило лишь через долгое время, все вокруг уж думали, что я мертв. Опять оно остынет и больше не оживет, позовет меня Бог, в бесконечном милосердии своем предупреждающий меня таким образом о необходимости готовиться в дорогу. – Проведя морщинистой рукой по переплету Часослова, старик снова обратил свое пепельное лицо к Микеланджело. – Я доверяю тебе, юноша, мне понравилась эта статуя и понравилось еще то, что ты не начал сразу извлекать пользу из своего успеха, отказался от него и приготовился к другому труду, потому что по этому отказу и молчанию я понял, что ты не из тех, что создают одних только Вакхов... не такой, как другие. Но хоть и не одних Вакхов делаешь, а этого сделал прекрасно, и доверие мое к тебе возросло, когда я теперь гляжу на тебя глазами старого, испытанного жизнью человека, старого, испытанного жизнью священнослужителя и вижу многое. Ты не обманешь мои надежды, Буонарроти, – слушай меня внимательно. Когда мой ангел-хранитель предстанет перед строгим судьей и душа моя, совсем одинокая и обнаженная, будет давать отчет, то в числе немногих добрых дел, совершенных мной, некоторое значение будет иметь то, что я всегда усердно украшал храмы Божьи, согласно Писанию: «Domine, dilexi decorem domus tuae et locum habitationis gloriae tuae...» – «Господи, возлюбил я украшение дома твоего и местопребывание славы твоей». И теперь, прежде чем умру, хотелось бы мне украсить... Нынче утром у меня надолго остыло сердце, но потом ожило, я все обдумал, рассчитал и вспомнил о тебе, Микеланджело Буонарроти.

Старик умолк, глядя на Микеланджело мягким, умиrotворенным взглядом. И юноше перед пепельным лицом этого старика было хорошо. Цвет лица его говорил о смерти. Старик шевелил только руками, казалось, тело

его от пояса вниз так распухло, что неспособно к движению. Ноги покоились на подушке, безвольные, мертвые. Весть о конце читалась по морщинам его особенно ясно, как только лицо стягивала тихая, ласковая улыбка, – потому что старику казалось, что молчание Микеланджело уже долго длится, и ему хотелось рассеять его сомненья.

– Понимаешь, Буонарроти, – продолжал старик. – Мне не нужно статуи святого. Это должна быть «Матерь Божья» для часовни святой Петронилы в храме святого Петра.

Микеланджело вытаращил глаза от изумленья, для часовни французских королей, для бывшего мавзолея цезаря Гонория – в соборе святого Петра? Он знал, что кардинал Вилье де ла Гросле все время украшал эту часовню новыми и новыми произведениями, не щадя расходов и тщательно выбирая среди крупнейших мастеров. Но ему в голову не приходило, что кардинал может привлечь к этому делу и его.

«Et locutum est os meum in tribulatione mea», – слышится тихий голос старика. – Обращаюсь к тебе, чтоб исполнить свои обещания, которые произнесли в испытании уста мои. Не буду тебе рассказывать, какое обещание и в каком испытании я его дал, ни почему хочу я, чтоб это была именно статуя Матери Божьей, – при этом имей в виду: скорбящей Матери Божьей. Сделай это, Микеланджело. Выбери себе мрамор, какой хочешь, и начинай, потому что я не знаю, дождусь ли конца твоей работы.

Старик хотел встать, но не мог. Он слегка улыбнулся над своей беспомощностью, но отклонил помощь Микеланджело.

– Стань на колени, – сказал он. – Я хочу тебя благословить. Мне хотелось благословить тебя стоя, выпрямившись.

И Микеланджело опустился на колени, вспомнив Савонаролу.

– «*Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei Genetrix...*» – прошептал старик и долго молился.

Может быть, молился он не только о благословении, но о чем-то большем, и отдельные слова выражали не только хвалу Богу, но касались тайных человеческих испытаний и судеб, в шелесте молитвы, шепоте бледных губ звучали воспоминания старика – глубокий и тяжкий повод, заставивший прежнего посланника Карла Восьмого в Риме молиться так, а Микеланджело стоял на коленях до тех пор, пока над ним не прозвучало ясно:

– «*Benedictio Dei Omnipotentis, Patris et Filii et Spiritus Sancti descendat super te et maneat semper*».

И он сотворил крестное знамение на лбу, плечах и груди, как оно было сотворено и над его головой.

На другой день был подписан договор, по которому Микеланджело получал за статую четыреста пятьдесят золотых дукатов. Свидетелем Микеланджело попросил быть Якопо Галли, который охотно, с величайшей радостью поставил свою подпись, а потом, немножко подумав, опять обмакнул перо и сделал приписку, что эта статуя будет самым прекрасным мраморным произведением из всех, имеющих в Риме, изваянным так, как никто больше в мире не сумел бы. Сделав такую приписку, он в тот же вечер устроил пир для своих друзей, молодых патрициев и их подруг, на котором рассказал о Микеланджело и его новой работе, все слушали, кивали в знак согласия и много смеялись над кардиналом Рафаэлем и другими прелатами, ценителями искусства, от которых лучше бежать к Лотофагам.

Микеланджело получил от кардинала рекомендательное письмо в Лукку, съездил в Каррару, закупил мрамор

и вернулся в Рим. Без передышки принялся за работу. Божья Мать с замученным Христом на коленях, уже не «Мадонна у лестницы», как тогда, с взглядом, устремленным в вечность, царица, сидящая на ступенях, словно нищая, с младенцем на руках, нет, теперь – Жена с мертвым телом Сына на коленях. Мать скорбящая.

Предшественников нет. Он снова понял, как он одинок, как бесконечно одинок. Ни одного образца, на который можно опереться, ни одного имени, которое можно вспомнить. Он идет совершенно новым путем, отличным от тех, по которым шли до него. Обычно положение Христового тела на коленях матери решают в горизонтали, пересекающей под прямым углом. Искажают черты лица у обоих гримасой муки и ужаса. Те, кто молится перед такой статуей, очевидно, должны испытывать страх, видеть боль, которая кричит, боль отчаянья. Но совершенная боль не отчаянная, совершенная боль – бесконечная, бесхолмная равнина. Микеланджело думает именно об этой боли. И снова видит свое одиночество, свою отчужденность, отлученность от всех. Какое имя назвать? Уже раньше стало известно, что он не воспринял ничего от Донателлового эллинизма, от Луки делла Роббиа, от всех остальных. Да, его бунт против античности неодолим. Ничего античного не должно быть в этой скульптурной группе, воплощающей боль Соискупительницы мира. Что связывает его с эпохой, в которой он живет и творит? Он не принял ни одного ее поучения, ни одного правила, не принял ни ее духа, ни способа мыслить и чувствовать, не принял ее образа жизни, у него собственный образ жизни, свой. Он не подпал влиянию платонизма в Медицейских садах, не подпал ни лихорадочным метаниям Савонароловым, ни сластолюбивому сибаритству Альдовранди, не проникся безразличием ко всему на свете в Риме, он никому

не подражает, не живет по чужому образцу; он одинок, всегда одинок, невыразимо одинок. Он не принимает ни одного модного суеверия; внешний мир, как теперь выражаются вслед за Леонардо, – для него не основной, а наоборот, совершенно несущественный, все накоплено и сосредоточено в сердце человека, статуя – это не только овладение материей, но и подобие наивнутреннейшей жизни человека, – это взрыв сильнейшего напряжения, жгучее выявление души, того, что творец не может не выразить, если не хочет погибнуть. Уже ваяя «Пьяного Вакха», он познал тайну сочленений, легчайшего изгиба мышц, смещения членов. Теперь он в этом знании достиг предела человеческих возможностей. В чуть заметном смещении – действие потрясающей мощи. И одинок, совершенно одинок.

Не для него – Лауры и Беатриче. Нет уже той, которая была покорна в улыбке, которая была только сновиденьем, никогда не жила, не имела имени, – это было лишь покорное сновиденье. Ее нет. Теперь только Божья Матерь скорбящая. Единственная. То, о чем он мечтал уже тот раз, когда впервые усомнился в действительности формул Леонардо да Винчи и захотел создать сверхчеловеческий образ, идеальный лик, абсолютный... Он ожесточенно работает. И тут вновь познает, как он одинок и как всё, сделанное им до сих пор, отмечено знаком боли. Ухмыляющийся фавн и вслед за тем – удар кулака Торриджано, отметивший его до самой смерти. Мадонна у лестницы, царица, сидящая подобно гонимой и всеми оставленной нищенке, тревожным движеньем охраняющая младенца, спящего сына...

А скульптурная группа будет венцом среди этих изваяний муки, потому что все это накоплено в сердце, а жизнь – не что иное, как боль и мука. Есть такие, которые верят только в человека и преклоняются перед ним, что-

бы потом его убить, и преклоняются перед самими собой и убивают себя. И есть другие, которые верят только в судьбу, погрязая в заблуждении, которому нет равных по тяжести, так как они изображают Бога страшным и неумолимым – и бегут его, признавая нечто гораздо более страшное и неумолимое... И есть такие, которые не верят ни в человека, ни в судьбу, но ими владеют призраки, им являются посланцы ада и наваждения преисподней, и есть такие, которые, чтоб дать отпор посланцам ада и посрамленным наваждениям преисподней, мечтают о городах, где жизнь идет по уставу, и о государствах, превращенных в большие монастыри, и ради этого Царства Божия на земле принимают муки и смерть, и есть, которые не верят ни в человека, ни в судьбу, ни в ад, ни в рай, а верят в звезды, а есть, которые и в звезды не верят, и вся их вера – один только возглас: ешьте, пейте, любите, завтра умрем, что даст нам церковь? Она сама о себе хлопочет, верь «Архисводне»...

Что у меня со всем этим общего? Я был еще мальчик. В то время как другие читали Вергилия, Тита Ливия и Платона, мне не дано было знание греческого и латыни, я читал Библию. И всегда возвращался к одному месту в ней, так что уж знал его наизусть. Там говорилось: «Ибо все были связаны одними неразрешимыми узами тьмы». И еще: «Что сами для себя они были тягостнее тьмы».

Что у меня со всем этим общего? Зачем родился я именно в эту призрачную, смутную пору? Сколько народу в самые трудные свои минуты восклицали при мне: «В какое странное время мы живем!» Но что делается, чтоб изменить это? О размерах неверия можно судить и по тому, как человек ценит сам себя. А эпоха всех уносит с собой, огромный, стремительный, грязный поток, в котором, беспомощно мечась, напрасно цепляясь за берег, смы-

ваемые течением, уносимые дальше и дальше, одни верят в человека, другие в судьбу, третьи в адские наваждения, четвертые в звезды... А мне эта эпоха – боль. Только благодаря этому я преодолеваю ее и не буду смыт этим грязным потоком. Да – боль. Я преодолеваю эпоху болью. Болью. Так выразил когда-то старенький маэстро Бертольдо древнее правило ваянья: «Vulnera dant formam». Только удары дают форму вещам. И жизни.

Удары обрабатывают и формируют меня, словно камень. Только удары придают форму. Удары и камень, боль и камень, жизнь.

Он работал ожесточенно. Легко положил мертвое тело на колени матери, как бы лишив его тяжести. Нет, нет, никаких горизонталей и прямых углов, оси обоих тел почти вертикальны. Лицо спокойное. Немая боль, безбрежная равнина...

Он работал без отдыха, в то время как из дома непрестанно сыпались все более настойчивые и угрожающие просьбы о деньгах. И он посылал все, что было, а сам жил плохо, мало ел, мучился страшными головными болями. У него была опухоль в боку и непрестанное чувство давящей боли в сердце. Он почти не спал. Работа выростала из боли, а боль из работы.

...Весь Рим был ошеломлен этими событиями. Но Микеланджело – не любитель таких новостей, Микеланджело здесь живет и работает. У Пресвятой Девы на коленях лежит Сын – и всё тихо. Склоненная голова ее излучает такую скорбь, какой не выразил бы самый отчаянный вопль. А измученное тело не охвачено смертной судорогой, только руки, ноги и бок пронзены – никаких других следов страстей Голгофы. Но голова наклонена к плечу – вот. Безбрежное море мук. Окончен крестный путь, но не кончен путь поруганья, обид, заушений. Ни следа бичева-

няя, а все-таки тело непрестанно бичуется, море мук пробегает по этому недвижно и как бы невесомо лежащему на материнских коленях телу. И оно целомудренно нагое, нагое, как боль. У матери, приведшей сына сюда – с того места, где она, сидя на лестнице, как всеми прогоняемая нищенка, судорожно прижимала его, еще младенца, к груди, – на склоненной голове платок, а платье ниспадает такими богатыми складками, что в их изгибах мог бы укрыться весь мир. Это волны, волны боли, волны тишины, волны одежды Марииной. Боль ее бесконечна, невыразима и недоступна утешению, для нее нет утехи, она должна изжить всю безмерную боль сама, до самой глубины, одна, принесена в жертву, как сын, пригвождена, пронзена болью, болью в унижение и болью в славе, болью, разливающейся длинными волнами широко вокруг, весь мир можно укрыть в этой боли, в складках Марииной одежды. Ибо она одета в боль, пронизана болью, эта боль безутешна, не страх, ужас, отчаяние, мука, а боль в ее абсолютном значении, безусловная и совершенная, боль той, у которой сердце прошли семь невидимых мечей, той, которая спустилась с горы поруганий и позора сюда, в собор св. Петра, с телом осужденного на руках...

...Микеланджело ваял группу скорбящей матери с сыном. Тогда еще, сидя на лестнице, она смотрела в даль, в вечность, к Богу Отцу, чьей была отрадой. Но теперь глаза ее прикрыты. Потуплены. Только в узкую щель их смотрит она на замученного сына. Страшно, когда Мария, отрада Отца, радость Сына и любовь Духа Святого, больше не смотрит, закрыла глаза. Так изобразил ее Микеланджело, молясь ударами своего резца. На рассвете он – у ранней мессы в Сан-Козимато, которую служит отец. Уго, венецианец, еще более бледный и худой, чем прежде, – видно, наложенная им на себя епитимья ужасна. После мес-

сы – скорей за работу, чтоб предаться ей, часто не вкушая пищи, дотемна. *O, quam tristis et afflicta fuit illa benedicta Mater unigeniti.* И когда Иисус умирал на кресте, увидел он мать и ученика, тут стоящего, которого любил, и сказал матери своей:

«Женщина, вот – сын твой!» Потом сказал ученику:
«Вот мать твоя!» И с того времени ученик тот взял ее к себе.

* * *

...А Микеланджело ваяет группу. *Fac le tecum pie flere, crucifixo condolere, donec ego vixero.*

Замученный Христос-Спаситель – на руках у Матери. Лежит поруганный в объятиях царицы боли, но царицы страшной, царицы ужасной, царицы, которая тиха, глаза закрыты, молчит. Но написано: «*In interitu vestro ridebo et subsannabo*» – «Видя гибель вашу, буду смеяться и хохотать». Царица невыразимой боли склонилась к Сыну, лицо которого искажено муками, так же как во время коленопреклонения в саду скорби смертельной, и когда свистели бичи у столба, и когда ему метали в лицо слюну с мокротой и вложили в руки трость, и когда он тащил бремя креста в зное последнего пути, и когда он три часа страдал в крови и жажде на Голгофе и потом был снят и положен на колени к той, которая шла с ним, страдала с ним, а теперь смежила очи, молчит, молчит.

Он совершил свой труд. *Fac, ut anitae donetur Paradisi gloria, amen.* Но и совершив, не узнал покоя. До смерти измученный и обессиленный, больной, в лихорадке, однажды вечером выбрался из своей нищенской постели и поплелся в собор св. Петра. И, спрятавшись, оставался там, пока храм не заперли. Потом, став на колени перед своей Пье-

той, долго молился; кончив молитву, взял инструменты. Да, так надо! Вот мать твоя!

Микеланджело запалил несколько свечей и заботливо их расставил. Потом очень тихо принялся работать резцом по ленте, бегущей вдоль одежды богоматери. Высек слова: «Michael Angelus Buonarroto Floren faciebat»

В первый и последний раз подписался на своем произведении. Потому что это была не только подпись. Вокруг него – Рим, надо же где-нибудь жить. А имя его теперь навсегда у Матери Божьей записано, имя его – у нее, он отдал его ей, и она узнает его сразу, как только оно будет произнесено, – когда его ангел-хранитель остановится у двери судилища, и душа его, одинокая и обнаженная, появится перед престолом Господним для суда. Имя его – у Матери Божьей. И так твердо, надежно вытесано, что никогда не исчезнет, его нельзя стереть.

Тысячи паломников и римских жителей подходили к статуе. Целый день народ так толпился, что боялись, как бы опять неосторожные паломники не оказались раздавленными. Во всем Риме только и было разговоров что об этом произведении. Кардинала Жана Вилье де ла Гросле принесли на носилках, и он благословил изваяние, пепельно-седой, слезы на глазах, его держали прямо, и он, простерев руки, тяжелым и торжественным литургическим движением благословил статую. Тяжкий обет исполнен. Кардинал может умереть.

Весь Рим твердит имя Микеланджело. Но имя его – и у «Матери Божьей». Весь Рим жаждет больше знать об этом флорентийце, который жил у кардинала в брадобреевой каморке; весь Рим завидует художнику, который вдруг прославился. Но Микеланджело можно найти на постоялом дворе, где каморки мало чем отличаются от светлички брадобрея, и он болен, слаб, страдает остры-

ми головными болями, и на сердце так сильно давит, что кажется, оно вот-вот лопнет от этой тяжести».

Картон Микеланджело постоянно находится в зале номер 90 Британского музея и почему-то не слишком известен даже специалистам. В табличке около картона указано, что Микеланджело тщательно работал над рисунком и вносил в него многочисленные изменения, а также что картон «ошибочно назван «Епифания» (поклонение трех королей новорожденному Христу). Предмет произведения остается мистическим...».

На картоне лицо Марии выглядит похожим на женское лицо со сделанного на 30 лет раньше рисунка под условным названием «Клеопатра» (*иллюстрация 19*). Ее правая грудь обнажена, как будто она только что кормила своего сына (*иллюстрация 20*). Это напоминает фигуру «Манчестерской Мадонны» мастера, написанной в 1497 году (*иллюстрация 15*).

На картоне Христос, уже великоватый для грудного кормления, расположен между ног своей матери (*иллюстрация 1*). Известен второй картон Микеланджело таких же размеров, где изображена сцена родов Христа, но до наших дней он не сохранился.

В двухметровом наброске на картоне, находящемся сейчас в Британском музее в Лондоне, уже на склоне лет Микеланджело изобразил (скорее всего, скоротечный) бунт Марии против судьбы, предначертанной ее сыну. Картон изображает острый конфликт Мадонны с окружающими. Она почти отталкивает (или точнее не дает приблизиться) пораженного мужчину, которого можно приравнять с учетом уровня всей сцены только к Богу, и яростно спорит с другим мужчиной, скорее всего, Архангелом Гавриилом, напоминающим рисунок Микеланджело из гале-

реи Уффици (*иллюстрации 5, 6*). При этом она зажимает младенца Христа между своими ногами и как бы пытается забрать его назад в свою утробу. (*иллюстрация 21*).

Микеланджело как всегда скрыл свой истинный замысел от всех, включая своего ученика Кондиви, которому он подарил дизайн этого картона для написания картины, очень посредственно исполненной неодаренным учеником, к тому же, по всей видимости, не посвященным Микеланджело в смысл, заложенный в этот рисунок. Общераспространенное название картона «Епифания» давно всеми признано ошибочным, а сам картон должен быть по аналогии с «Манчестерской Мадонной» назван по месту своего хранения в соответствии с искусствоведческой традицией «Мадонна Британского Музея».

Знаменитый английский художник и первый президент Королевской Академии художеств Джошуа Рейнольдс (1723 – 1792), признававший живопись Микеланджело и только одну статую – Моисея, назвал незадолго до своей смерти, прощаясь с Академией, художественный стиль Буонарроти «языком богов». Он сказал: «Последнее слово, которое я произнесу в этой Академии, будет имя: МИКЕЛАНДЖЕЛО».

«В тревожное время хаоса, лицемерия и насилия творчество Микеланджело вселяет надежду на лучшее, насыщает наше жизненное пространство тончайшей духовностью, – сказала на открытии выставки Микеланджело (январь 2018) в нью-йоркском Музее Метрополитэн ее куратор Кармен Бэмбах, – и, конечно, в век сплошной диджитальности, когда технологии все больше имитируют искусство, рисунки итальянского гения свидетельствуют о незаменимости человеческой руки».



ИЛЛЮСТРАЦИИ



Иллюстрация 1



Иллюстрация 2



Иллюстрация 3



Иллюстрация 4



Иллюстрация 5



Иллюстрация 6



Иллюстрация 7



Иллюстрация 8



Иллюстрация 9



Иллюстрация 10



Иллюстрация 11



Иллюстрация 12



Иллюстрация 13



Иллюстрация 14



Иллюстрация 15



Иллюстрация 16

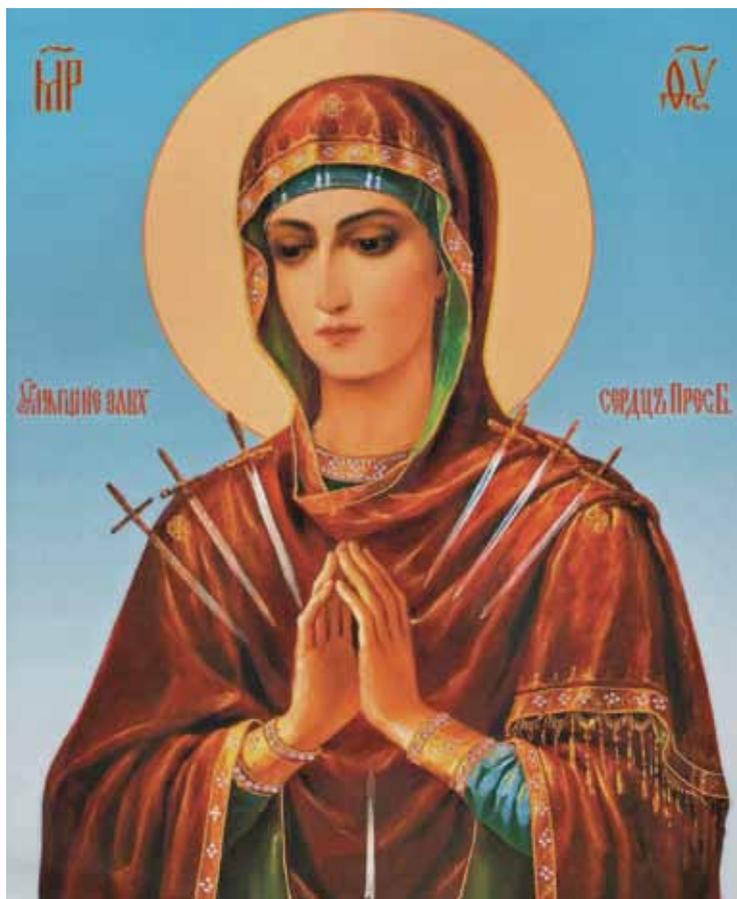


Иллюстрация 17

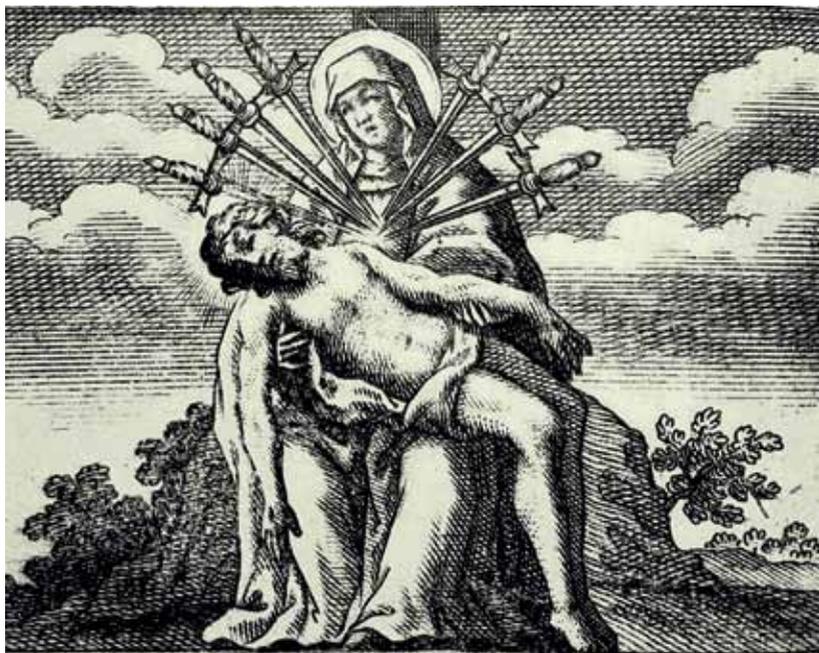


Иллюстрация 18



Иллюстрация 19



Иллюстрация 20



Иллюстрация 21



Иллюстрация 22



Иллюстрация 23



Иллюстрация 24



Иллюстрация 25

Петр Баренбойм

Мария в искусстве Микеланджело:
Мадонна Британского Музея

Ответственный редактор *Миронова Мария*
Корректор *Полякова Вера*
Верстка *Иванов Сергей*
Подготовка в печать *Сухоцкая Снежанна*

