

Л

ГЛАВА

21

ГЛАВА

Электрическая рука Бога

Микеланджело Буонарроти

1475 - 1564



Уже в XVI веке его считали величайшим художником всех времен. Вазари писал о нем: *"Il Divino Micheelangelo"* («Божественный Микеланджело»). До него, никого из мастеров итальянского Ренессанса не хоронили за общественный счет. Его похоронили – так велик был кульп этого человека.

Жизнь его была бурной. Это был урожденный бунтарь. Он проявлял княжеское высокомерие по отношение к светским и церковным правителям, ссорился с ними, словно равный. *«Te, кто соглашается служить вельможам – осли, свое бремя они будут тащить и после смерти»*, – писал он. Медичи вставали, когда в комнату входил Микеланджело; никакого другого художника подобной честью они не жаловали.

Он любил Савонаролу столь же сильно, как и Боттичелли, и столь же сильно оплакивал смерть харизматического мученика. Фанатичное миссионерство «фра Джироламо» было близким его республиканскому сердцу, для него оно было синонимом любимой демократии, а власть Медичи он считал невыносимой деспотией. Флорентийской республике он служил своим кошельком (в 1527 году предложил республиканским властям целых 1500 дукатов) и своим талантом, символом которого стала выставленная перед флорентийской ратушей статуя Давида. Давид держит прашу – предостережение для Голиафов, то есть – диктаторов, врагов демократии, конституции и свободы народа.

Флорентийские политические качели (падения и воскрешения Республики) касались Буонаротти непосредственно. Он ввязывался в республиканские бунты и заговоры, был членом республиканского парламента, так что случалось, его преследовали, и ему приходилось скрываться или пользоваться подвальными норами, чтобы выжить. Он гремел: *«Похоже, небеса заснули, раз позволяют то, чтобы один человек присваивал себе то, что принадлежит обществу!»* В конце концов, до него дошло, что он ведет войну без надежды на победу, но на вопрос, почему за цели, которых невозможно достичь, необходимо драться с любой силой и с самым могучим врагом, дал замечательный ответ: *«По причине человеческого достоинства, остающегося даже тогда, когда нет ни малейшего шанса на успех»*.

Презирая сильных мира и сражаясь с ними, он работал на них в качестве художника, поскольку лучших меценатов просто не было. Благодаря им он стал богат. Но даже будучи богатым, не менял спартанского способа жизни, ел скромно, одевался паршиво (голые ноги в сапогах и в гетрах из собачьей шкуры). От него несло неприятным запахом. Отец учил его: *«Никогда не мойся!»* (вода в качестве гигиенического средства считалась нездоровой). Поэтому он не мылся, не менял белья, не снимал сапог. Даже когда ложился спать. Когда спустя несколько лет пришлось сменить гамаши, их сорвали с кусками шкуры хозяина, потому что они буквально приросли! Только создаваемое им искусство было безупречно чистым, тут ничего нельзя было ни отнять, ни добавить.

Безупречными были его статуи, рисунки, графические и архитектурные проекты. Стихам, которые он кропал, не хватало гениальности. В одном из сонетов он писал:

*«Люблю поспать. Ведь камнем лучше быть,
Когда позор со злом всем миром правят».*

Он любил мечтать о лучшем мире, но настоящего сна не любил. Спал мало; во сне страдал от головной боли. Считал, будто долгий сон приводит к ухудшению пищеварения.

Близкие тоже вызывали у него несварение, поэтому близких он тоже не любил. Он был ужасно гордым, спесивым, вспыльчивым, чудовищно тяжелым в совместной жизни. Беззаботно любил Христа, но любовью Савонаролы, который охотно послал бы большую часть близких в ад через костер. Близкие, особо не обращая на это внимания, считали Микеланджело сверхчеловеком. Близкие *"en masse"*¹, не считая коллег-художников, поскольку их он оскорблял публично и последовательно. Даже Леонардо с Рафаэлем (особенно их!). Он презирал всех соперников, словно Сезанн, который фыркает в одном из

¹ В массе своей (франц.)



Микеланджело Буонарроти «Мадонна Дони»

(1503-04, дерево, масло и темпера; диаметр 120

Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

последних писем: «*Все мои земляки, по сравнению со мной – задницы*». Трем «богам» было слишком тесно на Апеннинском полуострове, так что, всякий раз, проходя мимо Рафаэля или Леонардо, он бросал им гадкие колкости. Леонардо, в присутствии свидетелей, он сказал однажды:

«– *Воистину, чтобы дать тебе заказ, нужно быть наивным, как миланцы!*»

Пожилой да Винчи ответил на грубость мальчишки молчанием. А Рафаэль как-то отбил его превосходно. Он шел с группой своих учеников.

«– *Словно капитан со своей бандой!*» – презрительно процедил Буонаротти.

«– *А ты одинок, словно палаch!*» – рявкнул Рафаэль.

С тех пор и пишут, что он был «одиноким, словно палаch». Подтверждением этого может быть предложение из его письма к любимому брату Буонарото: «*У меня нет друзей, да я их и не желаю*». Это действительно так, настоящих друзей у него не было, ведь был он кем-то вроде Великого Презирателя – презирал не только человечество, но и людей. Он бежал от них, прячась и закрываясь на ключ там, где работал (когда, работая над «Страшным судом», он упал с лесов, врачу пришлось лезть к нему через окно!). Он предпочитал общаться с гениями и духами минувших времен. Может поэтому, не имея настоящих друзей – имел «приятелей», которых холил и лелеял тайно, испытывая стыд, поскольку на такой род дружбы было наложено проклятие, и он считался позорным. Он писал: «*Крылья моей души хорошенъко подрезаны*».



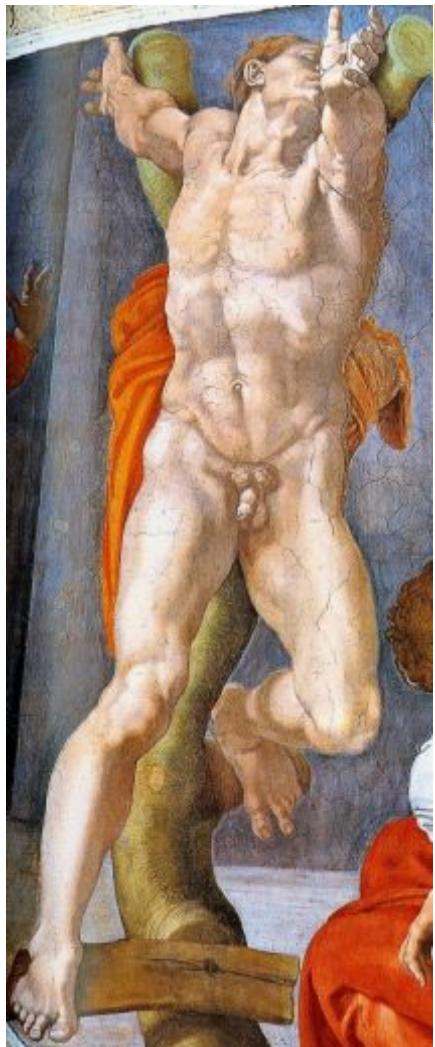
Один из молодых *"ignudi"*
(голышей) Микеланджело
на сводах Сикстинской капеллы
(1509/12, фреска, Ватикан)

Нам не известны какие-либо связи Микеланджело с женщинами, за исключением дружбы – когда ему уже исполнилось 60 лет – с 46-летней римской аристократкой, поэтессой Витторией Колонной²; но относился он к ней только как к партнеру по переписке, по-мужски обмениваясь с ней мыслями. Всю жизнь он избегал женского общества. Вне всякого сомнения, он был гомосексуалистом, вопрос лишь в том: насколько активным? По мнению некоторых историков, он был платоническим голубым. Но можно ли быть травоядным гепардом?

Средневековье наложило на это «греческое извращение» анафему, но Ренессанс облагородил его эллинской мифологией и любовной философией неоплатонистов. Поначалу педерастия стала модной среди представителей элит, а затем – вследствие естественного распространения моды – проникла и в низшие слои. Многие гении содержали и воспевали красиво сложенных «миньонов» (например, Леонардо и Шекспир). В их числе был и Буонаротти. Когда Жан Делюмо считает обвинения Микеланджело в гомосексуализме «преувеличенными и не документированными», он ошибается. Возможно, и сознательно. Сам Буонаротти документировал все очень даже основательно, посвящая страстные сонеты своему «ученику» и «помощнику», смазливому и бесталанному выноше, каким был Томмазо ди Кавальери. Педерастию Микеланджело Пьетро Аretino³ подколол язвительным памфлетом, но ведь памфлет профессионального острослова – это еще не доказательство. Доказательствами являются листовые (!) письма, которые сопляку писал великий мастер, относившийся к сильным мира сего и к папам с беспрецедентной спесивостью. Компрометирующие письма Буонаротти писал не только Томмазо ди Кавальери; нам известны имена и других его «друзей» (Герардо Перини, Фебо ди Поджио),

² **Виттория Колонна**, маркиза де Пескара (1492-1547), знаменитая итальянская поэтесса периода Возрождения, влиятельный интеллектуал своего времени. Отличалась безупречным целомудрием и благочестием, считается наиболее успешной и известной поэтессой своей эпохи.

³ **Пьетро Аretino** (1492-1556), итальянский писатель Позднего Ренессанса, сатирик, публицист и драматург, ведущий итальянский автор своего времени, благодаря своим сатирам и памфлетам заработавший прозвание «бич государей, божественный Пьетро Аretино», считающийся некоторыми исследователями предтечей и основателем европейской журналистики.



**Микеланджело Буонарроти «Наказание Амана», фрагмент (1509/12, фреска
Сикстинская капелла, Папский дворец, Ватикан)**

так что все разговоры о платоническом гомосексуализме – это сказки.

Потому так много в творчестве Буонарроти обнаженных мужских тел. Эли Фор⁴ (с восхитительно-деликатным ироническим прищуром): «Всякий раз, хватаясь за резец, он становится жертвой своего практически совершенного знания анатомии». То же самое происходило всякий раз, когда он хватается за кисть. Повсюду и всегда он ищет возможность показать обнаженных мужчин, так что, даже изображая сражение («Битва при Кашине»), выбирает момент тревоги, застающей голых солдат, когда те купаются в речке Арно, не осознавая близости врага; и даже когда пишет Святое семейство («Тондо Дони» vel «Мадонна Дони»), на фоне изображает несколько голых эфебов (кстати, здесь выискивали не только отголоски педерастии; Жиль Нере⁵: «Некоторые эзегегеты указывают на то, как Мадонна занимается гениталиями Иисуса, что может свидетельствовать о fellatio⁶ и что, быть может, способно воскресить мифологию кровосмесительной связи Купидона и Венеры», 1990). Его «Страшный суд» настолько наполнен голышами, что для Игнация Витца⁷ ассоциировался с холокостом (потому что «люди идут на смерть голыми»).

Человеческое тело (в основном, мужское), которое он считал наиболее достойным объектом для изобразительного искусства (типичный взгляд скульптора), у Микеланджело – это великолепная, покрытая мышцами *"machina instrumentalis"* с прекрасным анатомическим достоинством. Ренуар называл Буонарроти «прирожденным анатомом», но анатомом *par excellence* Микеланджело становится только после 1506 года – после находки древней скульптурной группы «Лаокоон», которую Буонарроти почитал, вместе со всеми итальянскими художниками того времени. Эта выдающаяся эллинистическая статуя оказала большее влияние на искусство XVI века, чем Джотто – на искусство века XV. Это влияние видно в эстетике Маньеризма (наряду со «змеиной линией» – *"linea serpentinata"*), а применительно к творчеству самого Микеланджело – также и в мускулатуре изображаемых им фигур, выраженная скульптурность которых носит в себе вирус «Лаокоона».

Анатомическое щегольство Буонарроти само по себе стало вирусом, заразившим многих художников (вплоть до «Плата «Медузы» Жерико и до «классицистов» XIX века), обрасти собственной, переполненной восхищением, мифологией. Намного реже это были претензии и капризы; Делакруа обижался на мускулатуру героев Буонарроти: «Шенавар⁸ считает, будто его обожаемый Микеланджело, прежде всего, писал людей, я же говорю, что он изображал одни только мышцы и позы, в чем не проявлял даже тех знаний, которые ему обычно приписываю. Самый последний из художников древности умел, без

⁴ Эли Фор (1873-1937), французский историк искусства и эссеист, автор фундаментальной «Истории искусства» в 5 томах (1919-1921).

⁵ Жиль Нере (1933-2005), французский искусствовед и историк, журналист и куратор художественных выставок; много писал об истории эротики.

⁶ Минет (ит.)

⁷ Игнаций Витц (1919-1971), польский художник, иллюстратор и художественный критик.

⁸ Поль-Марк-Жозеф Шенавар (1808-1895), французский художник, ученик студии Делакруа.

всякого сомнения, больше, чем Микеланджело со всеми своими достижениями. Он не знал ни одного из чувств, никакой из людских страстей. Похоже, что рисуя руку или ногу, он думал только о них, и его не заботила не только их связь с картиной, но даже и с персонажем, которому эта рука или нога принадлежит» (1854). Это сильное преувеличение, характерное для Делакруа (если бы он сказал то же самое о Синьорелли, он был бы совершенно прав).

Те же, кто слепо им восхищался, тоже перегибали палку; Жан-Франсуа Милле⁹, при виде анатомического рисунка Микеланджело: «Я понял, если кто-то способен создать подобное, то он способен с помощью одной лишь фигуры показать все присущее человеку добро и зло». Умберто Боччони¹⁰ (1914) пытался объяснить этот гений музыкой: «У него анатомия превращается в музыку» (далее Боччони поясняет: «Движение тел отвергает логику, а мелодии мышц управляются, скорее, музыкальными, а не художественными законами»). Если и музыкой, то Бетховеном («Героическая симфония»), объединенным с Вагнером, поскольку здесь мы видим сверхлюдей, племя гигантов.

Никто до Микеланджело не осмелился рисовать и ваять столь титанические тела и придавать им столь же титаническую энергию. Говоря о телах, я снова говорю о голой анатомии, о раздетых героях, поскольку одетых великанов – потомков фигур Мазаччо – творил уже Пьеро делла Франческа. Но раса гигантов мастера из Борго-Сан-Сеполькро – это процессия сверхлюдей, полных византийского достоинства, церемонных, засущенных, недвижных, закутанных в одежду по самую шею, в то время как племя сверхлюдей Буонаротти – это команда атлетов-спортсменов. В некоторых произведениях Микеланджело имеется «только» красота, меланхолия и *"divinita"* (божественность). Но во многих других взрываются вулканические силы титанов, которых его современники характеризовали как *"terribilita"* («ужас», «безжалостность»). Этим же термином характеризовали и взрывной темперамент Буонаротти.

Диагностировать легендарную *"terribilita"* Микеланджело можно по-разному (к примеру, Юлиуш Фельдхорн¹¹: «*"Terribilita"* Микеланджело заключается в концентрации силы перед тем, как она находит разрядку»), и действительно, все это выражается различными словами, хотя суть их проста. Все сводится к экспрессии, резкой, драматичной силе, что в сочетании с тоннажем громадных тел Буонаротти предвещает искусство Барокко. Весь итальянский Ренессанс был революцией. Только в ней имелись две внутренние революции в революции, её дети, которые переросли её саму: революция венецианского хроматизма и революция анатомической формы и динамики Микеланджело. Обе они подготовили причество Барокко.

Что же представляло собой Барокко? Оно было конечной фазой терцета стилей: Ренессанс – Маньерилизм – Барокко, фазой, экспонирующей, среди прочего, силу и массу титанического масштаба, что свое наглядное, символическое выражение нашло у Рубенса. Ранее (если не считать Микеланджело) не было понимания динамической колоссальности, *vulgo*: величественной силы и гигантской массы фигур в движении, а все попытки сводились к бесплодным показам культистов, к надуванию мышц у Синьорелли (то есть, к тому, в чем Делакруа глупо обвинял Буонаротти). Сам Буонаротти – удивительное исключение; его анатомическое искусство – это рекордный тройной прыжок через последовательные направления изобразительного искусства. Он молниеносно проглатывает и переваривает Возрождение, инициирует и завершает (по-своему) Маньеризм, и, наконец, предвосхищает Барокко настолько щедро, что впоследствии мастера Барокко едва справляются с эксплуатацией тех приемов, которые он им дал. Все, что я сказал выше, относится к масштабу человеческой позы и динамики, измеренному в масштабе богов.

⁹ Жан Франсуа Милле (1814-1875), французский художник, один из основателей барбизонской школы.

¹⁰ Умберто Боччони (1882-1916), итальянский художник, скульптор и теоретик футуризма.

¹¹ Юлиуш Фельдхорн (1901-1943), польско-еврейский поэт, писатель, переводчик, преподаватель польской филологии в Еврейской гимназии в Кракове; автор научно-популярного труда по истории искусства *"Dzieła i twórcy"*.



Бог-Создатель Микеланджело,
фрагмент росписи сводов Сикстинской капеллы
(1509/12, фреска, Ватикан)

Боги не могут быть хилыми карликами, Микеланджело это понимал. Он знал, что «*Бог создал человека по образу своему и подобию*», но, наверняка, произведя миниатюризацию, так что богов необходимо изображать в человеческом облике, но титанических размеров. Таким способом он их и представлял. Никто лучше него не проиллюстрировал термина «Бог–отец» в соответствии с подсознательным представлением людей о физической монументальности Бога. У Микеланджело человеческий (сверхчеловеческий) элемент так замечательно соединился с Божественным элементом, что уже невозможно отличить одного от другого.

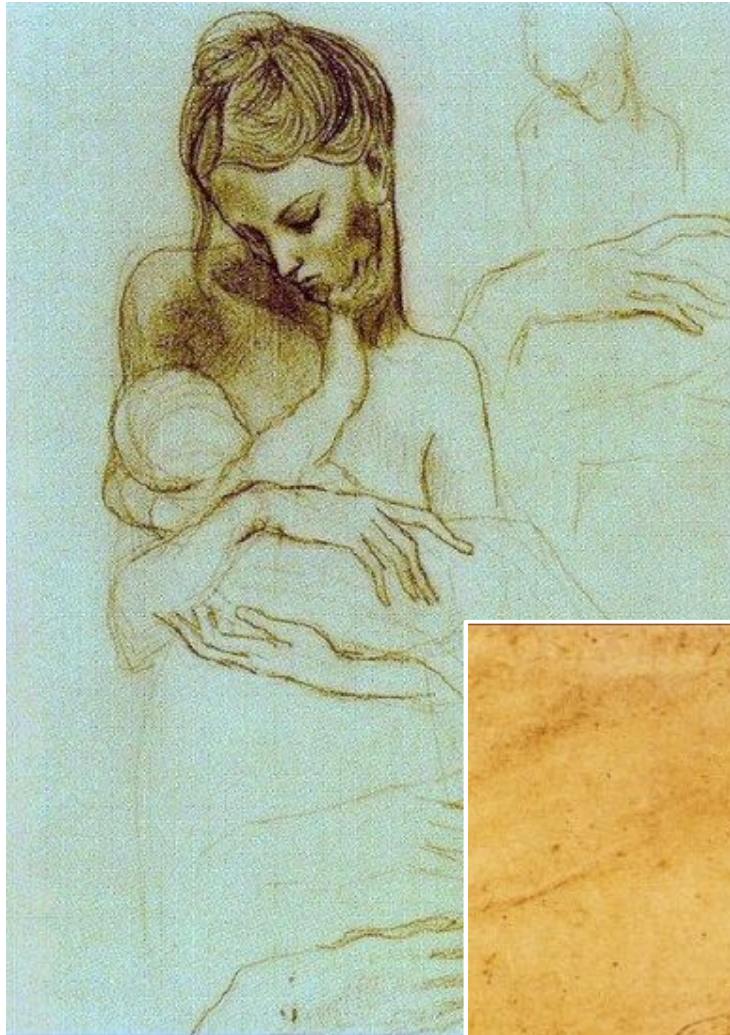
Прежде всего, он был ваятелем, самым гениальным скульптором нового времени. И он сам считал себя ваятелем – человеком резца, а не кисти, хотя учился живописи (в мастерской Гирландайо) уже с тринадцати лет. Он кричал: «*Живопись – это не мое искусство!*» (Делакруа вновь ошибается, когда утверждает: «*Несмотря на то, что Микеланджело говорил о себе, был он, скорее, живописцем, чем скульптором*»). К живописи его необходимо было принуждать просьбами, угрозами и дукатами. Принужденный – писал великолепно, не без оснований заслужив у современников титул: «*Данте живописи*».

Для сторонников «чистой живописи», в которой альфой и омегой являются цвета, Микеланджело никогда настоящим живописцем не был. Уже Эль Греко, осмотрев сикстинские фрески, фыркал: «*Микеланджело был интересным типом, только рисовать он не умел*». «*Бесцветность*» Микеланджело приводила к тому, что еще несколько лет назад критики утверждали, будто бы без особенного ущерба его живописные работы можно осматривать и на черно-белых репродукциях, поскольку он выражался, в основном, линией (как и его учитель Гирландайо), а светотень и краски имели для него второстепенное значение. Да, они интересовали его в меньшей степени, но лишь потому, что он играл иным. Формально – традиционным «*флорентийским рисунком*», освященным уже Боттичелли, но по сути – своей скульптурностью! Живопись этого гениального ваятеля является именно скульптурной. В 1547 году он писал историку Бенедетто Варки, что очень долго был уверен в том, что «*скульптура – путеводная звезда живописи*». Старея, он утрачивал эту уверенность, но, похоже, тогда уже и не занимался живописью; нам неизвестны какие-либо его картины, написанные после 1547 года. Во всех же нам известных, цвет не выстраивает формы, а только покрывает её, лежит на ней, словно полихромия на скульптуре.



Дельфийская Сивилла Микеланджело,
фрагмент росписи сводов Сикстинской капеллы
(1509/12, фреска, Ватикан)

Герои Буонаротти – это словно массивные глыбы, вырезанные из камня, а затем подкрашенные. И подкрашенные замечательно, вопреки мнению, которое господствовало в течение последнего времени. Аретино был прав, когда в письме Лодовико Дольче (1537) писал о «великолепии» палитры Микеланджело. Мир понял это только лишь под конец XX века. Японское телевидение (Nippon Television Network) дало деньги на реставрацию Сикстинской капеллы, и вот тогда-то оказалось, что фрески Микеланджело совсем не создавались в темной и грязной хроматике – когда смыли пыль, сажу, жир и клей прежних реставраторских «лаков», фрески вспыхнули радугой цвета. И вся болтовня про «бесцветность» тут же утратила смысл. Да, это все еще заполнение линейного контура цветовой гаммой, но если бы мы откrestились от такого способа рисования, пришлось бы выбросить на свалку массу гениальных произведений, не исключая Мартини и Боттичелли. Я бы сказал так: хотя Микеланджело и отбросил правила «чистой живописи», он стал великим живописцем. Надвременным. И тут даже нет смысла говорить о каком-либо стиле.



Пабло Пикассо «Мать и дитя»

(1904, бумага, карандаш; 36x26

Музей Фогга/Гарвардский университет,
Кембридж, Массачусетс, США)



Микеланджело Буонарроти «Мадонна с Младенцем»

(1520/30, бумага, черный и красный мел, тушь и белый карандаш;
54,1x39,6

Каса Буонарроти, Флоренция, Италия)



Микеланджело Буонарроти «Первозданный грех и Изгнание Адама и Евы из Рая»

(1509/12, фреска; 280x570

Сикстинская капелла, Папский дворец, Ватикан)

Андре Шастель¹²: «Искусство Буонаротти в одинаковой степени охватывает все стили и уходит от точного определения» (1959).

В живописи Микеланджело меня очаровывает монохроматическая «Мадонна с Младенцем» (сказочно прекрасное материнство!), но это всего лишь эскиз для несозданной картины – эскиз, превзойденный в графическом изображении материнства лишь Пикассо – это графика, так что она не слишком подходит для моей книги. Если же говорить об искусстве кисти Микеланджело – мои фавориты находятся на своде Сикстинской капеллы¹³. Да, именно на своде, а не в алтарной части, хотя я высоко ценю и «Страшный суд». Ценю, но не люблю, хотя Маньеризм обожаю.

Микеланджело работал в Сикстинской капелле дважды. «Сотворение Мира», которым до 1512 года он покрыл дугообразный потолок – это Ренессанс, хотя уже и нафаршированный приёмами в стиле Маньеризма и предвосхищающими Барокко (когда один рассеянный студент спросил меня, в чем заключается маньеристическая *"linea serpentinata"*, я пошутил, указав ему на змея, обернувшегося вокруг дерева в «Первозданном грехе и Изгнании Адама и Евы из Рая»). Четверть века спустя, он вернулся в Сикстинскую капеллу и выполнил вторую мега-фреску, изображение Страшного суда (1535-1541), которая уже Маньеризм *tout court* и прямое предвестие Барокко. Там мы видим типично маньеристическое скопище тел, композицию настолько сложную (если не сказать: хаотическую), которая попросту рассеивает внимание. Никакой ренессансной геометризации или гармонии, и даже – вопреки классическим принципам Возрождения – центр тяжести сцены перевернут вверх ногами: верхняя часть более тяжелая, по сравнению с нижней (персонажи в ней намного крупнее; вероятнее всего, художнику нужно было обратить внимание зрителя на сцену с Христом).

«Страшный суд», трагический и жестокий, как и времена, когда он создавался, представляет собой драматическую проекцию безжалостного Божьего правосудия, мстительной власти Наивысшего Судии. Христос, с правой рукой, вознесенной в жесте человека, который размахивается, чтобы ударить, сбрасывает в преисподнюю группы осужденных на вечные муки, но спасенные не слишком отличаются от предыдущих – они точно так же трагичны. Рядом с Христом печальная Богоматерь, напоминающая гибких Мадонн Пармиджанино. Ниже черти исполняют ритуальную работу палачей; ангелы же ду-

¹² Андре Шастель (1912-1990), французский историк искусства, основные работы которого посвящены итальянскому Возрождению, член Французской академии.

¹³ Сикстинской ее назвали по имени папы Сикста IV, который возвел ее в 1475 г. – примечание автора.



Микеланджело Буонарроти «Страшный суд», фрагмент с Христом
(1535/41, фреска;
Сикстинская капелла, Папский дворец, Ватикан)

ют в трубы Страшного суда, извещая о его суровости. Суровости Тридентского собора¹⁴ и доктринерству Контрреформации подобная живопись должно было весьма соответствовать (заказчик, Павел III, был чудовищным инквизитором), но только лишь идеологически, поскольку формально фреска вызывала критику церковников. Если к контрреформаторским картинам Веронезе (который имел известные проблемы с Инквизицией) можно применить определение Махаэля Левея, что они «великолепны зрелиццной демонстрацией светских чувств», то к гигантскому (180 квадратных метров) зрелищу «Страшного суда» Микеланджело эта же формула применима с такой же точностью, если не более. Дело в том, что мы имеем здесь дело с засильем языческой, мифологической «светскости». Христос здесь явно похож на Юпитера-Громовержца. В нижней части фрески мы видим Стикс, Харона и Миноса. Дьяволы, волокущие души грешников – это античные фавны. Плюс вездесущая античная нагота, которую Ренессанс воскресил, а Тридентский собор осуждал. Половые органы изображенных Микеланджело голяков во второй половине XVI века приказали замалевать художнику Риккиарелли (Daniele Ricciarelli da Volterra), что тот и сделал, дорисовывая некоторым персонажам "braghe" (исподнее), получив за это кличку "Braghettone" («Штанописец») и прозвище «кальсонника». Очередное исподнее оставшимся голышам «натянули» в XVII и XVIII веках. Когда сейчас (первая половина 90-х годов XX века) их захотели «снять» при основательной реставрации Сикстинской капеллы, оказалось, что это можно сделать только с теми, что были «надеты» в XVII-XVIII веках, поскольку они были написаны темперой по сухой штукатурке, а Вольтерра свои «кальсоны» наносил "al fresco", часть обнаженного тела была перед тем сбита, положена свежая штукатурка, и Ри-

¹⁴ Тридентский собор, вселенский собор католической церкви, заседавший в 1545-47, 1551-52, 1562-63 в г. Триденте (совр. Тренто), а в 1547-49 – в Болонье.

ккарелли уже на ней писал "braghe"¹⁵).

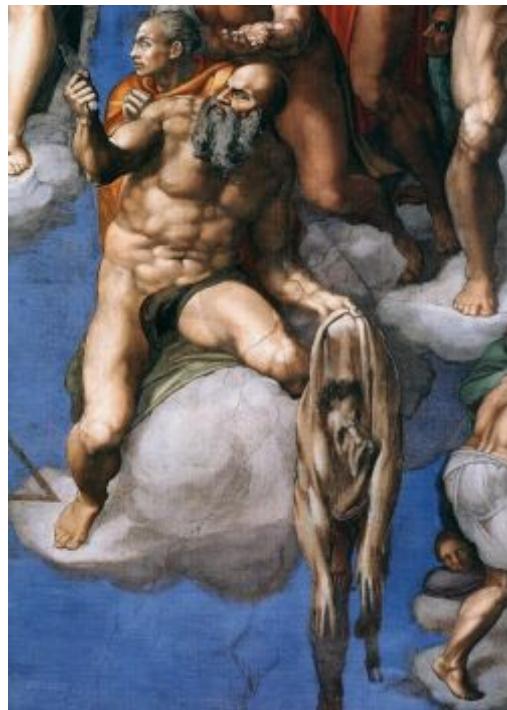
Некоторые исследователи считают, будто бы часть "braghe" была нарисована самим Буонаротти, который вначале одел лишь Матерь Божью, но потом поддался наажиму Инквизиции. Ему еще повезло, что Инквизиция не сделала никаких выводов из факта, что Христу он дал лицо своего «ученика», того самого Томмазо ди Кавальери, которого до безумия любил (и называл «гением»). Для тех, кто знал, что миловидный Фомушка – это любовник Микеланджело, открытие фрески (Рождество 1541 года) было шоком, поскольку дать Иисусу лицо и анатомию молодого педика – было святотатством (точно таким же, когда ренессансным Мадоннам в мастерских некоторых художников придавали физиономии проституток-моделей). Сам Микеланджело стонал по причине собственной слабости:

*«Да что же происходит, что перестал я быть собой,
Кто вырвал меня изнутри моего же...»*

Вырвали его гормоны, управляющие сексуальной жизнью. Они же вызвали у него ту диковину гордыню, по причине которой он разбивал изваянные им же скульптуры в приступе гнева, и то благородное достоинство, которое он воспевал в своих сонетах. Так что, возможно, искуплением является фрагмент «Страшного суда», где святой Варфоломей у ног Христа держит содранную с человека кожу. Возможно, собственную кожу мученика, но на самом деле, чужую. В этом куске, тряпице людской оболочки видно лицо Микеланджело! История искусства не знает более пугающего автопортрета.

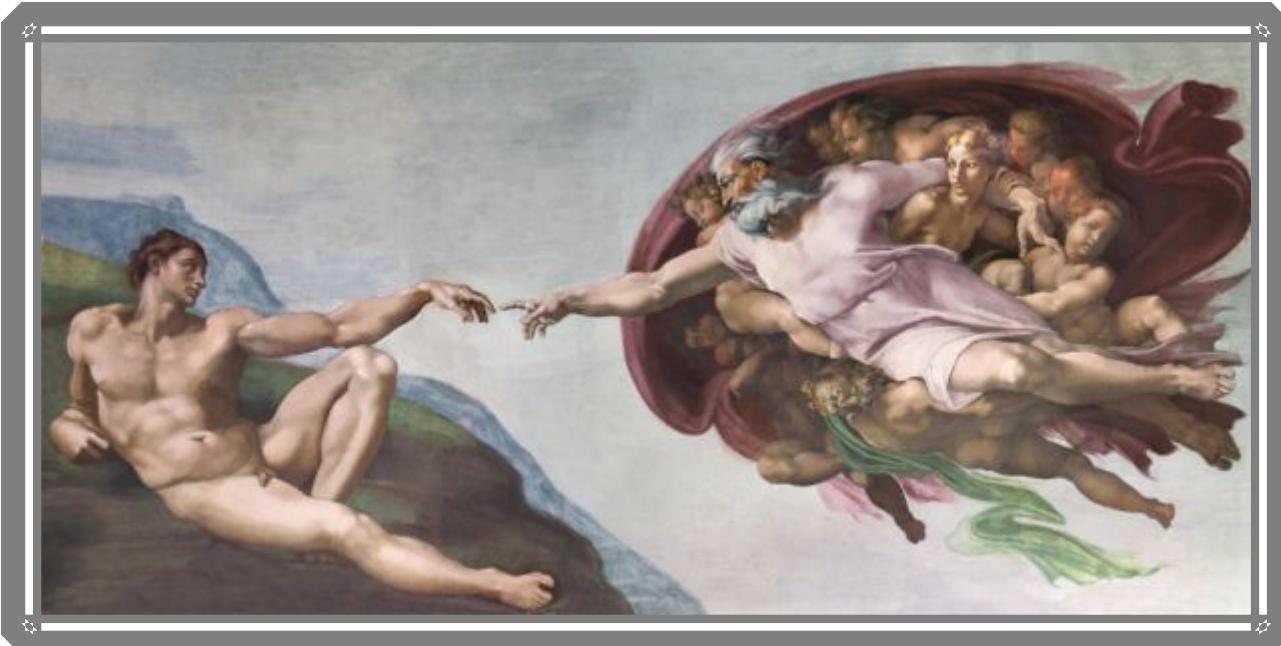
Но, быть может, наряду с искуплением (или же вместо искупления) мы имеем здесь дело со злорадным реваншем, с контрнаступлением. Ибо легенда гласит, что святому Варфоломею творец дал циничную рожу Аретино, знаменитого злопыхателя (называемого «бичом аристократов») и порнографа, который очень язвительно отзывался о голубизне Микеланджело. Так, возможно, этот фрагмент фрески означает: Аретино выпотрошил меня, сорвал с меня маску, открыл мою внутреннюю суть? Или, все же: этот гад очернил меня?

Делакруа, которого увлекали – как он сам пишет – «мрачное беспокойство Микеланджело, таинственность и величие даже малых его произведений», фреской со стены Сикстинской капеллы восхищен не был: «Страшный суд» не произвел на меня какого-либо впечатления. В нем я вижу лишь ударные мелочи – ударные, словно удары кулаком; только во всем этом нет ни следа единства, связи, картина не вызывает какого-либо интереса». Мой интерес она вызывает, но – о чем я уже говорил – не пробуждает восхищения. Я не обожатель этого переполненного диссонансами катаклизма человечества, того контрреформаторского, и в то же время анти-контрреформаторского хаоса, в котором Бог тонет вместе со своими праведниками и осужденными на муки, а так же вместе со всем своим персоналом. Я предпочитаю ритмически упорядоченный – хотя в отдельных кадрах и динамичный – Ренессанс плафона Сикстинской капеллы, а один кадр – наиболее знаменитый, известный миллионам человек – обожаю некритично, хотя и там звучит гомосексуализм Буонаротти.



Микеланджело Буонарроти
«Св. Варфоломей со снятой
кожей»,
фрагмент «Страшного суда»
(1535/41, фреска;
Сикстинская капелла, Папский
дворец, Ватикан)

¹⁵ Автор несколько преувеличил. Риккарелли удалил и переписал лишь один фрагмент с изображением св. Баядже и св. Екатерины Александрийской, вызывавших самое сильное возмущение критиков, считавших их позы совершенно непристойными; все остальные исправления выполнены им по-сухому темперой.



Микеланджело Буонарроти «Сотворение Адама»

1510, фреска; 280x570

Сикстинская капелла, Папский дворец, Ватикан

Андре Шастель: «*Своды Сикстинской капеллы представляют собой высшую точку классического искусства*». Делакруа, написав, что «общение с Микеланджело вдохновляло все поколения художников», имел в виду роспись сикстинского плафона.

Покрыть свод-бочку Сикстинской капеллы (и его люнетты) ветхозаветными сценами Генезиса (бibleйскими сценами "ante Legem", то есть, предшествующими обретению Десяти заповедей) заставил Микеланджело папа Юлий II, великий меценат Ренессанса. Буонарротти противился принятию заказа словно лев. Он объяснял, что не является мастером кисти («я не художник»), и что никогда до этого не писал в технике фрески. Отговорки были лукавыми. Виртуозность кисти он уже доказал, написав **«Тондо Дони»**, а технику фресок освоил, будучи еще мальчишкой, в мастерской Гирландайо. Папа обмануть себя не дал.

Во всем этом, якобы, таилась интрига Браманте и нескольких завистливых соперников. Будучи злорадными – считая, что они поссорят двух легко вспыхивающих людей (Юлий II тоже обладал холерически темпераментом), либо, что Микеланджело не сможет надлежащим образом выстроить леса – они и уговорили «папу» доверить исполнение Буонарротти. Тот пытался отбить посланный ему мяч и убеждал Юлия, что работу необходимо поручить Рафаэлю. Но римский папа тоже заупрямился, веря в талант Микеланджело. И хотя обоих противников называли «два упрямых мула», победу одержал более святой мул. Второй тоже победил, с помощью красок. Если враги Микеланджело и вправду считали, будто бы мастер резца не умеет махать кистью, то совершили большую ошибку, поскольку **«Сотворение мира»** обессмертило кисть гения столь же навечно, как ватиканская **«Пьета»** – его резец. На своде папской капеллы расцвела великая живописная симфония Ренессанса, которая, словно библейская опера, сделалась буквально эмblemной иконографией человечества, известной каждому, без учетарасы и вероисповедания.

Записать необходимо было более 520 квадратных метров, что Микеланджело сделал за неполные четыре года, с конца 1508 (или с первых дней 1509) до 11 ноября 1512 года. У него было несколько учеников, но они часто выводили перфекциониста из себя, потому он сгонял их с лесов и потел сам, при свете свечей, мучительно выгибая тело, в то время как краски заливали ему глаза. Никакое другое произведение в истории живописи белого человека не стоило таких физических усилий.

На платформе лесов он менял положение тела (стоял, опускался на колени, лежал или

сидел), зато не менял ругательств, поскольку немеющие члены доводили мастера до ярости. В сидячей положении откинутая назад шея немела уже через четверть часа. То же самое было и стоя, но тут дополнительно немела поясница и мышцы ног. В положении сидя болели шея, поясница и колени. Лежащая позиция заставляла болеть только мышцы рук, но она была самой неудобной, поскольку трудно было брать краски. Микеланджело попросил изготовить для себя специальный стул для положения полулёжа, только это мало помогало. И такое самоистязание продолжалось четыре года! За работу ему выплатили 3 тысячи дукатов (из которых за краски он заплатил 25). Ценой, которую он сам платил до конца жизни, стали постоянные боли в шее и в пояснице.

Ругался он не только по причине физических страданий. Ругался, поскольку много месяцев ему приходилось работать кистью, а не любимым резцом. Когда Микеланджело расписывал свод, он родил сонет, в котором читаем, что все это «мертвая живопись». Но когда его посещал Юлий II, Микеланджело твёрдо защищал собственную концепцию и собственные формальные решения. Посещения были частыми и практически всегда заканчивались скандалом. Папа лез на леса, там находил Микеланджело с лицом индейца (краски по кисти стекали в ноздри, в глаза и в рот) и с онемевшей шеей, от постоянной работы, и с откинутой назад головой, поначалу хранившим молчание, что было близко к безумию, но, поскольку индейцы разрисовывают себе лица, когда вступают на военную тропу, очень быстро вспыхивала ссора. Ссоры были сильными, ведь встречались две косы и два камня. Постоянной причиной этих ссор было то, что папа вечно подгонял. Как-то раз Юлий начал угрожать, что сбросит мастера с лесов, в другой раз ударил Микеланджело тростью. Вот пример реального (записанного письменно) диалога:

« - Когда закончиши?
- Как только смогу!
- Ты, видно, и вправду хочешь, чтобы я приказал сбросить тебя с лесов!»

Но когда леса разобрали и результат открылся во всем блеске, Юлий II ничего не сказал, а только опустился на колени. Не перед святыми – перед гением Микеланджело. Не знаю, сколько в этом анекдоте правды. Но знаю, что правда обязана выглядеть именно так.

В свою очередь, когда преемник Юлия II и Льва X, папа Адриан VI, бывший кардинал Тортосы и Великий Инквизитор, вступил в Сикстинскую капеллу и увидел её свод, он пожелал его уничтожить, чтобы ликвидировать обнаженные тела, порочащие, по его мнению, место культа. Как мало нужно, чтобы завоевать бессмертие – всего одна дурацкая мысль! Слава Богу, нереализованная. Реализовать ее начали позднее художники, освежавшие фрески. В течение следующих веков время от времени на леса карабкались люди, державшие большие кисти из листьев хвостов, и замазывали фрески слоем клея, который на время оживлял краски (точно так же, как краски делают более интенсивными водой), только клей животного происхождения рано или поздно темнеют, в результате чего «Сотворение мира» становилось все более грязным. Реставрация последней декады XX века вернула шедевру свежесть красок.

Гениален весь Сикстинский плафон, но вершиной гениальности «Сотворения мира» является «Сотворение Адама». Сотворение правой рукой – той самой Божественной десницей (*"dextera Dei"*), служащей творению. Могучий Иегова мягко плывет сквозь пространства, словно несомый, а точнее – облепленный, кучкой бескрылых ангелов, словно вековая ладья плащом водорослей, и одним жестом руки и указательного пальца практически касается указательного пальца Адама, одаривая глиняную куклу (уже превращенную в живое тело) искрой жизни – душой. Весь феномен этого кадра, в котором искусство вознесено до небес, заключается в той легендарной, всем известной электрической искре между кончиками пальцев. Искре, которой Микеланджело не показал, впрочем, у него и не было в этом потребности, той самой искре, которую физически чувствует каждый зритель. Благодаря этому, Буонаротти стал человеком, нарисовавшим электричество! Более того – он стал человеком, который задолго до Гальвани и Вольта изобрел электрический ток!



Внутренний интерьер Сикстинской капеллы
(снимок сделан перед реставрацией фресок)



Микеланджело Буонарроти «Сотворение мира»,
состояние после реставрации и консервации фресок
(1509-12, Сикстинская капелла, Папский дворец, Ватикан)



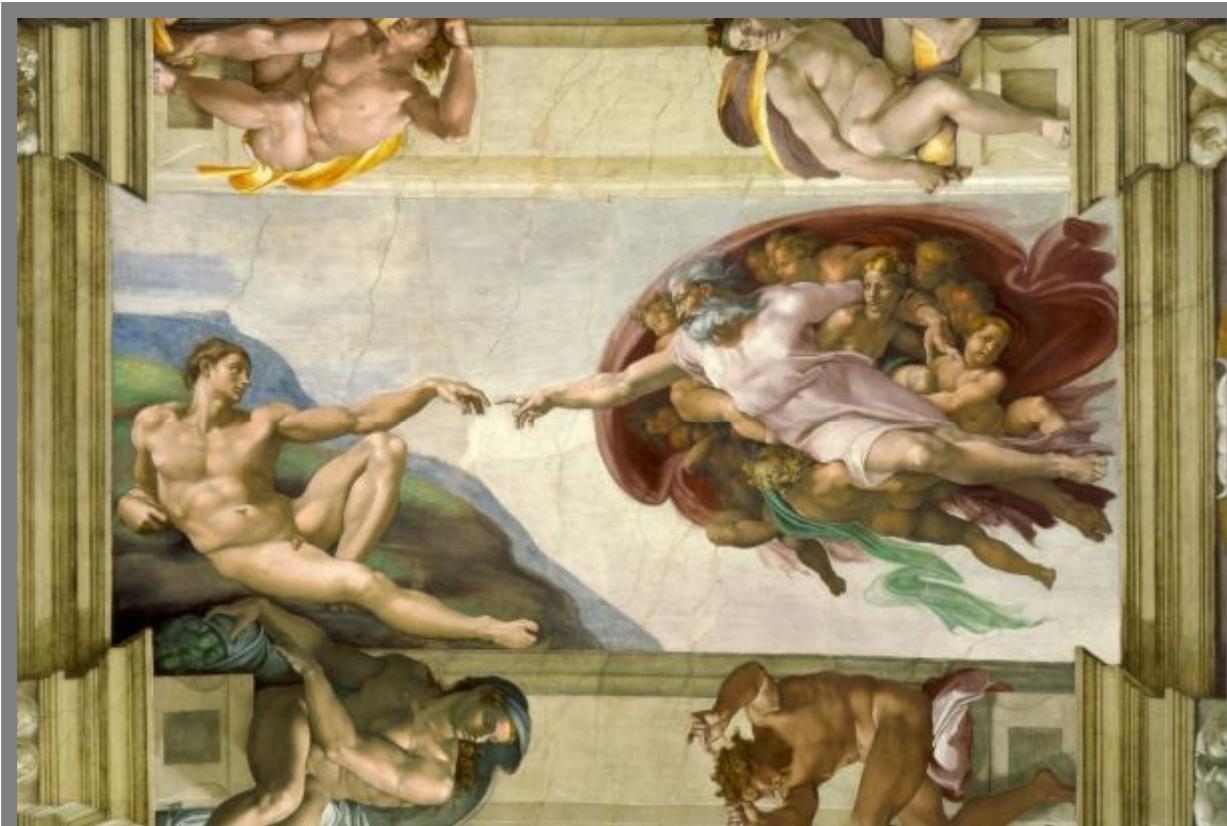
Состояние фрески перед консервацией и реставрацией

Это электрическое создание первого человека уже носит признаки Маньеризма. Оно было (наряду с некоторыми другими эпизодами «Сотворения мира») предвестием этого течения. Здесь имеются динамичное движение и энергия могучих человеческих тел (*"terribilità"*) и рафинированная грация жестов рук и ладоней (*"venustà"*), грация несколько гомосексуальная или даже более, чем несколько. Рядом со статичными проекциями Рафаэля и Леонардо – это движение было взрывом. В Сикстинской капелле мы чувствуем ветер, скользящий по потолку.

Формально, лицо Бога, величественного старца с прекрасной волнистой бородой, это идеализированный портрет мецената, папы Юлия II. Но многие считают, будто бы это автопортрет. Будто бы, представляя Бога как демиурга (Создателя мира), Буонаротти показал демиурга-художника (творца искусств), а следовательно, Творца, являющегося – в соответствии с идеалами неоплатонизма – наивысшим воплощением человеческой творческой силы. И при том он дал ему собственное лицо. Разве не чувствовал он себя Богом-творцом, создавая с помощью кисти богов и людей божественного величия? В этом грехе он объяснялся с помощью гусиного пера:

*«И какое правосудие признает вину мою,
Если – любовью пылая – в существе благородном
Любом – буду почитать отражение Божественной идеи?»*

«Пылающий любовью» Микеланджело, придавая Богу-Отцу собственный облик, совершает грех, больший, чем грех мегаломании. Быть может, это не гордыня художников, но «содомия» (как называли тогда гомосексуализм) подталкивала его к той «вине», которую



правосудие – согласно его фантазиям – не «признает» в качестве доказательства тяжкого греха. А если так, то вновь мы имеем дело с микеланджеловской профанацией, ибо тогда Бог и Адам означали бы: Пигмалион Буонаротти и его любовник. Эта предположение может не нравиться, но избежать его невозможно. Вся тайная педерастия Буонаротти пульсирует в этих чуть ли не целующихся пальцах (пальчиках!). Но рассматривать подобную версию сейчас, означает святотатствовать, так что давайте лучше примем то, что вся вера в Величественного Бога-Творца у Микеланджело была воплощена в фигуре монументального старца, подобного античному Зевсу-Юпитеру, и, благодаря этому, на плафоне Сикстинской капеллы родился архетип – с тех пор человечество только так станет представлять себе Предвечного.

Идентификационные проблемы порождает и женская фигура среди ангелов, сопровождающих Творца. Бог обнимает ее левой рукой. И не без причины, именно левой. Уже в античной культуре женский элемент ассоциировался с левой стороной, а мужской – с правой. Христианство поместило слева дьявола. Известны рассказы о христианских святых, которые, будучи еще новорожденными, отчаянно противились сосать левую грудь матери, чтобы питаться исключительно из правой (Маурицио Беттини¹⁶: «С правой стороны приходят уверенность и порядок, левая же сторона несет угрозу и хаос. Слева – хлопоты, а справа – удача»). Так кем же является женщина с левой стороны от Творца? Евой (как утверждает Рихтер), Мудростью (Сендей), Богоматерью (Хиггинз), человеческой душой (Хеттнер), дантовой Беатриче (Спан), символом противоположного пола, отвергнутого Микеланджело (Лысяк) или кем-то иным?

«Сотворение Адама» Микеланджело – это самая знаменитая проекция темы. Серебряную медаль в этом рейтинге завоевал британский эзотерический романтик, Уильям Блейк. Он представил Бога-Отца (Элохима) тоже летящего сквозь Космос, но без помощи ангелов, а только лишь на собственных крыльях, и тоже творящего Адама правой рукой, но касанием лба человеческого существа, лежащего под Ним. Несмотря на различия, здесь вид-

¹⁶ **Маурицио Беттини** (род. 1947), итальянский писатель, филолог и антрополог, преподаватель классической филологии на факультете гуманитарных наук Университета Сиены.





Уильям Блейк «Элохим создает Адама»

(~1795, перо и цветная акварель; 43,1x53,6

Галерея Тейт, Лондон, Великобритания)

но вдохновение родом с плафона Сикстинской капеллы (у Блейка такое случается довольно часто – пример, его **«Ньютон»**; влюбленный в Микеланджело Блейк копировал фрагменты Сикстинской капеллы по гравюрам Джорджио Гизи).

Странное дело (а у Блейка очень много дел странных) – Блейк спастиществовал правую ладонь Бога Микеланджело для левой ладони своего Элохима. А вот Караваджо совершил буквальный плахиат ладони из Сикстинской капеллы. Но чьей? Пишут, что это копия правой ладони Бога, призывающего Адама к жизни, у Караваджо это правая рука Христа, посетившего пивную (или квартиру мытарей), чтобы призвать Матфея к апостольству и святости. Лично я вижу нечто иное. Ладонь Христа в **«Призвании апостола Матфея»** Караваджо – это копия ладони Адама Микеланджело. Караваджо тоже творил странные вещи.

А Буонаротти также был «плагиатором» – позу своего Адама он слипал у Паоло Учелло. Хотя Господь Учелло создает Адама крепким, мужским захватом ладони за запястье, в то время как Бог Микеланджело делает это посредством квази-гомосексуального касания указательного пальца, сходство несомненно.

Адам Паоло Учелло особо не возбудил бы какую-либо женщину или мужчину. Другое дело, у Микеланджело – внушительный мускулистый самец из многочисленных женских или мужских снов. Когда утверждают, будто бы Микеланджело в Сикстине создал новую человеческую расу, расу атлетичных гигантов (ибо столь могучих голышей искусство до сих пор не знало), и что он же вдохнул в них динамит энергии (свою *"terribilità"*), то думают, прежде всего, об Адаме. Весь микеланджеловский кульптурный прекрасного мускулистого мужского тела заметен в фигуре первого мужчины – столь здоровых самцов мир не видел со времен Фидия, Мирона, Поликлета и Праксителя. Адам из Сикстинской капеллы – это лежащий **«Дискобол»**. И хотя тело его не находится в состоянии порывистого движения, хотя оно только-только пробуждается, напрягает мышцы и начинает подниматься, мы чувствуем, что оно было переполнено электрической страстью, а видимый нами момент является **«концентрацией силы перед тем, как она находит разрядку»**.



Руки Адама и Бога в «Сотворении Адама» Микеланджело



Микеланджело Караваджо

ладонь Христа в

«Призвании апостола Матфея»

(1598/1601, холст, масло)

Капелла Контарелли, церковь Сан-Луиджи-деи-Франчези, Рим, Италия)

Вазари хвалил сикстинские фрески в середине XVI века: «*Никакой художник, даже исключительный, никогда не превзойдет этих произведений ни рисунком, ни очарованием*». Очарование – это определение слишком широкое, слишком туманное, очарование бывает весьма различным, так что здесь все сравнения ничего не дают. А вот рисунок сравнивать можно. Он был силой и слабостью творца. Сам по себе он был гениален, и как такового никто его не развенчал; его критиковали только лишь как главный элемент в искусстве Микеланджело. «*Раскрашенные рисунки!*», – фыркали противники кисти Буонаротти, враги графичности (линейной контурности) в живописи, и основным аргументом для них служила Сикстинская капелла. Сегодня подобные предубеждения исчезли, все мы обожаем сикстинских титанов. Андре Шастель: «*Эти гигантские фигуры, в которых все связано и определенно, вплоть до мельчайшей складки драпировки и малейшего жеста – являются высочайшим достижением флорентийской линейности, обогащенной римской монументальностью*».

Монументальность изображения всегда была и будет определяться простотой и чистотой композиции, а она в «Сотворении Адама» безупречна. Очень четкое деление: справа – Космос, символизируемый громадным парусом плаща, прикрывающего Бога и ангелов, слева – край земного шара, на котором лежит первый "*homo sapiens*". Космос и Земля столкнулись друг с другом в электрическом разряде, в этой краткой вспышке – старт! Но вместо радости, которая должна ознаменовать призвание рода людского к жизни, на лицах мы видим печаль – меланхолию Адама и глубокую озабоченность Бога. Оба они знают, что жизнь человека будет далеко не сказочной. Монументальность и незаметная мрачная нотка.

Плафон Сикстинской капеллы все время вызывал волны жаркого обожания, температура аплодисментов достигла вершины в эпоху Романтизма. О «*переполненных самыми странными позами и пропорциями*» анатомических показах Буонаротти в капелле Стендаль пишет, что они были сделаны «*ради вечного отчаяния других художников*». Жерико, переступив порог Сикстинской капеллы, остолбенел: «*Я весь задрожал; усомнился в себе самом, и прежде чем стряхнул с себя это впечатление, прошло немало времени*». Наиболее прекрасную апологию гениально расписанного плафона создал рифмами Юлиуш

Словацкий в VIII песне «Бенёвского».

«И своды те, где над головами
 В сияние радужном висит творенье Божье,
 И новым мастерством свежо настолько,
 Бессмертно столь – что умереть не может,
 И, говоря об Иегове – само Им стало,
 Искрою малой, его материальной,
 Которую поднял и сделал видимой – человек...

 Когда же глянул вверх я, то ужасом охвачен,
 Считал, что небо повисло здесь открытым,
 Все потому, что нет здесь потолков,
 И нет вершин тут у колонн.
 И захотелось мне замахом страшным мысли
 Разбить то зеркало деяний и простора,
 Где, повторенным, висит творенье Божье
 И существует... наше же – с секундой всякой – погибает...

 Об этих, расписанных чудесно сводах
 Нам молвил Иоанн, что свернуты будут –
 Когда писал Апокалипсис свой;
 И трубы когда воз опят, и волны встанут валом,
 И скажет миру Бог: «Рассыпься в прах!»
 Гробам прикажет: «Расторвитесь!»,

 Но этим потолкам: «Крылами взмойте в небо,
 Ибо рождены вы из мысли и из неба!..»

Не только из мысли и из неба. Еще – из любви и проклятий. Из любви художника (который рисование, как таковое, считал недостойным мужчины трудом) к ваянию; из люб-

Паоло Учелло
«Сотворение Адама»
 (1430, фреска, перенесенная на холст; 210x220
 Киостро Верде, церковь Санта-Мария-Новелла,
 Флоренция, Италия)





Микеланджело Буонарроти,

эскиз фигуры Адама к

«Сотворению Адама»

(~1510, красный карандаш; 19,3x25,9

Британский музей, Лондон,

Великобритания)

мастера в гейзер ругательств. Бог оживлял человека в громе проклятий рисующего полубога!

Вскоре минует пятьсот лет, а люди, входящие в Сикстинскую капеллу, ведут себя точно так же, как и первые зрители, переступившие её порог, как только были сняты леса. Они стоят под сводом, подымают вверх головы и чувствуют в горле кляп восхищения. И когда вновь обретают дар речи, сравнивают творение Микеланджело с Божественным творением, хотя и более простыми метафорами, чем Словацкий. Это та причина, по которой он имел право дать Господу свою физиономию. Меня же беспокоит лишь вопрос: ругался ли Бог, также как он, когда создавал мир и человеческое существо, или же Он начал ругаться только лишь через некоторое время после Творения? Фактом же остается то, что в своём творении Он спартацил, в отличие от Микеланджело.

