



РОССКИНГ

МИКЕЛАНДЖЕЛО И СИКСТИНСКАЯ КАПЕЛЛА



«Я живу здесь, перенося величайшие невзгоды и крайнее утомление,
и ничем другим не занят, только работой и днем, и ночью».

Из письма Микеланджело

Росс КИНГ

**Микеланджело и
Сикстинская капелла**

«Азбука-Аттикус»

2002

УДК 7.07
ББК 85

Кинг Р.

Микеланджело и Сикстинская капелла / Р. Кинг — «Азбука-Аттикус», 2002

ISBN 978-5-389-18674-3

Росс Кинг – автор бестселлеров «Леонардо да Винчи и „Тайная вечеря“», «Чарующее безумие. Клод Моне и водяные лилии». Его очередная книга – увлекательный рассказ о том, как создавалась роспись потолка Сикстинской капеллы, основанный на исторических документах и последних исследованиях историков и искусствоведов. Это история титанического труда на фоне мучительной творческой неудовлетворенности, бесчисленных житейских тягот, тревожных политических коллизий, противостояния с блестяще одаренным молодым соперником – Рафаэлем из Урбино и влиятельным архитектором Браманте, а также напряженных отношений с властительным заказчиком. Созданной вопреки всем невзгодам величественной фреске суждено было прославить имя Микеланджело в веках. В формате PDF А4 сохранен издательский макет.

УДК 7.07
ББК 85

ISBN 978-5-389-18674-3

© Кинг Р., 2002
© Азбука-Аттикус, 2002

Содержание

Глава 1. Призвание	6
Глава 2. Интриги	15
Глава 3. Понтифик и ратоборец	29
Глава 4. Епитимья	36
Глава 5. Пока не просохла основа	40
Глава 6. Эскиз	48
Глава 7. Артель	55
Глава 8. Дом Буонарроти	60
Глава 9. «Источники великой бездны»	65
Конец ознакомительного фрагмента.	73

Росс Кинг

Микеланджело и Сикстинская капелла

Ross King

MICHELANGELO AND THE POPE'S CEILING

© А. В. Глебовская, перевод (19–31, эпилог), 2020

© А. Б. Захаревич, перевод (главы 1–18), 2020

© Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2020

Издательство АЗБУКА®

* * *

Посвящается Мелани

Глава 1. Призвание

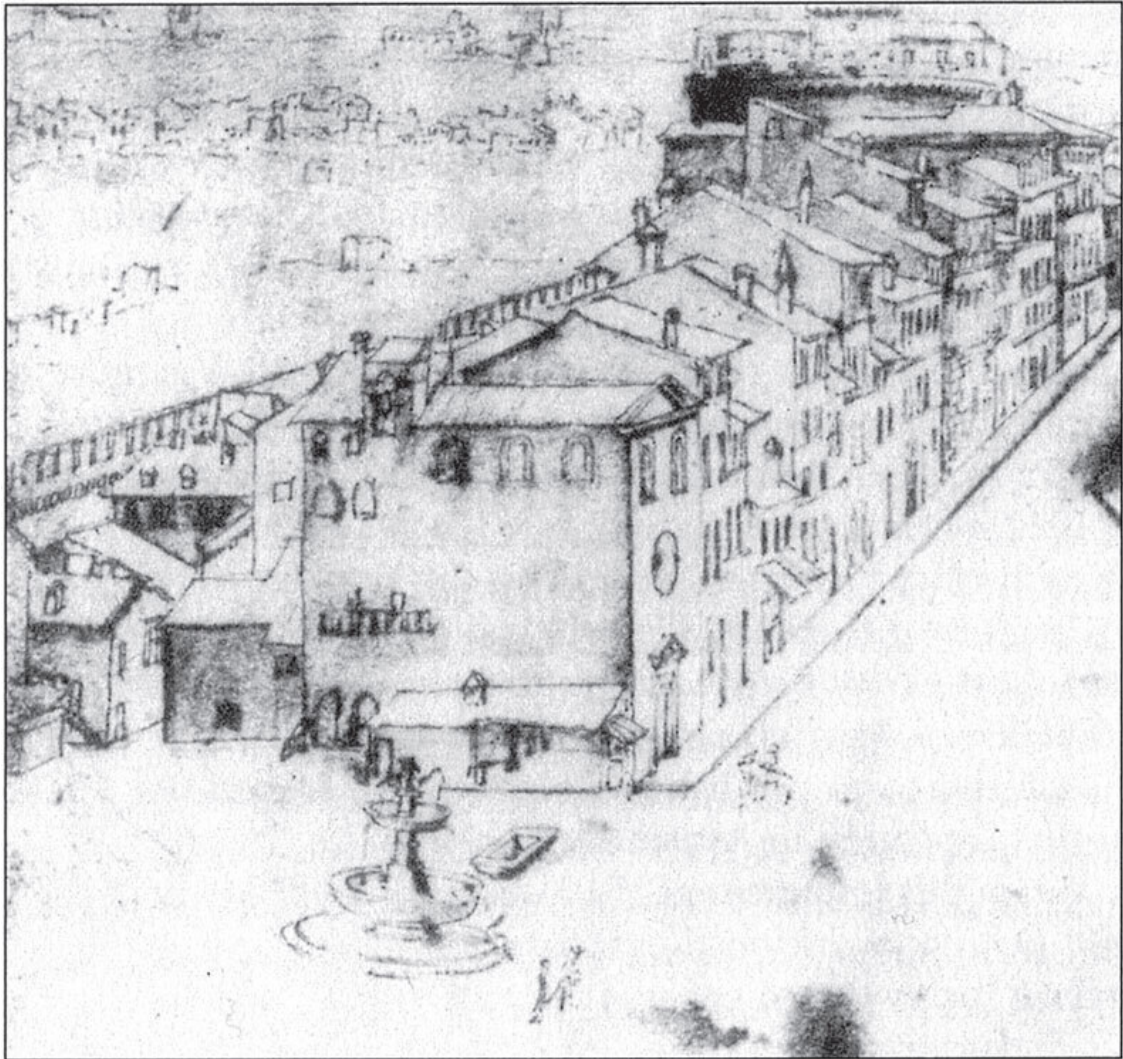
Пьяцца Рустикуччи была не самым притягательным местом в Риме. И хотя от Ватикана досюда было рукой подать, площадь оставалась невзрачной, неприметной и терялась в лабиринте узких улиц, среди плотно теснившихся лавок и домов к западу от моста Святого Ангела, переброшенного через Тибр. В центре площади, рядом с фонтаном, стояла поилка для скота, а на восточной стороне находилась скромная церковь с миниатюрной колокольней – Санта-Катерина делле Каваллеротте. Она появилась здесь совсем недавно и не успела прославиться. Не было в ней и реликвий – ни святых мощей, ни фрагментов Животворящего Креста, ради которых каждый год тянулись в Рим тысячи паломников из всех уголков христианского мира. Зато позади церкви, на небольшой улочке в тени городской стены, можно было обнаружить мастерскую самого востребованного в Италии скульптора: коренастого, с приплюснутым носом, брюзгливого флорентийца в потрепанной одежде.

Микеланджело Буонарроти призвали вернуться в мастерскую на задворках церкви Святой Екатерины в апреле 1508 года. Он повинился с великой неохотой, когда-то поклявшись, что в Рим он больше ни ногой. Скрывшись из города двумя годами ранее, он велел своим подмастерьям навести в помещении порядок, а все, что в ней хранилось, в том числе его инструменты, продать евреям. Этой весной, по возвращении, он увидел голые стены мастерской, а неподалеку, на площади Святого Петра, – сотню тонн мрамора, сваленного в кучу и открытого всем ветрам и дождям на том же месте, где когда-то все это было брошено. Белоснежные глыбы, извлеченные из карьера, предназначались для создания самой монументальной скульптурной группы в мире – усыпальницы владычествующего папы Юлия II. Впрочем, Микеланджело вызвали в Рим вовсе не ради того, чтобы он вернулся к работе над этими колоссами.

Ему было тридцать три. Родился он 6 марта 1475 года, в час, когда Меркурий и Венера, как рассказал он одному из своих подмастерьев, находились в доме Юпитера. Столь удачное расположение планет предсказывало успех во всех «начинаниях, особенно в искусствах, услаждающих наши чувства, а именно в живописи, скульптуре и архитектуре»¹. Успех не заставил себя ждать. В пятнадцать лет не по годам одаренный Микеланджело учился мастерству ваяния в Садах Сан-Марко – школе искусств, которую содержал флорентийский правитель Лоренцо Медичи. В девятнадцать он высекал статуи в Болонье, а два года спустя, в 1496-м, впервые отправился в Рим, где вскоре получил заказ на создание «Пьеты». Текст контракта включал смелое обязательство, что это будет «самое прекрасное мраморное изваяние из появлявшихся доселе в Риме»²; когда несколько лет спустя на глазах у остолбеневшей публики со статуи сняли покрывало, условие признали выполненным. «Пьета» была высечена для украшения надгробия французского кардинала и прославила Микеланджело, превзойдя своим совершенством не только творения современных ему скульпторов, но даже наследие древних греков и римлян, чье искусство считалось всеобщим мерилом.

¹ *Condivi*. The Life of Michelangelo. P. 6. Здесь и далее цит. по: *Кондиви*. С. 2.

² Цит. по: *Tolnay*. Michelangelo. Vol. 1. P. 91.



Пьяцца Рустикуччи и замок Святого Ангела на заднем плане

Новый триумф принесла Микеланджело еще одна мраморная скульптура – статуя Давида, создававшаяся в течение трех лет и установленная перед палаццо Веккьо на площади Синьории во Флоренции в сентябре 1504 года. Если «Пьета» была эталоном изысканной утонченности и гимном женской красоте, то Давид раскрыл талант Микеланджело-монументалиста, воплотившего силу и весомость в обнаженной мужской натуре. Скульптура высотой почти пять метров вызвала благоговейный трепет у граждан Флоренции, называвших ее *Il Gigante*, «Исполин». Четыре дня и изрядная изобретательность друга Микеланджело, архитектора Джулиано да Сангалло, понадобились, чтобы переместить гигантскую статую на четыреста метров из мастерской позади собора к постаменту на площади Синьории.

Спустя несколько месяцев, в начале 1505 года, когда работа над «Давидом» была завершена, Микеланджело внезапно получил от папы Юлия II письмо с требованием явиться в Рим, и на этом его деятельность во Флоренции прервалась. Папу столь впечатлила «Пьета», увиденная им в капелле Святого Петра, что он решил поручить молодому скульптору изваяние для собственного надгробия. В конце февраля папский казначей, кардинал Франческо Алидози, выплатил Микеланджело вперед сотню флоринов золотом, что приравнивалось к годовому заработку именитого мастера. Скульптор вернулся в Рим и поступил к папе на службу³. Началась, как он потом скажет, трагическая история усыпальницы.

³ О приглашении Микеланджело в Рим см.: *Hirst. Michelangelo in 1505*. P. 760–765.

Создание папской гробницы всегда было делом непростым. Сикст IV, скончавшийся в 1484 году, был погребен в прекрасном бронзовом саркофаге, работа над которым длилась девять лет. Но Юлий, чуждый всякой скромности, предполагал для себя нечто и вовсе невиданное по размаху. Он начал вынашивать планы касательно усыпальницы вскоре после своего избрания на папский престол в 1503 году и в итоге задумал создать мемориал, который стал бы самым большим с тех времен, когда для римских императоров возводили мавзолеи, как, например, для Адриана или Августа.

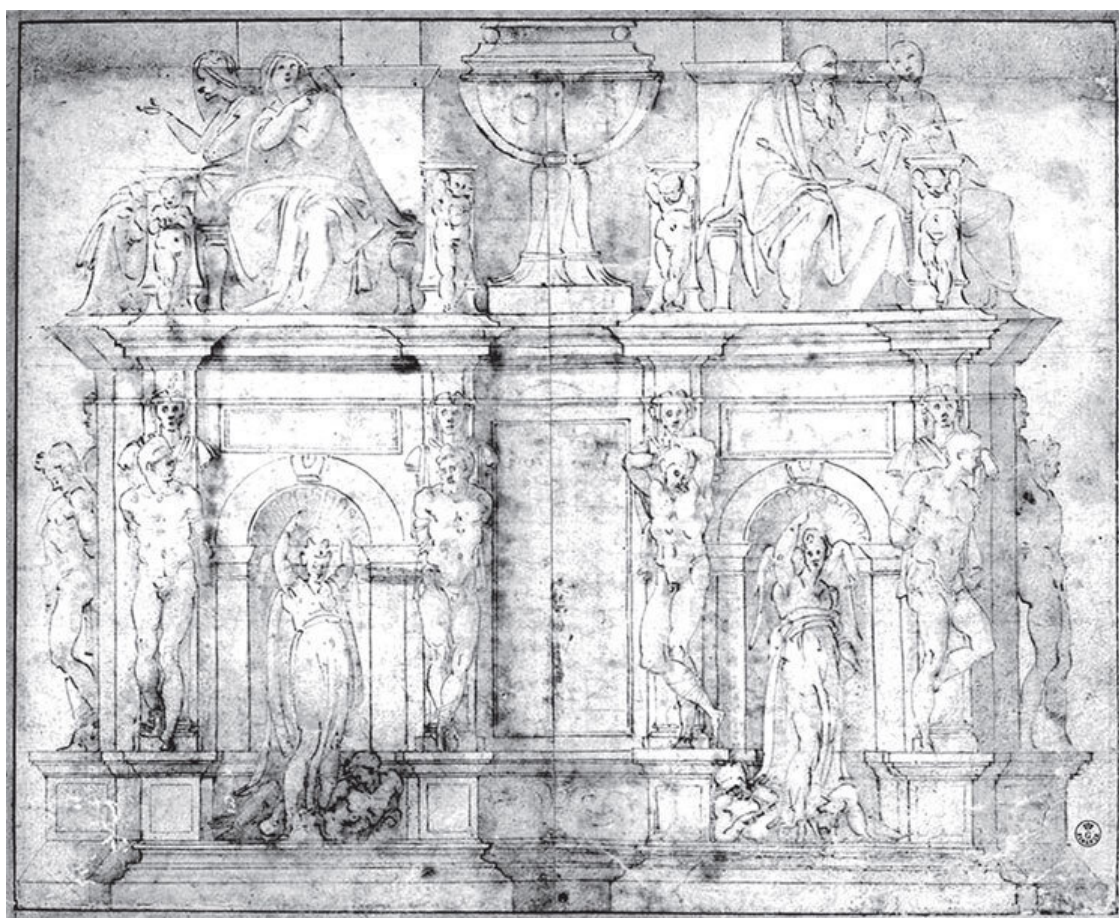


Микеланджело

Замысел Микеланджело вполне соответствовал этим честолюбивым и грандиозным планам: скульптору виделось самостоятельное сооружение шириной около десяти метров и высотой около пятнадцати. Внушительная и изобилующая деталями архитектурная композиция с колоннами, арками и нишами должна была вместить более сорока статуй в человеческий рост. Предполагалось, что в нижнем ярусе, у основания, появится группа обнаженных фигур, олицетворяющих свободные искусства, а увенчает композицию трехметровая статуя самого Юлия в папской тиаре. Помимо годовичного жалованья в 1200 дукатов – раз в десять больше того, на что мог рассчитывать в течение года обычный скульптор или золотарь, – под конец Микеланджело полагалось еще десять тысяч⁴.

⁴ *Дукат* – монета из чистого золота, служившая официальным платежным средством на большей части территории Ита-

Микеланджело взялся за этот поражающий воображение проект с большой охотой и страстью; восемь месяцев он провел в Карраре, в ста километрах к северо-западу от Флоренции, следя за добычей и перевозкой белого мрамора, которым славился город – не в последнюю очередь благодаря тому, что как раз из него были высечены «Пьета» и «Давид». Несмотря на ряд происшествий, случившихся при перевозке: одна из барж села на мель в русле Тибра, еще несколько оказались подтоплены, когда в реке поднялась вода, – к началу 1506 года он доставил на площадь перед собором Святого Петра мрамор, использовав более девяноста судов, и перебрался в мастерскую за церковью Святой Екатерины. Жители Рима с ликованием смотрели на эту гору белых камней, возвышавшуюся напротив старой базилики. Но больше всех воодушевлен был сам папа, для которого соорудили специальный проход, чтобы связать мастерскую Микеланджело с Ватиканом и упростить понтифику посещения Пьяцца Рустикуччи, где он мог обсуждать с художником свое грандиозное детище.



Один из набросков композиции усыпальницы папы Юлия II

Впрочем, еще до того, как мрамор доставили в Рим, мысли папы захватила гораздо более масштабная идея. Изначально он планировал, что его усыпальница разместится в церкви возле Колизея, Сан-Пьетро ин Винколи, но затем передумал и решил, что вместо этого будет похоронен в более просторном помещении собора Святого Петра. Однако вскоре он понял, что старая базилика не годится для того, чтобы принять столь впечатляющий монумент. Через два

ли. Чтобы дать представление о ее ценности, скажем, что средний заработок мастера или торговца доходил приблизительно до 100–120 дукатов в год, а годовая плата за пользование достаточно просторной живописной мастерской в Риме или во Флоренции составляла около 10–12 дукатов. К дукату по ценности приравнивался флорин – официальная монета Флоренции, которую он вытеснит в более поздние годы XVI века. – *Здесь и далее примечания автора, если не указано иное.*

с половиной столетия после смерти, настигшей святого Петра в 67 году н. э., его мощи перенесли из катакомб сюда, ближе к Тибру, на то место, где, по преданию, апостол был распят, и сверху возвели базилику, носящую его имя. Увы, величавое здание, укрывшее гробницу святого Петра, краеугольный камень христианской церкви, в результате оказалось в низине, на топкой почве, в которой, по слухам, водились змеи, да такие здоровые, что могли проглотить младенца!

Ненадежность основания привела к тому, что к 1505 году стены базилики отклонились без малого на два метра от должного положения. Были приняты различные меры, чтобы путем частичных вмешательств устранить опасность, но Юлий между тем, как обычно, решил действовать более радикально: он собрался снести собор Святого Петра и построить вместо него новую базилику. Начало демонтажа старейшего и самого почитаемого христианского храма совпало с прибытием Микеланджело из Каррары. Десятки старинных гробниц святых и предыдущих пап, послуживших источниками видений, исцелений и прочих чудес, были разбиты вдребезги, на их месте выкопали восьмиметровые ямы под фундамент. Тонны строительного материала загромождали близлежащие улицы и площади, куда армия из двух тысяч плотников и каменщиков готовилась взяться за самое большое сооружение, каких не проектировали в Италии со времен Древнего Рима.

Облик новой величественной базилики предложил официальный папский архитектор Джулиано да Сангалло, друг и наставник Микеланджело. Шестидесятитрехлетний флорентиец Сангалло мог похвастаться впечатляющим списком творений: на его счету были церкви и дворцы, возведенные практически по всей Италии, в том числе палаццо делла Ровере – великолепная резиденция Юлия II в Савоне, под Генуей. Сангалло был также излюбленным архитектором Лоренцо Медичи, для которого сделал проект виллы недалеко от Флоренции, в Поджо-а-Кайано. В Риме он руководил ремонтными работами в замке Святого Ангела, служившего городской крепостью. Он также восстанавливал церковь Санта-Мария Маджоре, одну из самых старых в Риме, и покрыл ее плафон золотом, которое, как говорили, прибыло с первой экспедицией, вернувшейся из Нового Света.



Дonato Браманте

Сангалло нисколько не сомневался, что получит заказ на перестройку собора, и даже переселил из Флоренции в Рим свою семью. Но у него появился соперник. На счету Донато д'Анджело Лаццари, более широко известного как Браманте, было достаточно не менее значимых творений. Почитатели называли Браманте величайшим архитектором после Филиппо Брунеллески: он строил церкви и купольные сооружения в Милане, а обосновавшись в Риме

в 1500 году, проектировал всевозможные монастыри, аббатства и дворцы. К примеру, наибольшую славу принесло ему здание Сан-Пьетро ин Монторио, небольшое культовое сооружение в классическом стиле на Яникульском холме, к югу от Ватикана. Слово *bramante* означает «алчущий» – подходящее прозвище для шестидесятидвухлетнего архитектора с непомерными амбициями и необузданным влечением к новым впечатлениям. Ненасытный Браманте воспринимал проект собора Святого Петра как шанс применить свои недюжинные таланты с необычным прежде размахом.

Соперничество Сангалло и Браманте коснулось практически всех живописцев и скульпторов Рима. Флорентиец Сангалло, много лет живший и работавший в Риме, возглавлял группу художников, в число которых входили его брат и племянники, – все они перебрались из Флоренции ближе к югу, чтобы претендовать на заказы папы и его состоятельных кардиналов. Браманте, уроженец Урбино, прибыл в Рим позднее, однако сразу стал водить дружбу с художниками из других больших и малых итальянских городов, «продвигая» их вместо флорентийцев, которых, в свою очередь, старался поддерживать Сангалло⁵. В борьбе за право проектировать собор Святого Петра ставка была высока, ведь победитель обретал широкие возможности для покровительства, а также завидное влияние при папском дворе. К концу 1505 года клика Браманте решительно взяла верх, когда его проект гигантской, увенчанной куполом постройки в форме греческого креста папа предпочел чертежу Сангалло.

Микеланджело был огорчен тем, что его другу не удалось получить заказ, однако перестройка собора не замедлила сказаться и на его планах. Из-за огромных расходов папа в одночасье приостановил работы над усыпальницей – такая перемена оказалась для Микеланджело совсем некстати. Доставив сотню тонн мрамора в Рим, он должен был выплатить за перевозку 140 дукатов – это была ощутимая сумма, которую ему пришлось занять в банке. Не получив никаких денег, кроме ста флоринов, выплаченных больше чем за год до этого, он решил обратиться за возмещением к папе, с которым ему довелось обедать в Ватикане за неделю до Пасхи. И был крайне встревожен тем, что во время трапезы папа заявил другим двоим приглашенным, что не потратит больше ни дуката на мрамор для усыпальницы, – такой поворот событий стал для мастера ушатом холодной воды, если вспомнить прежнее воодушевление понтифика по поводу проекта. И все же, прежде чем уйти, Микеланджело набрался смелости и упомянул про 140 дукатов, но Юлий, отмахнувшись, предложил ему вернуться в Ватикан в понедельник. А затем второй раз отмахнулся от него, отказав в аудиенции.

«Я возвращался туда и в понедельник, – позже вспоминал Микеланджело в письме другу, – и во вторник, и в среду, и в четверг. Наконец в пятницу утром мне приказали уйти, попросту выгнали»⁶. Некий епископ, не без удивления наблюдавший эту сцену, спросил слугу, прогнавшего Микеланджело, понимает ли тот, с кем только что говорил. «Я его очень хорошо знаю, – ответил тот, – но я должен, не размышляя, делать то, что мне приказано моим господином»⁷.

Кто не привык, чтобы у него перед носом хлопали дверью, с таким обращением не смирился. Известный своим вспыльчивым и при этом нелюдимым, подозрительным нравом ничуть не меньше, чем удивительным мастерством в обращении с молотом и резцом, Микеланджело порой поступал дерзко и непредсказуемо. «Передай папе, – с презрением велел он слуге, – что впредь если он захочет видеть меня, то может искать меня, где ему угодно»⁸. Мастер вернулся в свою мастерскую («впав в великое отчаяние»⁹, как признавался он позже) и поручил

⁵ О соперничестве Сангалло и Браманте см.: *Bruschi. Bramante*. P. 178.

⁶ *Michelangelo. The Letters*. Vol. 1. P. 14–15. Здесь и далее цит. по: *Микеланджело. Письма*. С. 42.

⁷ *Condivi. The Life of Michelangelo*. P. 35. *Кондивуи*. С. 21.

⁸ *Ibid. Кондивуи*. С. 21.

⁹ *Michelangelo. The Letters*. Vol. 1. P. 15. *Микеланджело. Письма*. С. 42.

слугам продать все, что в ней было, евреям. Позже в тот же день, 17 апреля 1506 года, – накануне закладки первого камня в фундамент новой базилики – Микеланджело бежал из Рима, поклявшись больше не возвращаться.

С папой Юлием II лучше было не ссориться. Ни один понтифик до него или после не славился столь же суровым нравом. Этого шестидесятитрехлетнего человека крепкого сложения, с белоснежными волосами и цветущим лицом называли *il papa terribile*, «ужасный» или «грозный» папа. Юлия боялись недаром. О приступах ярости, когда он побивал подданных кулаками или дубасил их посохом, ходили легенды. Ошеломленным свидетелям этих сцен казалось со стороны, что он обладает чуть ли не сверхъестественной силой и способен подчинить себе буквально все. «Поистине невозможно описать, – докладывал, трепеща, венецианский посланник, – сколь он силен, неистов и как трудно с ним совладать. И плоть его, и душа – исполинской природы. Все в нем грандиозно: и замыслы его, и страсти»¹⁰. На смертном одре тот же посланник изрек, обращаясь к присутствующим, что предстоящий уход ему радостен, ибо больше не придется иметь дело с Юлием. Испанский посланник был еще менее снисходителен. «В лечебнице в Валенсии, – заявил он, – сотни людей, которых держат в цепях, менее безумны, чем Его Святейшество»¹¹.

Папа практически сразу узнал о бегстве Микеланджело, ведь его соглядатаи шныряли не только у городских ворот, но и в окрестностях. Так что едва скульптор выехал из своей мастерской на взятой внаем лошади, как за ним в погоню пустились пять всадников. Они следовали за беглецом, покуда лошадь несла его на север по Кассиевой дороге, мимо мелких деревень с постоянными дворами, где он каждые несколько часов менял средство передвижения. После долгого пути во тьме, в два часа пополуночи, он наконец пересек границу флорентийских земель, на которые папская юрисдикция не распространялась. Устав и полагая, что теперь папа до него не доберется, он спешил на подворье в Поджибонси, городе, окруженном крепостными стенами, от которого до ворот Флоренции все еще оставалось около тридцати километров. Однако сразу же вслед за ним там появились и всадники. Микеланджело наотрез отказался возвращаться с ними, заявив, что он на флорентийской территории, и пригрозил убить всех пятерых – отважный блеф с его стороны, – если они попытаются увезти его силой.

Но посланцы проявили настойчивость и показали письмо с папской печатью, предписывавшее ему незамедлительно вернуться в Рим «под страхом опалы». Микеланджело отказался повиноваться, однако по требованию своих преследователей написал Юлию дерзкий ответ, в котором сообщал, что в Риме больше не появится, что за свою верную службу он не заслужил столь презрительного обращения и, раз уж папа не желает строить усыпальницу, он считает свои обязательства перед его святейшеством исполненными. Письмо с подписью и датой было передано гонцам, которым ничего не оставалось, как только повернуть лошадей и скакать обратно к своему разгневанному господину.

Папа якобы получил письмо, когда готовился заложить краеугольный камень в основание базилики – и это, как ни смешно, как раз был блок каррарского мрамора. Среди собравшихся для проведения торжественной закладки на краю огромного котлована стоял человек, которого Микеланджело считал виновником внезапно обрушившейся на него немилости: Донато Браманте. Скульптор полагал, что отказ папы от намерения изваять усыпальницу объясняется не только денежными соображениями; он не сомневался в существовании мрачного заговора, посредством которого Браманте хотел помешать его честолюбивым устремлениям и испортить ему репутацию. Микеланджело полагал, что именно Браманте убедил понтифика отказаться от своих планов и предостерег его: создание надгробия при жизни – дурной знак; он же пред-

¹⁰ Цит. по: *Pastor. The History of the Popes*. P. 213–214.

¹¹ Цит. по: *Shaw. Julius II*. P. 304.

ложил поручить скульптору совсем другую работу, в которой Микеланджело, по всей вероятности, не смог бы преуспеть: речь шла о росписи плафона Сикстинской капеллы.

Глава 2. Интриги

Если не принимать во внимание, что оба мастера были виртуозами, вполне состоявшимися и невероятно честолюбивыми, то трудно найти людей, более не похожих друг на друга, чем Микеланджело и Браманте. Экстраверт Браманте был крепко сложен и красив, примечательными чертами его внешности были выдающийся нос и непокорная седая шевелюра. Порой он позволял себе дерзость или сарказм, но обычно был жизнерадостным и располагающим к себе собеседником, тонким и остроумным. Будучи сыном земледельца, с годами он необычайно разбогател и постепенно приобрел такую любовь к роскоши, что клеветники обвиняли его в безнравственности¹². Покуда Микеланджело скромно жил в небольшой мастерской на задворках Пьяцца Рустикуччи, Браманте развлекал друзей в куда более роскошных помещениях палатцо дель Бельведере, папской виллы в северной части Ватикана, из окон которой он мог наблюдать за возведением новой базилики Святого Петра. Он был дружен с Леонардо да Винчи, который душевно называл его Доннино.

Описание интриги, затеянной Браманте, чтобы принудить Микеланджело взяться за безнадежную задачу – декорацию свода Сикстинской капеллы, принадлежит перу преданного ученика Микеланджело, художника Асканио Кондиви, выходца из Рипатрансоне, местечка неподалеку от расположенной на адриатическом побережье Пескары. Признания он не достиг, но вскоре по прибытии в Рим, около 1550 года, вошел в окружение Микеланджело, жил в одном доме с великим мастером и, что более важно, пользовался его доверием. В 1553 году, когда его учителю было семьдесят восемь лет, Кондиви опубликовал сочинение, которое назвал «Жизнеописание Микеланджело». Как утверждает автор, биография была написана со слов «живого оракула», то есть самого Микеланджело¹³. Искусствоведы предположили, что составлялась она с его позволения, а может и при активном его участии, и на самом деле представляет собой автобиографию. Через пятнадцать лет после ее публикации другой друг и почитатель Микеланджело, Джорджо Вазари, художник и архитектор из Ареццо, включил переработанную биографию Микеланджело, состоящую приблизительно из 50 тысяч слов, в книгу «Жизнеописание наиболее знаменитых художников, скульпторов и архитекторов», впервые напечатанную в 1550 году, повторив многие упреки Кондиви в адрес Браманте, тем самым закрепив за архитектором роль коварного злодея.

Микеланджело не гнушался вешать ярлыки и возводить напраслину. Подозрительный, нетерпимый к окружающим, особенно к другим талантливым художникам, он, судя по всему, был невероятно обидчив и наживал врагов в два счета. Приняв его версию событий, Кондиви и Вазари считали, что предложение расписать Сикстинскую капеллу – результат ловко закрученной интриги. Браманте склонял Юлиа к мысли о фреске «со злой целью, – настаивает Кондиви, – отвлечь папу от мысли о скульптуре»¹⁴. Из этого следует, что архитектору не давал покоя выдающийся дар Микеланджело-скульптора: он опасался, что, если грандиозная папская усыпальница будет создана, она принесет его сопернику славу величайшего мастера в мире. Браманте ожидал, что Микеланджело либо откажется от Сикстинской капеллы и тем самым навлечет на себя папский гнев, либо потерпит позорную неудачу от недостатка опыта. Так или иначе, это разом испортит ему репутацию и пошатнет его положение при папском дворе в Риме.

Работы над базиликой начались, и у Микеланджело не осталось сомнений, что главный архитектор вознамерился погубить его творческую карьеру, а то и его самого. Вскоре после полуночного бегства во Флоренцию он отправил Джулиано да Сангалло письмо, полное мрач-

¹² *Bruschi. Bramante. P. 177–179.*

¹³ *Condivi. The Life of Michelangelo. P. 4.*

¹⁴ *Condivi. The Life of Michelangelo. P. 39.*

ных намеков на существующий заговор с целью его убийства. И оскорбительное обращение с ним папы, как он сообщал, стало не единственной причиной его бесцеремонного отъезда. «Было также и другое, о чем я не хочу писать, – признавался он другу. – Достаточно будет сказать, что это заставило меня задуматься, не будет ли, если я останусь в Риме, моя гробница воздвигнута раньше, чем гробница папы. И такова была причина моего внезапного отъезда»¹⁵.

Если Браманте затеял интригу, чтобы помешать планам, связанным с усыпальницей, а быть может, даже лишить Микеланджело жизни, то, видимо, отчасти из опасений, как бы скульптор не выставил свою кичливую поделку в соборе Святого Петра. По словам Кондиви, Микеланджело рассчитывал доказать, что Браманте, этот известный транжира, разбазарил выделенные ему средства, отчего был вынужден использовать более дешевые материалы и возводить стены и фундаменты не так, как положено, иначе говоря, сводить концы с концами, отчего конструкция могла оказаться недостаточно прочной¹⁶.

Художники нередко бывали замешаны в историях с избиениями и даже убийствами. Согласно флорентийской легенде, Доменико Венециано был избит до смерти завистником – художником Андреа дель Кастаньо¹⁷. Микеланджело и самому досталось от Пьетро Торриджано – скульптора, который, разозлившись, с силой съездил ему по носу во время ссоры, и, как Торриджано вспоминал позднее, «кость и хрящ раскрошились, как бисквит»¹⁸. Но как бы то ни было, опасения, которые внушал Микеланджело Браманте – честолюбивый, но, похоже, безобидный человек, – трудно воспринять иначе как нелепую фантазию или вымышленный предлог для стремительного отъезда из Рима.

В книгах Кондиви и Вазари, по сути, воспроизведена автобиография Микеланджело, в которой некоторые факты приукрашены, чтобы в выгодном свете показать скульптора, не уступавшего трон в царстве искусств вопреки проискам завистливых соперников вроде Браманте, но есть также свидетельства, трактующие события несколько иначе. Весной 1506 года папа действительно предполагал привлечь Микеланджело к работам в Сикстинской капелле. Однако роль Браманте в этом выборе была вовсе не такой, как преподносят скульптор и его преданные биографы.

Субботним вечером, спустя пару недель после бегства Микеланджело из Рима, Браманте явился в Ватикан на ужин в папский дворец. Атмосфера, несомненно, была приподнятой: оба сотрапезника слыли закоренелыми эпикурейцами. Юлий обожал угрей, икру и молочных поросят, которых сдабривал греческими и корсиканскими винами. Браманте также любил ужины, во время которых часто развлекал гостей поэзией или импровизировал на лире.

Покончив с яствами, достойные мужи перешли к делам и занялись изучением чертежей и планов новых строений. Как понтифик, Юлий видел одной из своих главных целей возрождение величия Рима. Ведь Рим славился в качестве *caput mundi*, «столицы мира», но на момент избрания Юлия, в 1503 году, этот статус был скорее желаемым, чем действительным. Город пришел в упадок. Палатинский холм, на котором некогда стояли дворцы римских императоров, являл собой груды развалин, среди которых крестьяне пытались выращивать виноград. Капитолийский холм стали называть Монте Каприно (Козья гора) – на его склонах действительно паслись козы, а форум, где гуляли стада, переименовали в Кампо Ваччино (Коровье пастбище). В Большом цирке когда-то триста тысяч древних римлян следили за гонками на

¹⁵ *Michelangelo. The Letters. Vol. 1. P. 15. Микеланджело. Письма. С. 43.*

¹⁶ Это обвинение приводится в книге Кондиви «Жизнь Микеланджело»: *Condivi. The Life of Michelangelo. P. 30.*

¹⁷ Искусствоведы и историки считают легенду сомнительной, поскольку Кастаньо, по всей видимости, умер (от чумы) на несколько лет раньше, чем его предполагаемая жертва. Но об убийстве, которое, как считалось, произошло в 1450-х годах, упомянуто в ряде трактатов, опубликованных до рождения Микеланджело и при его жизни.

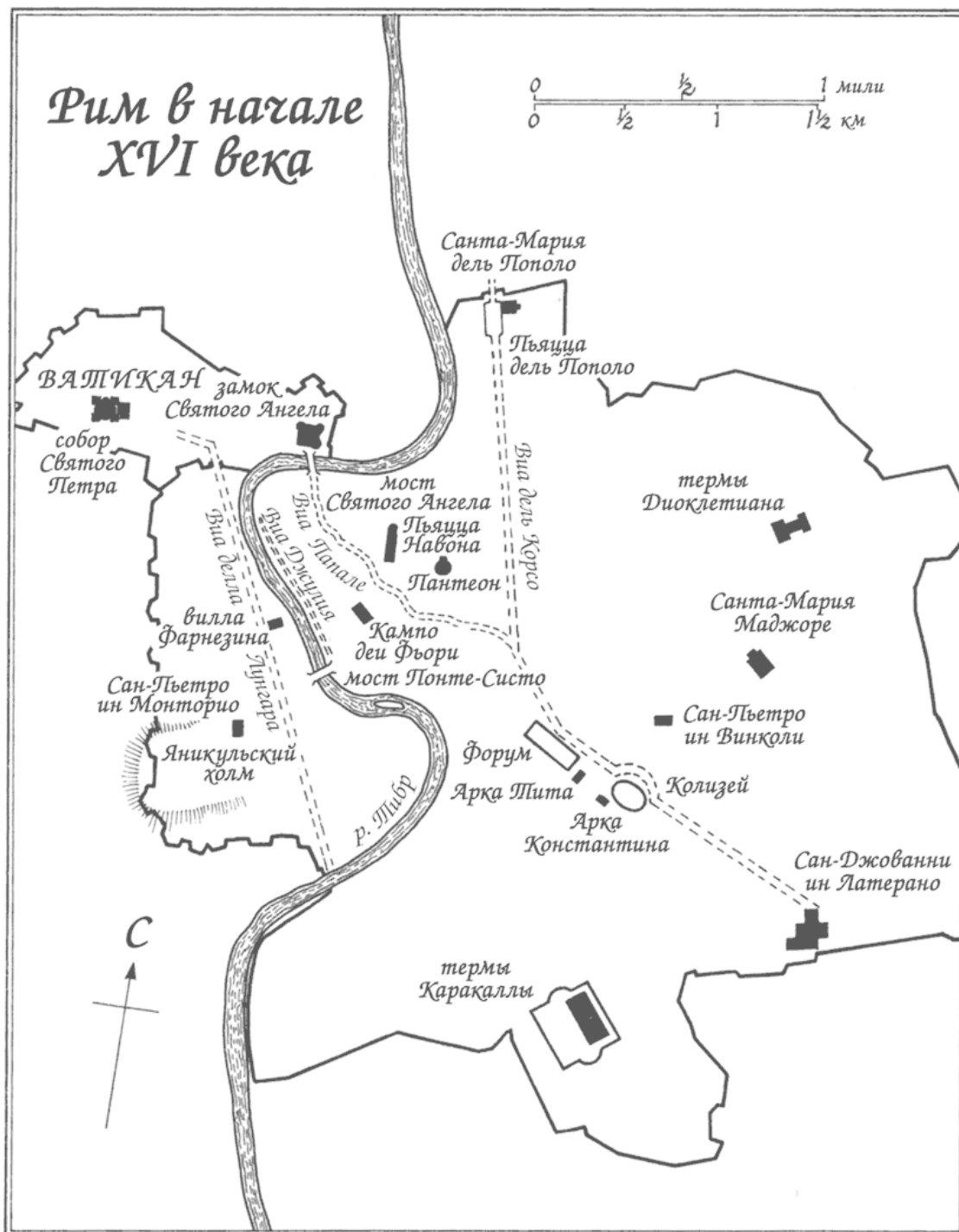
¹⁸ *Cellini. The Autobiography. P. 31.*

колесницах – теперь здесь выращивали овощи. Торговцы рыбой продавали свой товар внутри портика Октавии, а кожевники обосновались в подвалах стадиона Домициана.

Всюду можно было встретить разбитые колонны и рухнувшие арки – поверженные остатки могущественной, но исчезнувшей цивилизации. Древние римляне возвели более тридцати триумфальных арок, из которых сохранились только три. Пресная вода поступала в город по одиннадцати акведукам, теперь действовал лишь один Аква Вирго. Нынешним римлянам приходилось брать воду для своих нужд из Тибра, и они строили свои дома у реки, в которую сбрасывали отходы и спускали нечистоты. Вода часто затопляла и даже смывала их дома. Болезни были обычным делом. Малярию разносили комары, чуме – крысы. Территория вокруг Ватикана считалась особенно нездоровой, поскольку не только прилегала к Тибру, но также соприкасалась с еще более тлетворными водами рва вокруг замка Святого Ангела.

Воспользовавшись помощью Браманте, Юлий предложил меры, чтобы исправить при-
скорбное положение, соорудив ряд впечатляющих строений и монументов, которые сделали бы Рим достойной обителью церкви и в то же время более уютным местом – как для его обитателей, так и для пилигримов. Юлий уже поручил Браманте расширить, выпрямить и замостить улицы по обоим берегам Тибра – работы эти были необходимы, ведь в дождливую погоду римские дороги превращались в грязное болото, в котором мулы увязали по самый хвост. Древние канализации между тем либо отремонтировали, либо заменили на новые, а дно Тибра углубили как для облегчения навигации, так и для улучшения санитарного состояния. Построили новый акведук, доставлявший свежую воду из сельской местности к фонтану, сооруженному Браманте посреди площади Святого Петра.

Архитектор взялся также за украшение самого Ватикана. В 1505 году он приступил к проектированию и наблюдению за строительством «двора Бельведера» – примыкавшего к Ватикану участка длиной в триста двадцать метров, который должен был связать дворец с палаццо дель Бельведере. Там предполагалось создать галереи, дворики, театр, фонтан, арену для боев с быками, скульптурный сад и нимфей, «святилище нимф». Браманте подумывал и о многих других дополнениях и новшествах во дворце, в том числе о деревянном куполе над одной из башен.



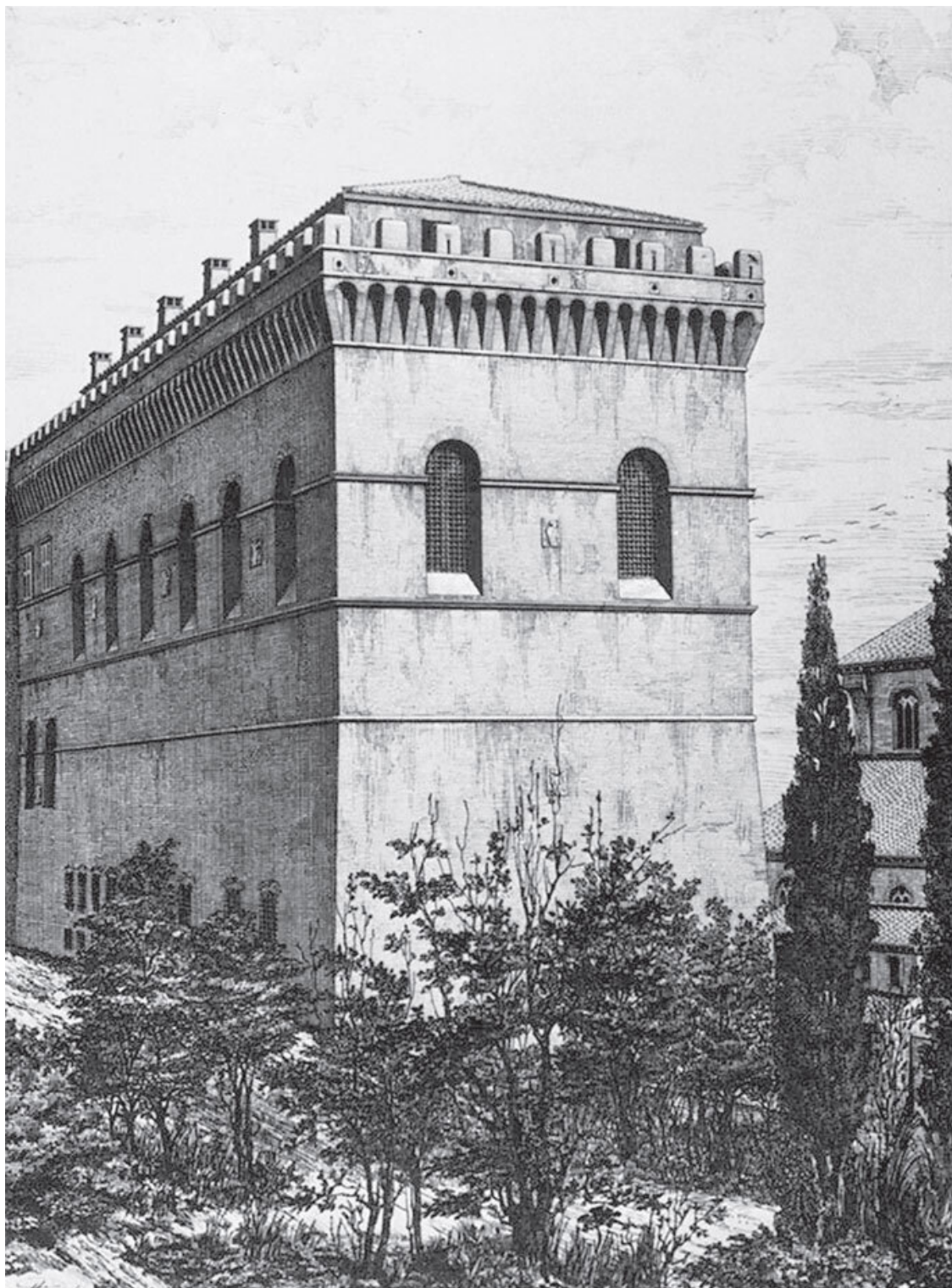
Рим в начале XVI века

Проект реконструкции одной ватиканской постройки был особенно дорог сердцу папы: речь шла о небольшой капелле, сооруженной его дядей, папой Сикстом IV, чье правление (1471–1484) было отмечено некоторыми признаками благоустройства на улицах Рима, реставрацией многих церквей и строительством нового моста через Тибр. Но главным детищем Сикста стала церковь в Ватиканском дворце. В Сикстинской капелле проходили богослужения так называемой *capella papalis*, Папской капеллы: те, кто был вхож в этот круг, собирались здесь на обедню раз в две-три недели. Здесь появлялся сам папа и около двухсот высокопоставленных духовных и светских лиц – кардиналы, епископы, прибывшие с визитом государи и правители, а также различные представители ватиканской бюрократии – казначеи и секре-

тари. Сикстинская капелла была святилищем, находившимся в распоряжении этой когорты избранных, но выполняла и еще одну насущную функцию: здесь собирался конклав, избирая нового папу.

Работы по возведению Сикстинской капеллы начались в 1477 году. Проект здания исполнил молодой флорентиец Баччо Понтелли, придавший капелле пропорции храма Соломона в Иерусалиме, указанные в Библии: длина в два раза больше высоты и в три раза больше ширины (около сорока метров в длину, тринадцать с половиной в ширину и около двадцати в высоту)¹⁹. Впрочем, капелла являла собой не только новый храм Соломона, но еще и прекрасную крепость. Толщина стен у основания составляла три метра, а по всему периметру крыши пролегли мостки, с которых часовые могли наблюдать за городом. Были сделаны бойницы для лучников, а также специальные отверстия, в которые при необходимости можно было сливать кипящее масло на осаждающих. В помещениях над сводом были устроены казармы для солдат, а позже – тюрьма.

¹⁹ См.: *Salvini, Camesasca. La Cappella Sistina*. P. 15–23. При возведении существующей постройки выполнением работ руководил Джованнино де Дольчи. Сравнение храма Соломона в Иерусалиме и Сикстинской капеллы см.: *Battisti. Il significato simbolico della Cappella Sistina*. P. 96–104; *Battisti. Rinascimento e Barocca*. P. 87–95.

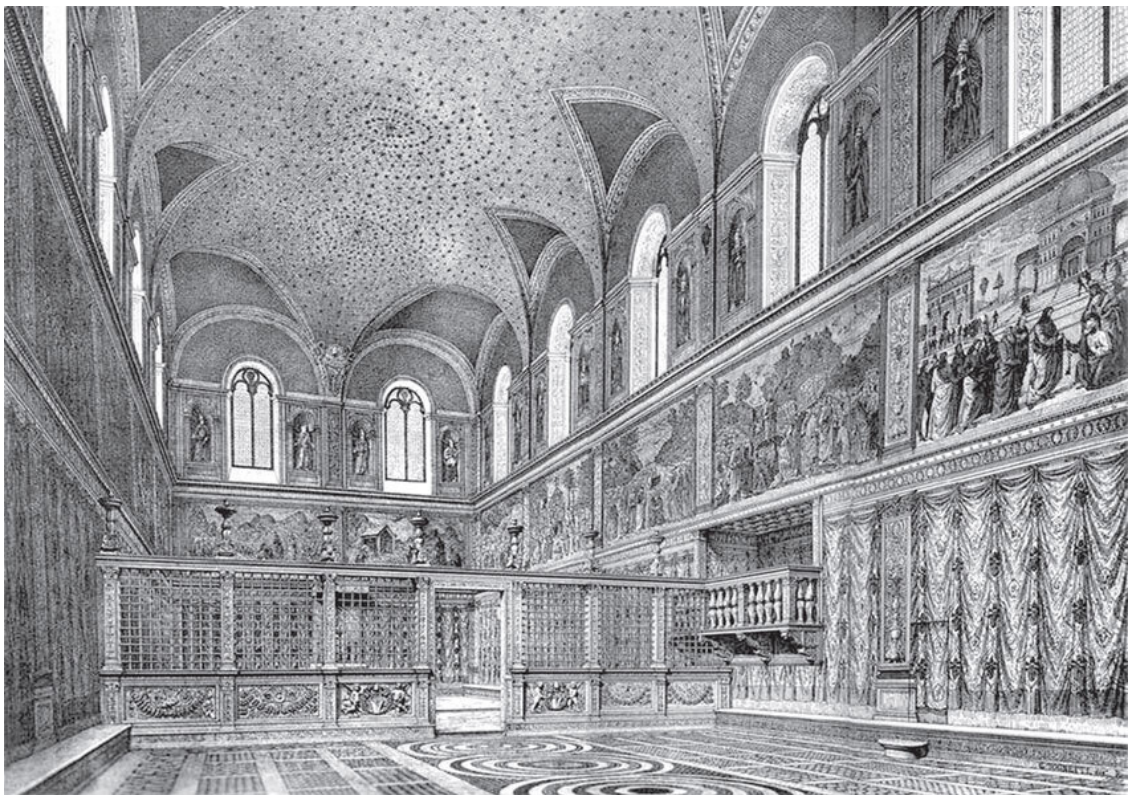


Реконструкция наружного вида Сикстинской капеллы из монографии Эрнста Штейнмана «Die Sixtinische Kapelle» («Сикстинская капелла»)

Учитывая солидность проекта, неудивительно, что прежде Понтелли успел проявить себя главным образом как военный архитектор, ученик Франческо ди Джованни, известного как Франчионе, создателя бастионов нового типа, защищающих замки от новой угрозы – пушечных ядер. По окончании работ над Сикстинской капеллой Понтелли был поручен новый проект, который затем реализовался в наиболее совершенной для того времени крепости в Остие

Антике под Римом на Тибре, близ морского побережья²⁰. Именно эта крепость с ее кряжистыми зубчатыми стенами, имеющими весьма заметное сходство с Сикстинской капеллой, должна была защищать от турок. Новая капелла предназначалась, помимо прочего, для отражения нападений непокорной римской черни. Сикст не понаслышке знал о ее кровожадности: после избрания в 1471 году его закидали камнями.

Почти одновременно с началом возведения капеллы Сикст развязал войну с Флорентийской республикой – соперничающим с Римом городом-государством. Когда в 1480 году война завершилась, окончилось и строительство, и в знак доброй воли Лоренцо Медичи направил в Рим группу художников, чтобы расписать стены новой церкви. Возглавлял делегацию тридцатидвухлетний Пьетро Перуджино; вместе с ним прибыли Сандро Боттичелли, Козимо Росселли, его ученик Пьеро ди Козимо, а также будущий наставник Микеланджело – Доменико Гирландайо, которому тогда было тридцать три. Позднее к ним примкнул Лука Синьорелли, еще один талантливый и опытный фрескист.



Реконструкция внутреннего вида Сикстинской капеллы с изначальным плафоном из монографии Эрнста Штейнмана «Die Sixtinische Kapelle» («Сикстинская капелла»)

Стены капеллы живописцы разделили на шесть фрагментов, соответствовавших участкам стены под окнами. На каждом из них художник и его подмастерья создали фрески шести метров в длину и около трех с половиной в высоту. Сцены из истории Моисея изображались на стене с одной стороны нефа, из жизни Христа – на противоположной. Выше, на уровне окон, проходил фриз с тридцатью двумя фигурами пап в красочных одеждах, а плафон был украшен орнаментом из золотых звезд на ярко-голубом фоне. Подобные звездные небеса часто встречались под куполами и сводами, особенно в храмах, ведь в прошлом, первом тысячелетии новой

²⁰ При следующем папе, Иннокентии VIII, Понтелли стал главным инспектором по фортификациям в провинции Марке, где построил еще три крепости: Озимо, Ези и Оффида. При этом Понтелли трудился также над созданием базилики Санти-Апостоли в Риме по заказу кардинала Джулиано делла Ровере, ставшего папой Юлием II.

эры этот мотив оставался одним из самых популярных в христианском искусстве²¹. Небесный свод Сикстинской капеллы расписал мастер не из артели Перуджино, а гораздо менее известный живописец по имени Пьерматтео д'Амелия, бывший ученик Фра Филиппо Липпи. И хотя звездному небу Пьерматтео не доставало оригинальности, все компенсировали краски: он не скупился на два самых насыщенных и дорогих пигмента фресковой палитры – золото и ультрамарин.

Работы были официально завершены летом 1483 года, через несколько месяцев после того, как были закончены фрески. Спустя двадцать один год, весной 1504-го, через несколько месяцев после избрания Юлия папой, на своде проступили зловещие гроздья трещин. В разрушении конструкции не было вины Баччо Понтелли: спроектированные им невероятно толстые стены и несгибаемый свод обеспечивали крепость здания. Однако капеллу настигла та же беда, что и собор Святого Петра: осела почва, на которой она стояла. Южная стена начала выгибаться наружу, и возникла угроза смещения плафона.

Сикстинскую капеллу поспешили закрыть, а Джулиано да Сангалло тем временем ввел дюжину стальных прутьев в каменную кладку свода в надежде скрепить стены. Пруты были также введены под полом, чтобы остановить движение фундамента; после этого, осенью 1504 года, капелла вновь открыла свои двери. При этом помещения, служившие казармами для солдат, в ходе реставрации пришлось разобрать. Но не они одни пострадали. Трещины в своде заделали кирпичами и заштукатурили, после чего остался изломанный белый шрам, который прошел поперек северо-западного угла плафонной фрески, нарушив синюю гладь небесного пространства, изображенного Пьерматтео д'Амелия.

Поврежденный свод Сикстинской капеллы стал главным предметом беседы папы и Браманте за ужином в Ватикане. Свидетелем тому был флорентиец, мастер строительных дел Пьеро Росселли, изложивший их диалог в письме к Микеланджело²². Он доложил скульптору, что папа признался Браманте в своих планах отправить за Микеланджело во Флоренцию Джулиано да Сангалло – очень уж хотел понтифик поручить ему выполнение фрески на своде капеллы²³. Браманте ответил, что Микеланджело откажется. «Святой отец, Микеланджело тут ничего не сделает, – сказал архитектор, – я его много раз спрашивал, но он постоянно говорил, что не хочет брать от вас заказа на капеллу, который вы собирались ему дать». По словам Браманте, Микеланджело настаивал, что готов взяться за «надгробный памятник, а не живопись»²⁴.

Так, Росселли сообщает, что Браманте попытался осторожно намекнуть: мол, не для скульптора эта работа. «Святой отец, – добавил он, – я думаю, [ему не хватает смелости и духа], он за это не возьмется, потому что ему не приходилось часто писать фигуры, и особенно потому, что эти фигуры должны быть написаны на своде и в ракурсе, а это совсем другое дело, чем их писать на земле»²⁵.

Браманте знал, о чем говорит, поскольку, в отличие от Микеланджело, за годы работы выполнил множество фресок. После обучения живописи в Урбино у Пьеро делла Франческа, одного из величайших мастеров середины XV века, он трудился в Бергамо и в Милане и расписывал, например, замок династии Сфорца. Его фрески украшают также Порта Санта, восточные ворота Рима, неподалеку от Латеранского дворца.

²¹ См.: *Lehmann*. The Dome of Heaven. P. 1–27.

²² Письмо цитируется в издании: *Barocchi, Ristori ed.* Il Carteggio. Vol. 1. P. 16.

²³ Возможно даже, что идея заказать Микеланджело фреску исходила от самого Сангалло. См.: *Vasari*. Lives of the Painters. Vol. 1. P. 706.

²⁴ *Barocchi, Ristori ed.* Il Carteggio di Michelangelo. Vol. 1. P. 16. Здесь и далее перевод М. Павлиновой. В цитируемом переводе: «Вы сами [то есть Юлий II] хотели ему заказать только надгробный памятник, а не живопись». – *Примеч. перев.*

²⁵ *Ibid.* Вставка – по тексту Р. Кинга. – *Примеч. перев.*

С другой стороны, Микеланджело не был по-настоящему опытным живописцем и разве что, как и Браманте, получил образование в живописной мастерской. В тринадцать лет он оказался в подмастерьях у флорентийского живописца Доменико Гирландайо, чье прозвище, означающее «торговец гирляндами», досталось ему от отца, ювелира, который создавал роскошные гирлянды для женских причесок. О лучшем наставнике Микеланджело и мечтать не мог. Гирландайо был не только предприимчив и имел выгодные связи, но также являлся блестящим рисовальщиком и искусным художником. Он так любил живопись, что мечтал расписать каждый дюйм крепостной стены, окружавшей Флоренцию, – протяженность ее составляла более восьми километров, а высота местами превосходила четырнадцать метров.

Гирландайо входил в артель, расписывавшую Сикстинскую капеллу, и за двадцать лет деятельности создал немало фресок. Однако его *magnum opus*²⁶ стали «Житие Мадонны» и «Житие святого Иоанна Крестителя» в капелле Торнабуони во флорентийской базилике Санта-Мария Новелла, написанные в промежутке между 1486 и 1490 годом. Ему была поручена работа небывалого масштаба: площадь живописной поверхности составляла почти пятьсот пятьдесят квадратных метров. Для ее выполнения потребовалось небольшое войско помощников и подмастерьев. К счастью, в распоряжении Гирландайо была его грандиозная мастерская, в которой трудились и его братья Давид и Бенедетто, а также сын Ридольфо. Известно, что в капелле Торнабуони в числе других учеников Гирландайо работал и Микеланджело; в апреле 1488-го, когда работы длились уже два года, контракт с мастером подписал отец Микеланджело, Лодовико Буонарроти²⁷. Ученичество должно было продолжаться три года, но в результате продлилось не больше одного, поскольку вскоре Лоренцо Медичи обратился к Гирландайо с просьбой рекомендовать учащихся для Садов Сан-Марко – школы, в которой планировалось преподавать ваяние и так называемые свободные искусства. Гирландайо поспешил предложить своего нового ученика.

Судя по всему, отношения Гирландайо и Микеланджело были отнюдь не дружественными. Гирландайо был завистлив: некогда он отправил своего одаренного младшего брата во Францию под предлогом совершенствования мастерства, а на самом деле, как рассказывают, просто желая убрать его из Флоренции, чтобы за ним, Доменико, сохранились все лавры. Возможно, те же причины заставили его отослать Микеланджело в Сады Сан-Марко, где вместо живописи ученики осваивали ваяние. Как пишет Кондиви, конфликт между ними произошел, когда учитель, завидуя блестящему дару ученика, не захотел показать ему один из альбомов с образцами, которые его воспитанники в ходе обучения копировали углем или серебряным карандашом²⁸. Позже Микеланджело отомстит бывшему наставнику и слукавит, сказав, будто ничему у Гирландайо не научился.

Завершив обучение у Гирландайо, Микеланджело почти не брался за кисть до получения заказа на роспись Сикстинской капеллы. С уверенностью можно атрибутировать лишь одну его работу, выполненную до 1506 года: это «Святое семейство», или «Мадонна Дони», – картина, созданная для его друга Аньоло Дони и представляющая собой композицию, заключенную в круг диаметром около метра²⁹. Впрочем, одно значимое – хоть и незавершенное – фресковое произведение он все-таки создал. В 1504 году, вскоре после того, как был закончен мраморный «Давид», правительство Флоренции поручило ему роспись стены в зале Большого совета

²⁶ Главным произведением (*лат.*).

²⁷ Недавно удалось выяснить, что Микеланджело попал в мастерскую Гирландайо еще в июне 1487 года, когда в возрасте двенадцати лет помог выискать в пользу мастера долг в три флорина. См.: *Cadogan. Michelangelo in the Workshop of Domenico Ghirlandaio. P. 30–31.*

²⁸ *Condivi. The Life of Michelangelo. P. 10.*

²⁹ Авторство еще двух ранних живописных работ, иногда приписываемых Микеланджело, по мнению некоторых искусствоведов, является спорным: это «Погребение Христа» (Лондонская национальная галерея) и так называемая «Манчестерская Мадонна».

в палаццо Веккьо. Противоположную стену должен был оформлять другой, не менее прославленный флорентийский художник – Леонардо да Винчи. Леонардо было пятьдесят два, и он занимал особое место среди живописцев, недавно вернувшись во Флоренцию после почти двух десятилетий, проведенных в Милане, где на стене трапезной церкви Санта-Мария делле Грацие написал знаменитую «Тайную вечерю». Два мастера – в свою эпоху, бесспорно, наиболее именитых – в итоге встретились как соперники.

Поединок творцов казался еще более драматичным оттого, что было хорошо известно: они друг друга недолюбливают. Саркастичный Микеланджело как-то раз прилюдно высмеял Леонардо, которому в Милане не удалось отлить из бронзы гигантскую конную статую. Леонардо, со своей стороны, дал понять, что не больно жалуется скульпторов. Ибо скульптор достигает результата «посредством самых механических действий, – пишет он в „Трактате о живописи“, – часто сопровождаемых великим потом»³⁰. И добавляет, что скульпторы, словно пекари, ходят в мраморной пыли, а в их домах шумно и грязно, не то что в жилищах живописцев с куда более изысканной обстановкой. Вся Флоренция ждала, что будет дальше.

Фрески почти семи метров в высоту и шестнадцать с половиной в длину чуть ли не в два раза превосходили «Тайную вечерю» Леонардо. Микеланджело поручалось изобразить битву при Кашине, в которой в 1364 году были побеждены пизанцы, а Леонардо должен был воссоздать сцену битвы при Ангиари, иллюстрируя победу Флоренции над Миланом в 1440 году. Микеланджело приступил к выполнению эскизов в помещении, которое выделили ему в госпитале при церкви Сант-Онофрио, а его выдающийся соперник тем временем обосновался на безопасном расстоянии в базилике Санта-Мария Новелла. Оба не один месяц работали в полной секретности, а в начале 1505 года представили плоды своих трудов: полноразмерные эскизы черным мелом, отображавшие очертания и общий замысел двух композиций. Эти масштабные рисунки, по которым, как по лекалу, должны были создаваться фрески, называли картонами – от *cartone*, больших листов, на которые они были нанесены. Когда эскизы, каждый площадью сто два квадратных метра, предъявили для всеобщего обозрения, это вызвало во Флоренции, можно сказать, всплеск религиозных настроений. Портные, банкиры, торговцы, ткачи и, конечно же, художники устремились в Санта-Мария Новелла, где оба картона были выставлены, словно священные реликвии.

³⁰ *Leonardo*. Treatise on Painting. Vol. 1. P. 36–37. Здесь и далее цит. по: <http://www.litres.ru/leonardo-da-vinchi/traktat-o-zhivopisi/>. Перевод А. А. Губарева.



Копия центральной части картона Микеланджело к фреске «Битва при Кашине», выполненная Бастиано да Сангалло



Подготовительный рисунок Леонардо к фреске «Битва при Ангиари»

В эскизе Микеланджело уже прослеживались характерные для художника силуэты: сильные обнаженные тела в неистовых по своей динамике, но грациозных вихреобразных позах. В качестве сюжета он выбрал сцену, которая могла послужить началом битвы: обманчивый сигнал тревоги дан, чтобы проверить готовность флорентийских солдат, купавшихся в Арно, и сразу – невероятная сумятица, обнаженные воины бросаются на берег, к своим доспехам. Леонардо, в свою очередь, сосредоточился прежде всего на конской, а не человеческой анатомии и изобразил воинов в седле, которые дерутся, вырывая друг у друга развевающийся стяг.

Если бы эти композиции были перенесены на стены зала Большого совета – просторного помещения, строительство которого, пожалуй, не обошлось без помощи высших сил, то, соединившись, они, верно, стали бы одним из величайших чудес в мировом искусстве. Увы, несмотря на многообещающее начало, ни та ни другая фреска так и не были завершены; поединок двух прославленных сынов Флоренции, пребывавших на пике славы, не состоялся. Собственно, Микеланджело к росписи даже не приступил. Не успел он завершить свой грандиозный эскиз, как в феврале 1505 года папа призвал его в Рим для работы над усыпальницей. Леонардо же попытался воплотить свою «Битву при Ангиари», однако придуманная им новая живописная техника совершенно себя не оправдала: краски стали стекать со стены. Смирившись со столь позорной неудачей, он утратил интерес к фреске и вскоре возвратился в Милан.



Плафонная фреска Андреа Мантеньи в Камера дельи Спозии в герцогском дворце Мантуи; завершена в 1474 г.

Восторженные отзывы, которыми был встречен эскиз «Битвы при Кашине», могли послужить для Юлия доводом, когда год спустя в поисках мастера для росписи плафона Сикстинской капеллы он остановит свой выбор на Микеланджело. А ведь работа над фреской в палаццо Веккьо, в сущности, так и не началась и уж тем более не увидела завершения, так что мастер не мог похвастаться сколь-либо основательным и при этом недавним знакомством с техникой, отличавшейся такой неподатливостью, что даже изобретательный Леонардо да Винчи не всегда мог найти к ней подход. Браманте знал, что Микеланджело не только обделен опытом в замысловатом искусстве фресковой живописи, но и мало знает о приемах, с помощью которых фрескисты создавали оптические иллюзии на высоко расположенных или вогнутых поверхностях. Такие мастера росписи по сводам, как Андреа Мантенья, изображали фигуры в уходящей перспективе: на переднем плане – ноги, на заднем – головы, так что персонажи словно

парили над зрителем. Овладение этим виртуозным методом передачи ракурсов, который часто называют *di sotto in sù* («снизу вверх»), было сопряжено с известными трудностями. Один из современников Микеланджело назвал *di sotto in sù* «наисложнейшей задачей в живописи»³¹.

Неудивительны возражения Браманте, не желавшего, чтобы за плафон Сикстинской капеллы брался, по сути, новичок. Вопреки подозрениям Микеланджело архитектор как будто был полон решимости предотвратить катастрофу, которая могла произойти под сводами одной из святынь христианского мира.

Пьеро Росселли не был согласен с тем, как Браманте оценивал таланты и намерения Микеланджело. В своем письме он заявляет, что не мог больше выслушивать наветы Браманте. «Тогда я открылся [папе] и сказал большую гадость в его присутствии», – хвастается он Микеланджело. Если верить Росселли, он принялся преданно и горячо защищать отсутствующего друга. «Святой отец, он вообще никогда не говорил с Микеланджело, – горячо убеждал папу зодчий, имея в виду Браманте, – а если хоть что-нибудь из сказанного им правда, то лучше отрубите мне голову»³².

Читая дома, во Флоренции, это письмо, Микеланджело, возможно, почувствовал, что Браманте попытался его унижить – особенно репликой о том, что ему не хватит «смелости и духа» взяться за эту работу. Но едва ли он смог бы оспорить другие доводы архитектора. Они были справедливы, да к тому же он отчаянно хотел создать ту самую усыпальницу, так что необходимость расписывать свод капеллы была для него совсем нехстати. Кроме того, фреска представлялась куда менее солидным заказом, нежели папское надгробие: обычно плафоны в капеллах поручали ученикам или не столь известным художникам. Все внимание и слава доставались стенной живописи, а не сводам.

По всей видимости, за ужином, на который папа пригласил Браманте, никаких твердых решений касательно заказа принято не было. И все же Юлию не терпелось возвратиться Микеланджело в Рим. «Если Микеланджело не вернется, – задумчиво произнес он, обращаясь к своему архитектору, – он поступит несправедливо по отношению ко мне. Я думаю, что он вернется». Росселли согласно закивал. «Я уверен, что Микеланджело вернется, если Ваше Святейшество этого захочет», – заверил он папу под конец разговора³³.

³¹ Vasari. Vasari on Technique. P. 216.

³² Barocchi, Ristori ed. Il Carteggio di Michelangelo. Vol. 1. P. 16. В цитируемом переводе: «Святой отец, он вообще никогда не говорил с Микеланджело, а насчет этого и подавно». – Примеч. перев.

³³ Barocchi, Ristori ed. Il Carteggio di Michelangelo. Vol. 1. P. 16. В цитируемом переводе: «Святой отец, он вообще никогда не говорил с Микеланджело, а насчет этого и подавно». – Примеч. перев.

Глава 3. Понтифик и ратоборец

Будущий папа Юлий II родился в 1443 году в городке Альбиссола, под Генуей, и получил имя Джулиано делла Ровере. Сын рыбака, он обучался римскому праву в Перудже, где принял сан, а затем там же поступил во францисканский монастырь. Решающим поворотом на пути служения ознаменовался для него 1471 год, когда брат его отца, признанный богослов, был избран папой и взял себе имя Сикст IV. Всякий, кому посчастливилось быть племянником папы, может рассчитывать на быстрое продвижение. Недаром слово «непотизм» происходит от итальянского *nipote*, «племянник». Но даже в эпоху самого бесстыдного непотизма, когда папы активно помогали вставать на ноги своим племянникам (которые на самом деле зачастую приходились им сыновьями), восхождение Джулиано по ступеням церковной иерархии было ошеломляющим. В двадцать восемь лет он был назначен кардиналом, после чего поочередно собрал целую коллекцию почетных званий: настоятель монастыря в Гроттаферрате, епископ Болоньи, епископ Верчелли, архиепископ Авиньонский, епископ Остии. Казалось, что его избрание папой – вопрос времени.

Единственным препятствием в необратимом, как можно было подумать, восхождении Джулиано оказалось избрание на папство его злейшего врага Родриго Борджиа, ставшего папой Александром VI в 1492 году. После того как Александр лишил Джулиано многочисленных титулов и попытался его отравить, честолюбивый кардинал решил, что с его стороны мудрее будет податься во Францию. Изгнанию суждено было затянуться: Александр скончался лишь летом 1503 года, после чего папой стал Пий III. Но правил он всего несколько недель – в октябре его не стало, и на конклаве в Сикстинской капелле, завершившемся 1 ноября 1503 года, произошло то, что представлялось неминуемым: Джулиано делла Ровере избрали папой – правда, лишь после того, как он подкупил собратьев (в большинстве своем ненавидевших и боявшихся его), чтобы добиться желанного результата.

Александр VI, знаменитый своей склонностью к распутному образу жизни, нажил не менее полудюжины детей и окружил себя в Ватикане метрессами и блудницами³⁴. Ходили слухи о его инцестуальной связи с дочерью, Лукрецией Борджиа. Юлий даже близко не мог сравниться с ним в сластолюбии, хотя и его духовные регалии не слишком сочетались с выражено мирским нравом. Пусть францисканцы соблюдали строгие обеты целомудрия и бедности – будучи кардиналом, Юлий не придавал большого значения обоим монашеским зарокам. Пользуясь значительными доходами, которые приносил ему высокий сан, он выстроил себе три дворца; в саду при одном из них, Санти-Апостоли, была собрана непревзойденная коллекция античной скульптуры. Он был отцом трех дочерей, в том числе Феличе, писаной красавицы, которой нашел знатного мужа, после чего упрятал обоих в замке к северу от Рима. Он отверг ее мать ради новой фаворитки, популярной римской куртизанки по имени Мазина. От одной из многочисленных любовниц он подхватил сифилис, новую болезнь, которая, по словам его современника, «предпочитала священников – особенно очень богатых»³⁵. Но несмотря на этот недуг, а также на подагру – следствие обильного рациона, здоровье его святейшества было как нельзя более крепким.

Сразу после избрания папой Юлий направил все свои изрядные силы не столько на осуществление личных устремлений, сколько на поддержание мощи и славы папства. К моменту его восхождения на трон папство как институт, подобно Риму, пребывало в плачевном состоянии. Его авторитет был значительно подорван Великим расколом, случившимся в период с 1378 по 1417 год, когда в Риме и Авиньоне правили папы, соперничавшие между собой.

³⁴ Свидетельства очевидцев разврата при дворе Борджиа см.: *Parker ed. At the Court of the Borgias*. P. 194.

³⁵ *Cellini. The Autobiography*. P. 54.

В последующие годы необузданная расточительность Александра VI опустошила церковную казну. Так что Юлий со знанием дела беспощадно взялся собирать налоги, препятствуя обесцениванию денежных средств выпуском новой монеты и карая фальшивомонетчиков. Он также поддерживал доходы, создавая, а затем продавая церковные должности: такая практика получила название «симония» (и считалась грехом, виновных в котором Данте поместил в восьмом круге ада, где они замурованы вниз головой, а их ступни обжигает пламя). В 1507 году Юлий обнародовал буллу о продаже индульгенций: подразумевалось, что желающие могут внести плату, чтобы сократить время пребывания своих друзей или близких в чистилище (по тогдашним представлениям – 9000 лет). Все средства, вырученные с помощью таких неоднозначных мер, направлялись на строительство собора Святого Петра.



Папа Юлий II, портрет работы Локателли

В дальнейшем Юлий планировал пополнить церковные сундуки, вернув себе в подчинение папские области, многие из которых либо открыто восставали против церкви, либо были узурпированы дерзкими иноземцами. К папским областям относилась широкая совокупность владений – города, крепости, большие земельные угодья; имея такой фундамент, церковь традиционно пользовалась политическим влиянием. Папы были не только наместниками Христа на земле, но и преходящими правителями и пользовались властью и привилегиями подобно любому монарху. В Италии лишь у неаполитанского короля было больше земель, чем у папы, подданными которого числилось более миллиона человек.

Юлий со всей серьезностью относился к обязанностям правителя. Едва ли не первым его шагом после избрания стала рассылка в соседние государства суровых предупреждений о

необходимости вернуть все папские земли. Он, в частности, имел в виду Романью, включавшую несколько небольших княжеств, расположенных к юго-востоку от Болоньи. И хотя правили там местные сеньоры, являвшиеся, по крайней мере номинально, вассалами церкви, за несколько лет до этого Чезаре Борджиа, сын Александра VI, попытался образовать на этих территориях собственное герцогство путем убийств и жестоких завоеваний. После смерти отца Чезаре утратил могущество, и в Романью хлынули венецианцы. Позднее, по настоянию Юлия, они вернули одиннадцать крепостей и поселений, но упорно не желали отдавать Римини и Фаэнцу. Помимо этих двух городов, папу также заботил статус Перуджи и Болоньи: их правители, Джанпаоло Бальони и Джованни Бентивольо, вели внешнюю политику независимо от Рима, несмотря на принесенную папе клятву верности. *Il papa terribile*³⁶ был полон решимости вернуть все четыре города под свой полный контроль. Поэтому весной 1506 года Юлий стал готовиться к войне.

Как бы ни обнадеживал Пьеро Росселли понтифика во время ужина, Микеланджело явно не собирался покидать Флоренцию. Он отказался ехать в Рим с другом, Джулиано да Сангалло, которому было поручено его вернуть. Однако велел передать папе, что он «более, чем когда-либо, расположен продолжать работу» и, если его святейшеству будет угодно, изваяет статуи для усыпальницы во Флоренции и переправит их в Рим в готовом виде. «Здесь... я буду работать лучше и с большей любовью, – признался он Сангалло, – потому что мне не придется думать о стольких вещах»³⁷.

Понять, почему Микеланджело предпочитал Флоренцию Риму, можно. В 1503 году на средства цеха шерстянщиков, с учетом его требований, была построена удобная мастерская на Виа де Пинти, где он должен был изваять двенадцать мраморных статуй высотой почти два с половиной метра для собора Санта-Мария дель Фьоре, – этим заказом, как и «Битвой при Кашине», пришлось пожертвовать ради папской усыпальницы. А всего в мастерской его ждали сразу тридцать семь статуй и рельефов разного масштаба – более чем достаточно, чтобы и ему самому, и небольшой артели его помощников было чем заняться до конца своих дней. Помимо двенадцати статуй для собора во Флоренции, ему было поручено оформить пятнадцать мраморными статуэтками святых и апостолов алтарь в Сиенском соборе. Трудясь над папской усыпальницей не в Риме, а во Флоренции, он, вероятно, имел бы возможность выполнить и некоторые другие обязательства.

Микеланджело было хорошо во Флоренции еще и по другой причине: здесь жила вся его большая семья – отец, братья, тетя и дядя. Братьев было четверо. Мать родила пятерых сыновей, производя их на свет каждые два года, а потом, в 1481 году, умерла – Микеланджело тогда было шесть. Старшим из братьев был Лионардо, за ним шел Микеланджело, потом Буонаррото, Джовансимоне и, наконец, Сиджизмондо. В 1485 году их отец Лодовико женился повторно – и вновь овдовел: его второй жены не стало в 1497 году.

Семейство Буонарроти жило скромно. Когда-то прадед Микеланджело, удачливый в банковском деле, скопил приличное состояние, которое не слишком удачливый дед растратил. Лодовико служил мелким чиновником и жил главным образом за счет унаследованного им имения в Сеттиньяно, на холмах, возвышавшихся вокруг Флоренции. Ранние годы Микеланджело прошли на этой ферме, а его кормилица была женой местного каменщика, и с этим обстоятельством он связывал свое умелое обращение с резцом и молотком. В 1506 году семья сдала имение и поселилась во флорентийском доме дяди Микеланджело по отцовской линии, ростовщика Франческо, и его жены Кассандры. Старший брат скульптора, Лионардо, стал священнослужителем, а трое младших, которым было от двадцати пяти до двадцати девяти лет,

³⁶ Грозный папа (*um.*).

³⁷ *Michelangelo. The Letters. Vol. 1. P. 15. Микеланджело. Письма. С. 43–44.*

продолжали жить в семье. Буонаррото и Джовансимоне были подмастерьями в прядильне, Сиджизмондо, самый младший, пошел в солдаты. Все четверо пребывали в полной уверенности, что заботы об их судьбе должны возлагаться на плечи их одаренного брата.

Во время своего добровольного изгнания из Рима Микеланджело жил дома – создавал разнообразные статуи в мастерской на Виа де Пинти и бился над огромным эскизом к «Битве при Кашине». Этого ему словно было мало: он также рассчитывал взяться еще за один заказ, который был бы даже более масштабным, чем папская усыпальница. Он хотел отправиться в Константинополь по приглашению султана Баязида II для строительства длиннейшего в мире трехсотметрового моста через Босфор, который связал бы Европу и Азию³⁸. Если папа не желает платить за его услуги, он легко найдет других покровителей.

Юлий тем временем нетерпеливо ждал. Через два месяца после бегства скульптора он направил в синьорию – политический исполнительный орган нового республиканского правительства Флоренции – бреше, в котором проявлено удивительное понимание творческой натуры: документ составлен в исключительно дружелюбном тоне, если не сказать снисходительном.

«Микеланджело, скульптор, покинувший нас без всякой на то причины, по чистой прихоти, боится, как мы слышаны, возвращаться, однако мы, со своей стороны, на него не сердимся, зная о нравах людей, одаренных гением. Оставляя всяческое беспокойство, полагаемся на вашу готовность убедить его от нашего имени, что если он вернется к нам, то будет цел и невредим и сохранит папскую благосклонность в той же мере, в какой прежде ею пользовался»³⁹.

Получив гарантию неприкосновенности, Микеланджело и не подумал тронуться с места, и папа был вынужден направить в синьорию еще один запрос. А Микеланджело по-прежнему не подчинялся приказу – очевидно, потому, что о планах, связанных с усыпальницей, не было сказано ни слова. Между тем глава Флорентийской республики Пьеро Содерини начал терять терпение: он опасался, что в результате всей этой истории папское войско объявится у ворот Флоренции. «Пора положить этому конец, – писал он Микеланджело со всей суровостью. – Мы не намерены ввязываться в войну и рисковать ради Вас своей целостностью. Решитесь наконец вернуться в Рим»⁴⁰. Однако Содерини оказался для Микеланджело не более авторитетной фигурой, чем папа.

А понтифик в разгар лета вдруг забыл про своего беглого художника: его отвлек первый поход, предпринятый, чтобы отвоевать у захватчиков папские владения. 17 августа 1506 года он объявил своим кардиналам, что собирается лично повести армию на непокорные княжества – Перуджу и Болонью. Кардиналы, должно быть, лишились дара речи. Чтобы папа, наместник Христа, вел за собой войско в бой – такое было неслыханно. Второе заявление Юлия ошеломило их еще больше: им тоже предстояло участвовать в сражении. Впрочем, никто не осмелился возразить – даже когда в небе над Римом появилась комета, указав хвостом на замок Святого Ангела: поговаривали, что это верный признак приближения недобрых времен.

Юлия примета не смутила, и следующие несколько недель в Риме царил суеверный суета: готовились к походу. Наконец рано утром, еще до восхода солнца, 26 августа, после заутрени, его на папских носилках пронесли через Порта Маджоре, один из въездов на востоке города, а сам он между тем благословлял всех поднявшихся в такую рань, чтобы с почестями его проводить. С ним отправились в путь пятьсот конных рыцарей и несколько тысяч швейцарских пехотинцев,

³⁸ Очевидно, что Микеланджело подхватил идею проекта у Леонардо да Винчи, который за несколько лет до этого написал султану письмо с предложением построить мост, чтобы связать Европу и Азию. Мост не был построен. Султан отклонил проект Леонардо как неосуществимый; однако в 2001 году художник Вебьорн Санд соорудил уменьшенную, 67-метровую, версию моста, проложив его над автомагистралью в Норвегии, и тем самым доказал, что проект можно было осуществить.

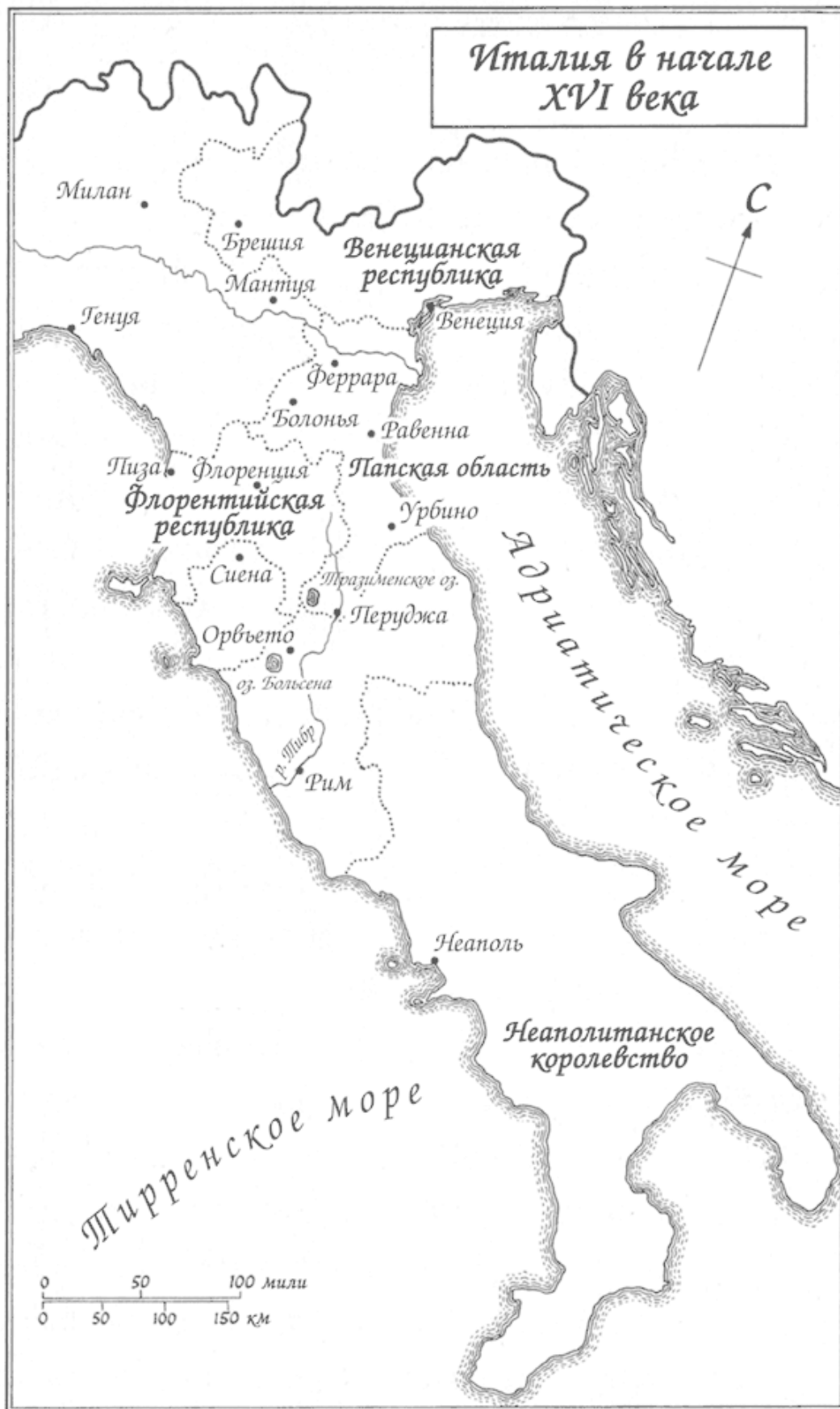
³⁹ Цит. по: *Pastor. History of the Popes. Vol. 6. P. 508–509.*

⁴⁰ Цит. по: *Ibid. P. 509.*

вооруженных пиками. Войско сопровождали двадцать шесть кардиналов и хор Сикстинской капеллы, а также небольшой отряд из секретарей, нотариусов, казначеев и делопроизводителей – значительная часть корпуса ватиканской бюрократии. В этом кортеже был и Донато Браманте, выполнявший, помимо прочего, обязанности папского военного архитектора.

Миновав Порта Маджоре, процессия начала петлять по опаленным солнцем просторам за стенами Рима. Понадобилось более трех тысяч лошадей и мулов, чтобы тащить горы скарба. Во главе растянувшейся на большое расстояние колонны была освященная просфора: не тонкая белая облатка, как сегодня, а большой, похожий на лепешку, запеченный на огне медальон с оттиском на поверхности, изображавшим возвышенные сцены Распятия и Воскресения.

Несмотря на весь свой громоздкий антураж, вскоре эта армия уже была далеко: каждый день она снималась с лагеря за два часа до рассвета и до темноты успевала пройти до тридцати километров. В пути папа и Браманте осматривали всевозможные замки и фортификации. Когда экспедиция добралась до Тразименского озера, в ста тридцати километрах к северу, Юлий сделал однодневную остановку ради двух своих излюбленных занятий: хождения под парусом и рыбалки. Суда он полюбил с тех пор, как мальчишкой зарабатывал тем, что грузил лук на корабль, курсировавший между Савоной и Генуей. Теперь же его швейцарские пехотинцы били в барабаны и трубили в трубы, выстроившись на берегу, пока он совершал многочасовую водную прогулку. Чтобы совместить приятное с полезным, он также посвятил время посещению своей дочери Феличе и ее супруга в их замке. И все равно его войско меньше чем за две недели добралось до высоко вздымающихся холмов и глубоких долин Умбрии, совсем близко подойдя к своей первой цели: обнесенному крепостной стеной, высоко стоящему городу Перуджа.



Италия в период правления папы Юлия II

Последние несколько десятилетий там правили Бальони – семейство, умудрившееся оставить след в анналах кровавой итальянской политики, устроив беспощадную резню. И без того воинственные, они дошли до столь вопиющего зверства, что после этого собор Перуджи даже вымыли вином и заново освятили в надежде избавить город от кровавого пятна. Но и свирепый клан Бальони опасался вступать в открытое противостояние с папой. Джанпаоло Бальони, правитель Перуджи, поспешил сдаться Юлию, и 13 сентября городские ворота распахнулись; при этом не было пролито ни единой капли крови. Папа со своей свитой вошел внутрь под колокольный звон и приветственные крики толпы. Для него это стало своеобразным возвращением в родные палестины, поскольку в юности именно в Перудже он принял священный обет. Словно из-под земли выросли триумфальные арки, народ заполонил улицы, и вот, неся впереди монстранц, показалась процессия – Юлия доставили в собор на троне, как триумфатора.

Понтифик был так доволен этой бескровной победой, что стал вынашивать план крестового похода, чтобы освободить Константинополь и Иерусалим. Но прежде его ждали другие дела. Он провел в Перудже всего неделю – и отправился в Болонью, решительно повернув на восток через ущелье в Апеннинах в сторону адриатического побережья. На этот раз продвигались они медленно: испортилась погода. К концу сентября вершины холмов Умбрии уже покрылись снегом, а идти под дождем по узким тропам в долинах было небезопасно: навьюченные лошади хромали, моральный дух кардиналов и папских слуг, привыкших к комфортной жизни в Риме, падал. В какой-то момент Юлию пришлось подниматься по крутой и длинной размытой дороге пешком. Пройдя 240 километров, они наконец добрались до Форли, где папе довелось пережить сущий позор: его мула украл какой-то местный вор. Вскоре пришло известие, что Джованни Бентивольо и его сыновья, самопровозглашенные правители Болоньи, бежали в Милан.

Семейство Бентивольо было едва ли не более жестоким и строптивым, чем Бальони. Тем не менее народ Болоньи его поддерживал. Когда несколькими десятилетиями ранее соперничающая клика попыталась устроить переворот, сторонники Бентивольо поймали и убили заговорщиков, после чего прибили их сердца к дверям резиденции своих правителей. Но ныне жители Болоньи не колеблясь распахнули перед папой ворота. Его вхождение в город было еще более зрелищным, чем два месяца назад в Перудже. Его вновь пронесли на троне по улицам в высокой, украшенной жемчугом тиаре и пурпурной мантии, расшитой золотой канителью и мерцающей сапфирами и изумрудами. Как и в Перудже, всюду поднялись триумфальные арки, улицы заполонили зрители; торжества, сопровождавшиеся разжиганием костров, длились три дня. Так возникла легенда о «папе-ратоборце».

В честь прибытия папы в Болонью напротив палатцо дель Подеста установили гипсовую статую понтифика. Но Юлию хотелось более долговечного памятника, а потому он представлял себе гигантское бронзовое изваяние, возвышающееся над папертью базилики Сан-Петронио, символизируя для граждан Болоньи его власть над городом. Естественно, создателем гигантской бронзовой статуи – более четырех метров высотой – он желал видеть Микеланджело. Если скульптор откажется расписывать свод Сикстинской капеллы, рассуждал Юлий, то, может быть, выполнит памятник.

И вот еще одна, четвертая депеша была срочно отправлена во Флоренцию: на этот раз Микеланджело предписывалось явиться и предстать перед папой в Болонье.

Глава 4. Епитимья

Самым верным и надежным другом понтифика был некто Франческо Алидози, кардинал Павии. Тридцатидевятилетний кардинал Алидози был приближен к Юлию с тех пор, как несколькими годами ранее разоблачил заговор Родриго Борджиа, намеревавшегося отравить будущего папу. Впрочем, Алидози, несмотря на привлекательную наружность и орлиный нос, не пользовался любовью в Риме – главным образом по причине своего аморального поведения. Его многочисленные враги поговаривали, что он встречается с проститутками, одевается, как женщина, совращает юношей и причастен к оккультизму. И все же кардинал Алидози снизжил расположение еще одного человека: ему единственному в Риме Микеланджело готов был доверять. Большой любитель искусств, Алидози внес свою лепту, чтобы в 1505 году привезти мастера в Рим, где тот должен был заниматься созданием папской усыпальницы. А Микеланджело, похоже, видел в кардинале своего покровителя и союзника в мутных водах ватиканской политики⁴¹.

Микеланджело не желал возвращаться в Рим, отчасти опасаясь, что «цел и невредим», как обещал папа, он там не будет. Вряд ли он боялся, что его жизнь окажется в руках Браманте, но у него были все основания ожидать гнева Юлия. Потому еще до исхода лета он обратился к поверенному понтифика за письменной гарантией неприкосновенности.

Кардинал, сопровождавший Юлия в военной экспедиции, предоставил Микеланджело письменное заверение по всей форме, и с этим документом в кармане скульптор наконец выехал на север, по направлению к Болонье, прихватив заодно письмо Пьеро Содерини, в котором говорилось, что он «выдающийся молодой человек, которому нет равных в мастерстве во всей Италии, а то и в мире». Правда, Содерини также предупреждал: натура Микеланджело «такова, что говорить с ним нужно приветливо и одобряюще»⁴².

Папа принял Микеланджело в Болонье в конце ноября, более чем через семь месяцев после бегства того из Рима. Просить у Юлия прощения было делом не из приятных – в этом вскоре убедятся разнообразные недруги понтифика. Микеланджело, можно сказать, вышел сухим из воды, хотя встреча прошла довольно бурно. Один из папских конюших, заметив скульптора во время мессы в базилике Сан-Петронио, препроводил его через площадь в резиденцию своего господина в палаццо де Седичи. Его святейшество ужинал.

«Ты должен был явиться к нам, – вскричал рассерженный Юлий, – а не ждать, чтобы мы пришли к тебе!»⁴³

Пав на колени, Микеланджело взмолился о прощении и объяснил, что просто был зол из-за несправедливого обращения по возвращении из Каррары. Папа в ответ не произнес ни слова, и тогда один исполненный благих намерений епископ, которому Содерини велел замолвить за скульптора словечко, бросился на его защиту.

«Ваше Святейшество не должны обращать внимания на его ошибку, – обратился он к Юлию, – если он и заблуждался, то по невежеству. Все художники таковы вне своего искусства»⁴⁴.

Может, папу и злило «своенравие этих гениев» вроде Микеланджело, но, как покровитель искусств, он не одобрял суждений, будто все они неотесанные невежды. «Несчастный, невежда ты, а не он! – рявкнул понтифик на епископа. – Уходи и не показывайся мне больше

⁴¹ Подробности их отношений см.: Beck. Cardinal Alidosi, Michelangelo. 63–77; Hirst. Michelangelo in 1505. P. 760–766.

⁴² Цит. по: Pastor. History of the Popes. Vol. 6. P. 510.

⁴³ Condivi. The Life of Michelangelo. P. 38. Кондиви. С. 23.

⁴⁴ Ibid. Кондиви. С. 23.

на глаза, [к дьяволу]!» Ошеломленный епископ застыл как вкопанный, и тогда «папские слуги сильными толчками выпроводили его из комнаты»⁴⁵.

Художник и его покровитель помирились. Была, впрочем, одна незначительная проблема. Микеланджело отказался работать над гигантской статуей. Литье из бронзы, сообщил он папе, не его профессия. Но Юлий не хотел слышать отговорок. «Принимайся за работу, – приказал он, – и отливай снова и снова, пока не получится»⁴⁶.

Литье из бронзы было непростым делом. Как и фресковая живопись, оно требовало большого опыта, и на изготовление статуи в натуральную величину, не говоря о четырехметровой, мог уйти не один год, в чем успел убедиться Антонио дель Поллайоло, девять лет отдавший работе над усыпальницей Сикста IV. Процесс требовал изготовления модели из просушенной глины – она послужит основой статуи и будет покрыта слоем воска. Из него мастер лепил элементы скульптуры; затем поверхность покрывалась несколькими слоями специальной пасты, в состав которой наряду с другими ингредиентами входили коровий навоз и жженный бычий рог. Перехваченная стальными обручами, вся эта масса подвергалась обжигу в печи: глина затвердевала, а расплавленный воск вытекал через особые отверстия – «отливники», – проделанные в донной части статуи. Расплавленная бронза вливалась через другие каналы, «литники», и заполняла пространство вместо воска. Когда бронза застывала поверх глиняной основы, оболочку из коровьего навоза и бычьего рога раскалывали, и появлялась статуя, которую можно было рихтовать и полировать.

По крайней мере, так было в теории, однако на практике зачастую все шло отнюдь не столь гладко и споро. Чтобы глина не растрескалась, нужно было правильно подобрать сорт и высушить модель, бронзу следовало плавить при определенной температуре, иначе она спекалась. По многим причинам, в том числе из-за значительных размеров работы, Леонардо да Винчи не удалось попытки отлить в бронзе конную статую для Лодовико Сфорца, герцога Миланского. Но Леонардо, по крайней мере, был обучен искусству литья: он много лет проработал в мастерской Андреа дель Верроккьо, ведущего флорентийского скульптора, художника и ювелира. Микеланджело, со своей стороны, не преувеличивал, говоря, что бронза – не его специальность. В Садах Сан-Марко он, может, и получил некоторые уроки литья металлов, но к 1506 году исполнил всего одну бронзовую фигуру: статую Давида высотой чуть больше метра заказал ему в 1502 году французский маршал Пьер де Роган⁴⁷. Иными словами, в отливке бронзы у него все же было больше опыта, чем во фресковой живописи.

Как и при выборе кандидатуры для работ в Сикстинской капелле, Юлия совершенно не волновал такой пустяк, как отсутствие у Микеланджело опыта. Он был полон решимости заполучить статую; не осмелившемуся бежать от папы во второй раз скульптору выделили мастерскую на задворках базилики Сан-Петронио, и он приступил к работе. Ясно, что статуя должна была послужить для него испытанием, в котором проверялось не только его владение ремеслом, но и верность папе.

Следующий год сложился для Микеланджело неудачно. Ему не нравилось тесное жилище, в котором на трех постояльцев, кроме него, оказалась одна кровать. Вино в Болонье было не только дорогим, но и скверного качества. Да и погода была ему не по нраву. «За все время, что я здесь, дождь шел разве что один раз, – жаловался он с наступлением лета, – а жара была такая, какой люди вовек не припомнят»⁴⁸. И он по-прежнему считал, что находится в

⁴⁵ Ibid. *Кондиви*. С. 21.

⁴⁶ *Michelangelo. The Letters*. Vol. 1. P. 148.

⁴⁷ Эта работа, осуществленная приблизительно в то же время, что и гораздо более масштабная и знаменитая мраморная статуя Давида, была отправлена во Францию и в итоге затерялась. Возможно, ее ждала судьба других многочисленных бронзовых статуй, которые на протяжении веков, когда случались войны, шли на производство пушек.

⁴⁸ Ibid. P. 38. *Микеланджело*. Письма. С. 71.

опасности: не случайно вскоре по прибытии в Болонью скульптор пишет своему брату Буонаррото: «Всякое может случиться, и мой мир рухнет»⁴⁹. Его предполагаемый враг Браманте по-прежнему пребывал в Болонье, и Микеланджело с тяжелым сердцем замечал, что, пока папский двор в городе, изготовители кинжалов не знают отбою от заказчиков. В Болонье было полно разбойничьих шаяк и недовольных сторонников изгнанных Бентивольо, так что место стало беспокойным и опасным.

Через два месяца Юлий нанес визит в мастерскую – осмотреть глиняную модель. После этого Микеланджело писал домой Буонаррото: «Молите Господа, чтобы она [статуя. – *Примеч. перев.*] у меня хорошо получилась, ибо, если выйдет хорошо, лышу себя надеждой на везение при нынешнем Папе, на его благоволение»⁵⁰. Предполагалось, разумеется, что, вернув высшее расположение, он сможет возобновить работу над усыпальницей.

Однако работа над статуей с самого начала не клеилась. Микеланджело надеялся к Пасхе уже заняться отливкой, но дело застопорилось, когда почти одновременно с визитом папы он прогнал двоих своих подручных: Лапо д'Антонио, резчика, и золотаря, известного под именем Лотти. Микеланджело особенно раздражал более молодой из них, Лапо, – сорокадвухлетний флорентийский скульптор. «Он зловредный мошенник и плохо служил мне», – писал он домой во Флоренцию⁵¹. Больше всего мастера злило, что его помощник раструбил по всей Болонье: мол, я, Лапо д'Антонио, тружусь на равных с самим Микеланджело. Помощники небеспричинно считали себя равными Микеланджело, а не просто мелкими сошками. Оба были старше его по меньшей мере лет на десять, причем Лотти учился у великого Антонио дель Поллайоло. Его Микеланджело ставил выше, да и опыт золотаря и его мастерство, несомненно, решали многое. Но скульптору казалось, что Лотти портит разлагающее влияние Лапо, так что обоим было велено собирать вещи. А поскольку именно с Лапо и Лотти он делил кровать, к конфликту могла привести и удушливая атмосфера, царившая вечерами в мастерской на задворках базилики Сан-Петронио.

Вскоре дела у Микеланджело пошли еще хуже. Только он прогнал Лапо и Лотти, как уехал и папа, заявив, что пребывание в Болонье вредно для его здоровья. Как будто в подтверждение тому, вскоре грянула эпидемия чумы, а вслед за ней – бунт. Коль скоро папа двинулся обратно в Рим, семейство Бентивольо и их сторонники, осмелев, попытались вернуть себе город. Обычно Микеланджело старался унести ноги, едва почуяв, что запахло жареным; но теперь он был вынужден оставаться в мастерской, какие бы яростные схватки ни происходили за городскими стенами. Наверняка его посещала мысль о том, что, если Бентивольо вернуться, вряд ли они будут к нему снисходительны, ведь он выполняет скульптурный портрет их злейшего врага. Но прошло несколько недель, и изгнанников снова разбили; после этого все их усилия были отданы организации заговора – вновь неудачного – с целью отравить Юлия.

В начале июля 1507 года, спустя чуть больше полугода после начала работ, Микеланджело попытался отлить гигантскую статую. Результат был плачевным: бронза не расплавилась как следует и в итоге получились только ноги статуи. Пришлось ждать больше недели, чтобы печь охладилась и ее можно было разобрать: застывшую бронзу извлекли, вновь нагрели и во второй раз попытались залить ее в форму. Микеланджело винил в неудаче одного из своих новых помощников, Бернардино д'Антонио, утверждая, что он «то ли по неведению, то ли по несчастной случайности» не нагрел печь до нужной температуры⁵². Он рассказывал о позорной оплошности Бернардино практически всем подряд, и пристыженный помощник ходил по Болонье, боясь поднять глаза.

⁴⁹ Ibid. P. 19.

⁵⁰ Ibid. P. 20. *Микеланджело. Письма.* С. 46.

⁵¹ Ibid. P. 21. *Микеланджело. Письма.* С. 48.

⁵² Ibid. P. 36. *Микеланджело. Письма.* С. 66.

Вторая плавка завершилась более успешно, и следующие полгода Микеланджело был занят тем, что выдалбливал, полировал и рихтовал фрагменты статуи, а после этого готовил паперть базилики Сан-Петронио к ее установке. Статуя должна была обеспечить ему личный триумф. При высоте больше четырех метров и весе в четыре с половиной тонны она стала самым крупным литым монументом с античных времен. Фактически она почти достигла высоты конной статуи императора Марка Аврелия, установленной перед базиликой Сан-Джованни ин Латерано, – это бронзовое изваяние служило мерилom для всех прочих монументальных творений⁵³. Кроме того, скульптор сумел бросить вызов скептикам, которые годом ранее сомневались, что он способен будет справиться с этой исполинской задачей. «Ведь это противоречило мнению всей Болоньи, что я ее [то есть статую] когда-нибудь закончу», – хвастался он перед Буонаррото⁵⁴. А по завершении он, видимо, вновь будет в милости у папы. Еще до того как статуя была готова, он начал переписку с Джулиано да Сангалло и кардиналом Алидози – своими наиболее влиятельными союзниками и поклонниками в Риме – и в письмах выражал надежду, что ему будет позволено продолжить создание усыпальницы.

Однако ваяние и отливка статуи измотали Микеланджело. «Я живу здесь, перенося величайшие невзгоды и крайнее утомление, – писал он Буонаррото, когда все завершилось, – и ничем другим не занят, только работой и днем и ночью. Я терпел и терплю столько трудностей, что, если бы мне пришлось заново сделать другую [статую], я не поверил бы, что мне на это хватит жизни»⁵⁵. Ему не терпелось вернуться во Флоренцию: сорок тысяч канн, или каких-то восемьдесят километров, через Апеннины – рукой подать! Но папа продолжал испытывать его терпение, приказывая оставаться в Болонье до тех пор, пока статуя не займет свое место перед церковным порталом. Папские астрологи в итоге пришли к выводу, что наиболее подходящим днем для ее установки будет 21 февраля 1508 года. Лишь после этого Микеланджело позволили вернуться во Флоренцию, но прежде его подмастерья в Болонье устроили в его честь небольшой праздник. Радость Микеланджело при возвращении домой не омрачило даже падение с коня, когда он ехал назад через Апеннины⁵⁶. Впрочем, едва он прибыл во Флоренцию, как от понтифика пришла депеша, призывавшая его обратно в Рим – но, как оказалось, вовсе не для возобновления работ над усыпальницей.

⁵³ В 1538 году Микеланджело установит эту статую на ее нынешнем месте – на площади Капитолия в Риме.

⁵⁴ Ibid. P. 40. *Микеланджело*. Письма. С. 74.

⁵⁵ Ibid. *Микеланджело*. Письма. С. 74.

⁵⁶ См.: Tolnay. Michelangelo. Vol. 1. P. 39.

Глава 5. Пока не просохла основа

«Сего дня, 10 мая 1508 года, я, Микеланджело, скульптор, получил авансом от его святейшества понтифика Юлия II пятьсот дукатов за роспись плафона в папской Сикстинской капелле, к созданию которой сегодня приступаю»⁵⁷.

Когда Микеланджело для неких собственных нужд оставил эту расписку, с момента его возвращения в Рим прошло около месяца. За это время появился контракт на роспись свода, составленный другом и поверенным папы, кардиналом Алидози, который по-прежнему служил посредником между вспыльчивым Юлием и не менее вспыльчивым скульптором. Он не оставлял Микеланджело, пока тот не завершил бронзовую статую: постоянно слал ему письма и отвечал на них, наблюдал за установкой готового изваяния на паперти Сан-Петронио⁵⁸. Сделанным в Болонье папа остался доволен и доверил своему приближенному кардиналу улаживать все нюансы, связанные с новым, гораздо более масштабным заказом.

Контракт, подготовленный Алидози (не сохранившийся до наших дней), предписывал выплатить скульптору (Микеланджело обычно настаивал на таком именовании) за работу над плафоном три тысячи дукатов – в три раза больше, чем он получил за отливку статуи. Три тысячи дукатов были щедрым вознаграждением – за роспись капеллы Торнабуони в базилике Санта-Мария Новелла живописец Доменико Гирландайо получил в два раза меньше. А для опытного ремесленника, например золотаря, эта сумма составляла тридцатикратный годовой заработок, на который он мог рассчитывать⁵⁹. И все же это было заметно меньше, чем обещали Микеланджело за оформление усыпальницы. Более того, из этих средств ему предстояло платить за кисти, краски и прочие материалы, включая канаты и доски для возведения лесов. Необходимо было также нанять команду помощников и приспособить дом на Пьяцца Рустикуччи, чтобы их там разместить. Разумеется, все эти траты могли изрядно сократить щедрый гонорар. Так, из тысячи дукатов, выделенных на статую Юлия, в результате, после того как были оплачены материалы, жилье и выдано жалованье помощникам, в кармане у Микеланджело остались какие-то жалкие четыре с половиной дуката⁶⁰. И если на бронзовую статую ушло четырнадцать месяцев, то было ясно, что роспись свода Сикстинской капеллы потребует намного больше времени.

К середине мая Микеланджело еще даже не приступил к плафону. Чтобы выполнить фреску, тем более когда ее площадь больше тысячи ста квадратных метров, нужно было все тщательно продумать и многое предусмотреть, прежде чем на плоскость ляжет первый мазок. Фресковая живопись высоко ценилась именно из-за невероятной сложности этой техники. Все ее несметные подводные камни вобрало в себя итальянское выражение *stare fresco*, что означает «зайти в тупик» или «попасть в переplet». Многие живописцы, наряду с Леонардо да Винчи (потерпевшим столь явную неудачу с «Битвой при Ангиари»), буквально оказывались в тупике, видя перед собой голую стену или свод. Джорджо Вазари, сам искусный фрескист, говорил, что есть немало художников, которые хороши в темпере или в масле, но лишь немногие преуспели в создании фресок. «Из всех техник, – настаивал он, – эта требует особого мужества, веры, решимости и упорства»⁶¹. Его современник Джованни Паоло Ломатцо также считал

⁵⁷ Barocchi, *Ciulich ed.* I Ricordi di Michelangelo. P. 1.

⁵⁸ Beck. Cardinal Alidosi, Michelangelo. P. 66.

⁵⁹ Сам Микеланджело платил несносному Лапо д'Антонио за выполнение обязанностей подручного при изготовлении статуи в Болонье восемь дукатов в месяц – что за год составило бы девяносто шесть дукатов.

⁶⁰ Michelangelo. The Letters. Vol. 1. P. 41.

⁶¹ Vasari. Vasari on Technique. P. 222.

фресковую живопись истинно мужским делом, утверждая, что, в отличие от фрески, темпера создана для «женоподобных юношей»⁶².

Еще во втором тысячелетии до нашей эры техника росписи по сырой штукатурке была известна на Крите, а в более поздние века этруски и римляне пользовались ею для украшения стен и гробниц. Но особое распространение искусство фресковой живописи получило в Центральной Италии со второй половины XIII века, когда такие города, как Флоренция, охватил невиданный строительный бум, подобного которому здесь не было со времен римских императоров. За полвека в одной только Флоренции осуществили или начали строительство не менее девяти больших базилик. И если в Северной Европе (которая также недавно пережила всплеск строительства) новые готические соборы украшали великолепными шпалерами и витражами, то в Италии возникла мода на фрески. Холмы вокруг Флоренции и Сиены изобиловали всем необходимым: известняком, мрамором и гравием, равно как глиной и минеральным сырьем для производства красок. И как виноград «санджовезе» словно создан для кьянти, так же засушливое знойное тосканское лето наилучшим образом подходило для создания фресок.

Особая техника фресковой живописи эпохи Возрождения повторяла приемы, которыми пользовались этруски, а затем римляне; она берет свое начало в 1270 году – правда, возникает не во Флоренции, а в римской мастерской художника Пьетро деи Черрони, прозванного Каваллини (Лошадки). Пройдя долгий путь и преуспев как в искусстве фрески, так и в мозаике, он дожил до глубокой старости, хотя даже зимой, как говорят, ходил с непокрытой головой. Его манера и техника повлияли на первого видного мастера фресковой живописи Возрождения, флорентийца Джованни Ченни ди Пепи, из-за своей неприглядной внешности получившего нелестное прозвище Чимабуэ (Быкоголовый). Художник, который, по словам Джорджо Вазари, «чуть не стал первопричиной обновления искусства живописи»⁶³, прославился во Флоренции благодаря своим фрескам и другим художественным работам, украсившим некоторые новые храмы, в том числе Санта-Тринита и Санта-Мария Новелла. Затем, около 1280 года, он совершил путешествие в Ассизи, где создал свои признанные шедевры – фресковые циклы в верхней и нижней церквях Сан-Франческо⁶⁴.

Помощником Чимабуэ, в итоге затмившим его, был молодой живописец, крестьянский сын, с которым, по легенде, Чимабуэ повстречался на дороге из Флоренции в близлежащее местечко Веспиньяно: Джотто ди Бондоне. После кончины Чимабуэ Джотто продолжит роспись Сан-Франческо и даже займет дом наставника и его мастерскую на Виа Борго Аллегри (улице Ликующего Предместья), названной так потому, что жители окрестностей почти с исступленным восторгом встретили икону Чимабуэ, пронесенную с процессией от мастерской художника, чтобы продемонстрировать ее посетившему город королю Карлу Анжуйскому. Джотто передал технику, усвоенную у Чимабуэ, многим своим ученикам. Наиболее талантливым из них, Пуччо Капанна, на горьком опыте убедился, что фресковая живопись – занятие для сильных духом. Вазари сообщает, что жизнь Пуччо оборвалась вскоре после того, как он заболел, «перетрудившись над фресками»⁶⁵.

Принцип фресковой живописи столь же прост, сколь сложно его исполнение. Понятие «фреско» (*fresco*) означает «свежий»: мастер должен был все время работать по свежей, то есть сырой, штукатурке. Так что процесс требовал тщательной подготовки и точного расчета вре-

⁶² *Lomazzo*. *Scritti sulk arti*. Vol. 1. P. 303.

⁶³ *Vasari*. *Lives of the Painters*. Vol. 1. P. 57. Здесь и далее цит. по: *Вазари*. *Жизнеописания*. Не стоит принимать на веру то, что Вазари пишет о Каваллини. Ему так хочется видеть истоки фресковой живописи в Тоскане, что он попросту умалчивает о влиянии Каваллини и ошибочно называет его учеником Джотто.

⁶⁴ Каваллини и сам, очевидно, работал в верхней церкви Сан-Франческо, где атрибуция фресок оставляет множество неразрешенных вопросов. Некоторые искусствоведы приписывают ему две церковные фрески – «Исаак, благословляющий Иакова» и «Исаак и Исав», допуская, что он и есть так называемый мастер Исаака. Вазари утверждает, что автором этих двух фресок был Чимабуэ, а другие исследователи указывают на Джотто.

⁶⁵ *Vasari*. *Lives of the Painters*. Vol. 1. P. 114.

мени. Слой штукатурки, называемой «интонако» (*intonaco*), толщиной чуть больше сантиметра накладывался шпателем поверх другого, уже просохшего слоя. Интонако – однородная масса, получаемая при смешении извести и песка, представляет собой проницаемую поверхность, сначала впитывающую краски, а затем, по мере высыхания, закрепляющую их на поверхности каменной кладки.

Эскиз композиции переносился на сырой грунт с картона. Лист фиксировался на стене или своде миниатюрными гвоздями и служил лекалом при изображении отдельных фигур или сцены. Рисунок переносили одним из двух способов. Первый называли «сполверо» (*spolvero*): по нанесенным на картон линиям делали тысячи проколов, сквозь которые затирали, или «вкрапливали», угольный порошок из специального узелка, похлопывая им по листу, а проявившиеся на штукатурке контуры обводили красками. Пользуясь вторым, куда более быстрым способом, художник по линиям процарапывал нарисованное на картоне черным мелом изображение специальной иглой, отчего на влажной штукатурке оставались следы. Лишь после этого можно было браться за кисти и краски.

С точки зрения науки в создании фресок задействовано несколько простых химических реакций. Выражаясь языком химии, интонако – это гидроксид кальция. На первом этапе ее приготовления происходило нагревание известняка или мрамора в обжиговой печи – и в этом причина утраты столь многих памятников Древнего Рима. Под воздействием огня выделяется углекислый газ, и камень превращается в белый порошок – негашеную известь (оксид кальция), а затем – в гидроксид кальция, когда известь смачивается, или «гасится», водой. Для художника Возрождения гидроксид кальция был магическим элементом в искусстве фресковой живописи. Как только вещество смешивалось с песком и покрывало стену, следовала череда обратных химических превращений. Сначала из смеси испарялась вода, затем оксид кальция на открытом воздухе вступал в реакцию с углекислым газом, образуя карбонат кальция, основной компонент известняка и мрамора. Поэтому вскоре после того, как эту податливую массу размазывали шпателем по стене, она вновь затвердевала, запирая нанесенные тем временем краски внутри кристаллов карбоната кальция. Таким образом, фрескисту не приходилось разводить пигменты ничем, кроме воды. Различные связующие вещества, применявшиеся вместе с темперой, – яичный желток, клей, трагакантовая камедь и даже изредка ушная сера – здесь были не нужны по той простой причине, что пигменты проникали в интонако.

Какой бы изобретательной ни была эта техника, вероятность неудачи преследовала живописцев на каждом шагу. Больше всего трудностей доставляла кратковременность периода, в который слой интонако был пригоден для работы: как долго штукатурка будет оставаться сырой, зависело от погоды, но в среднем диапазон составлял от двенадцати до двадцати четырех часов. После этого штукатурка переставала впитывать краски, так что работа велась только над фрагментом, который мастер мог завершить за день: его называли «джорната» (*giornata*). Поэтому обширную поверхность стены или свода разделяли на такие джорнаты – от дюжины до нескольких сот, самых разных площадей и форм. Так, Гирландайо разделил огромную поверхность капеллы Торнабуони на 250 фрагментов, предполагая, что за один день вместе с учениками может расписывать плоскость, составляющую приблизительно один метр двадцать сантиметров на полтора метра – как приличного размера холст.

Таким образом, фрескист был вынужден очень точно рассчитывать время, чтобы каждая джорната оказывалась полностью заполнена живописью прежде, чем штукатурка успевала застыть: это обстоятельство решительно отличало работу над фреской от живописи по холсту или деревянной доске, допуская коррективы и терпевших руку даже самого рассеянного и медлительного художника. Тициан, например, мог «латать» свои холсты бесконечно, внося изменения и правки в течение всей жизни, накладывая порой до сорока самостоятельных слоев краски и лака, и под конец дорабатывал кончиками пальцев, чтобы его манера казалась более спонтанной.

Для Микеланджело в Сикстинской капелле время и возможность вернуться к сделанному были недоступной роскошью. Чтобы ускорить процесс письма, некоторые фрескисты приспособились держать по кисти в каждой руке, одной из них нанося темные тона, а другой – светлые. Быстрее всех, по общему мнению, владел кистью Амико Аспертини, который в 1507 году приступил к росписи капеллы в базилике Сан-Фреддиано в Лукке. Будучи большим оригиналом, Аспертини писал обеими руками одновременно, а горшочки с краской подвешивал на поясе. Он «похож был на дьявола святого Макария со всеми его склянками, – иронизирует Вазари. – А когда он работал с очками на носу, он мог бы и камень рассмешить»⁶⁶.

И все же проворный Аспертини будет расписывать стены капеллы в Сан-Фреддиано более двух лет – притом что их площадь была заметно меньше, чем плафон Сикстинской капеллы. А у Доменико Гирландайо со всей его большой мастерской почти пять лет ушло на фрески капеллы Торнабуони. Причем и в ней живопись занимала менее значительную поверхность, так что Микеланджело понимал, что на выполнение нового заказа у него уйдет немало лет.

Первым делом мастеру предстояло удалить штукатурку с пострадавшей фреской Пьерматтео д'Амелия. Иногда мастерам удавалось воспользоваться прежним слоем и на его основе написать новую фреску, прибегая к технике *martellinatura*: поверхности предыдущей фрески придавали шероховатость остроконечным молотком – *martello*, так что штукатурка, предназначенная для новой работы, сцеплялась со старой, поверх которой и создавалось новое изображение. Но к фреске Пьерматтео этот способ был неприменим. Весь его звездный свод вот-вот мог обрушиться наземь.

После того как старую фреску удалось соскоблить со свода, встала задача нанести по всему плафону нижний слой свежей штукатурки, так называемый ариччио (*arriccio*), толщиной приблизительно два сантиметра, чтобы заполнить различные бреши и неровности – например, стыки каменной кладки – и подготовить гладкую поверхность, на которую на этапе росписи наконец ляжет интонако. Процесс предполагал, что из капеллы будут вынесены тонны старой штукатурки, а внутрь внесут сотни мешков с песком и известью для изготовления смеси ариччио.

Первоочередную задачу по удалению фрески Пьерматтео и подготовке слоя ариччио для новой росписи Микеланджело поручил своему земляку-флорентийцу Пьеро Росселли – тому самому, который защитил его от обвинений Браманте. Состоявшийся скульптор и архитектор, тридцатичетырехлетний Росселли обладал всеми положенными навыками. Кроме того, он был близким другом Микеланджело и в письмах обращался к нему *charisimo fratello*, «дорогой брат»⁶⁷. Получив от Микеланджело за работу восемьдесят пять дукатов, Росселли вместе с командой штукатуров трудился не меньше трех месяцев – до конца июля.

Для удаления звездного небосвода Пьерматтео потребовался высокий помост, чтобы люди Росселли могли как можно быстрее продвигаться от одного конца капеллы к другому. Леса необходимо было растянуть на тринадцать метров и поднять над полом на восемнадцать, не говоря о том, что по всей длине капеллы предстояло пройти почти сорок метров. Микеланджело и его помощники нуждались в аналогичном возвышении, чтобы кистями дотягиваться до каждой точки на поверхности свода. Конструкция, которая подошла бы штукатурам, очевидно, могла устроить и живописцев, а значит, леса стоило передать от Росселли подмастерьям Буонарроти. Но сначала эту конструкцию надо было придумать и соорудить. Так что немалая доля от восьмидесяти пяти дукатов, выплаченных Росселли, была потрачена на древесину.

Помосты разного типа при работе над фресками нужны были всегда. Для стеновых росписей обычно приспособляли устанавливавшиеся прямо на земле или на полу деревянные леса,

⁶⁶ Vasari. Lives of the Painters. Vol. 1. P. 915.

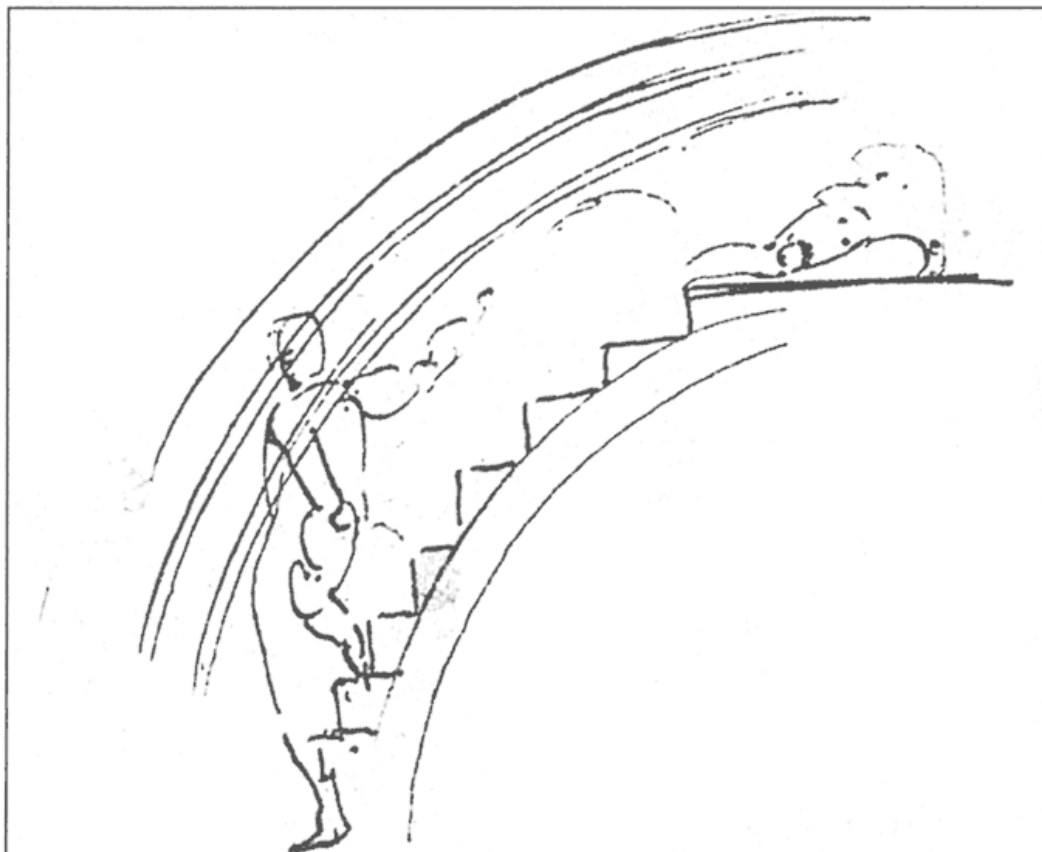
⁶⁷ Цит. по: Wallace. Michelangelo's Assistants. P. 204.

которыми пользовались каменщики, но дополняли их лестницами, перилами и площадками. Похожие деревянные конструкции, должно быть, стояли в отсеках между оконными проемами Сикстинской капеллы, когда Перуджино, Гирландайо и их коллеги создавали стенные фрески. С плафоном все обстояло сложнее. Леса следовало поднять на восемнадцать метров, каким-то образом оставив незанятыми проходы для священников и паломников, проводивших внизу свои церемонии. Только по одной этой причине леса с нижними опорами, которые неизбежно перекрыли бы проходы, оказались непригодны.

Внимания требовали и всевозможные другие детали. Никакие леса не могли обеспечить надежность и при этом достаточно пространства для работавших группами подмастерьев с их снаряжением, включавшим ведра с водой, тяжелые мешки с песком и известью, а еще огромные картоны, которые нужно было развернуть, чтобы перенести эскизы на плафон. Безопасность также была не последней заботой. Учитывая головокружительную высоту капеллы, работа на лесах для всех была связана с большим риском. При создании фресок периодически случались трагические происшествия: так, в XIV веке живописец Барна да Сиена упал, как говорят, почти с тридцатиметровой высоты и разбился насмерть, работая над циклом «Жизнь Христа» в церкви Колледжата в Сан-Джиминьяно.

Воздвигнуть леса в Сикстинской капелле мог, несомненно, лишь обладавший уникальным талантом *pontarolo* – так называли этих строителей. Пьеро Росселли владел нужными навыками: он был признанным проектировщиком, а также скульптором и архитектором. Десятью годами ранее он придумал систему шкивов и кранов, чтоб достать из Арно затонувшую глыбу мрамора, обещанную Микеланджело. Однако сначала папа привлек к новой задаче Донато Браманте. Такое развитие событий – столь нежелательное появление на сцене давнего недруга – не понравилось скульптору, зато в итоге обернулось в его пользу: Браманте потерпел постыдную неудачу, так и не сумев предложить приемлемое решение. Он ухватился за необычную идею: подвесить деревянные мостки на канатах, закрепленных на своде, в котором для этого предполагалось проделать ряд отверстий. Это решало проблему внизу, где леса не загромождали бы пространство, но при этом перед Микеланджело вставала непростая задача: как заполнить уродливые отверстия, которые останутся после того, как канаты снимут? Последнюю деталь Браманте проигнорировал, заявив, что «подумает об этом после, по-другому же сделать нельзя»⁶⁸.

⁶⁸ Vasari. Lives of the Painters. Vol. 2. P. 665.



Схематический набросок конструкции лесов

Для Микеланджело этот далекий от реальности проект лишь в очередной раз подтвердил несостоятельность архитектора. Возразив Юлию, что идея Браманте неосуществима, художник услышал в ответ, что он может сам выстроить леса, какие считает нужным. И вот в разгар подготовки, когда так много предстояло предусмотреть, Микеланджело пришлось решать задачу по конструированию помоста.

И хотя его опыт в инженерном и строительном деле был более скромным, чем у Браманте, он и в этой сфере стремился проявить себя наилучшим образом. Не последним в этом смысле стал выношенный в так неудачно сложившемся 1506 году проект большого моста через Босфор. В сравнении с былым размахом пространство Сикстинской капеллы, безусловно, выглядело ничтожным. Зато в спроектированных Микеланджело лесах в итоге также воплотился принцип моста, – точнее, это была система мостков, сооруженных в капелле на уровне оконных проемов⁶⁹. В кладке над верхним карнизом, чуть выше голов тридцати двух понтификов на стенных фресках, были проделаны отверстия глубиной около сорока сантиметров. В этих отверстиях крепились короткие деревянные консоли, создававшие ряд несущих опор, которые в строительном деле называют *sorgozzoni* (буквально: «воткнутые в глотку»). Консоли поддерживали несколько ступенчатых арок, повторявших своей формой линию свода, так что над внутренним пространством повисали соединенные между собой мосты, – с этого настила живописцам и штукатурщикам был доступен любой фрагмент плафона. Впрочем, конструкция закрыла свод капеллы лишь до середины, охватив три первых отсека между окнами. И

⁶⁹ См.: *Hartt*. The Evidence for the Scaffolding of the Sistine Ceiling. P. 273–286; *Mancinelli*. Michelangelo at Work. P. 220–234. Как еще могли выглядеть леса, см.: *Gilbert*. On the Absolute Dates of the Parts of the Sistine Ceiling. P. 162–163; *Gilbert*. Michelangelo on and off the Sistine Ceiling. P. 13–16.

когда помощники Росселли закончили с первой половиной, им пришлось демонтировать арки и заново строить их на другой стороне – то же самое повторит Микеланджело, когда начнется работа над росписью.

Такие леса представляли собой простую, но удобную, а также более экономичную конструкцию, чем у Браманте. Кондиви сообщает, что, когда леса построили, у Микеланджело остался излишек канатов: значительный их метраж, который был закуплен для подвесных платформ Браманте, не потребовался. Поэтому неизрасходованные материалы он даровал «бедному плотнику», помогавшему собирать леса⁷⁰. Тот сразу же продал канаты, а вырученные деньги пустил на приданое двум своим дочерям, и финал предания о том, как Микеланджело обставил Браманте, оказался поистине сказочным.

Благодаря находчивости Микеланджело пол капеллы оставался свободным, и летом 1508 года все привыкли наблюдать за Росселли и его подручными, которые, стоя на лесах, сбивали старую штукатурку и клали новую, пока внизу проходили религиозные службы. Нетрудно догадаться, что ситуация оказалась чревата некоторыми сложностями. Не прошло и месяца, как непрерывно долбившие плафон работники Росселли навлекли на себя немилость Париде де Грасси, нового папского церемониймейстера (*magister caerimoniarum*). Де Грасси, представитель болонской знатной семьи, в Сикстинской капелле заведовал буквально всем. В его обязанности входила подготовка месс и любых других церемоний, он отвечал за то, чтобы на алтаре стояли подсвечники, а в кадиле были угли и фимиам. И следил, чтобы священники, проводившие службы, освящали, а затем возносили тело Христово надлежащим образом.

Придирчивый и раздражительный, де Грасси не пропускал ни одной мелочи. Он мог быть недоволен слишком длинными волосами или долгой проповедью священника, или тем, что какой-то богомолец сел не там, где надо, или – вот уж извечная беда – постоянным шумом. Никто не мог укрыться от его всевидящего ока, даже сам папа, чьи гротескные поступки нередко приводили в негодование церемониймейстера, который, впрочем, обычно проявлял мудрость и хранил недовольство при себе.

Вечером 10 июня де Грасси поднялся из своего кабинета, располагавшегося под помещением капеллы, и обнаружил, что всю ночь службу по случаю Пятидесятницы невозможно вести из-за поднятой рабочими пыли. «На верхних карнизах, – гневно писал он в своем дневнике, – выростала конструкция, создавая колоссальную пыль, однако возводившие ее мастера не прекращали свое занятие, и кардиналы на них громко жаловались. Я и сам вступил в спор с несколькими работниками, но они не остановились. Я направился к папе – тот был мною почти недоволен, ибо я не обратился к ним дважды, и стал говорить о пользе работ. Затем он поочередно направил двух своих слуг с приказом строителям прекратить работы, и те неохотно послушались»⁷¹.

Артель Пьеро Росселли трудилась допоздна, коль скоро помешала вечерне, которая всегда проводится после захода солнца. В середине июня закат происходит не раньше девяти. И если Юлий заступался за штукатуров, как свидетельствует обиженный де Грасси, значит одобрял их образ действий, и, вероятно, поэтому работники Росселли осмеливались прекословить кардиналам и церемониймейстеру.

Время, безусловно, было превыше всего. Слой ариччио должен был основательно просохнуть, прежде чем поверх него можно было класть интонако, и объяснялось это не в последнюю очередь тем, что запах тухлых яиц, характерный для сырого ариччио, полагали вредным для здоровья живописцев, особенно в замкнутом пространстве. Так что от создания основы до начала росписи порой проходило несколько месяцев – в зависимости от погоды. Вероятно,

⁷⁰ *Condivi*. The Life of Michelangelo. P. 101. *Кондиви*. С. 54.

⁷¹ Цит. по: *Tolnay*. Michelangelo. Vol. 2. P. 219.

как по просьбе Микеланджело, так и самого папы Росселли спешил завершить ариччио как можно раньше, чтобы за жаркие летние месяцы слой просох. Кроме того, Микеланджело хотел по возможности начать роспись до наступления зимы. Работать в холода, которые приносил в Италию зимний северный ветер трамонтана, дувший со стороны Альп, было практически невозможно. Если интонако переохладится или замерзнет, краски не будут правильно впитываться, изображение потрескается и начнет отслаиваться.

Росселли должен был подготовить свод к октябрю или ноябрю, иначе Микеланджело пришлось бы ждать до февраля. Папа, нетерпеливо и озабоченно ждавший результата, вряд ли благосклонно воспринял бы такую отсрочку. Вот и трудилась артель Росселли летом 1508 года допоздна, заглушая стуком молотов и зубил хор, исполнявший гимны в нескольких метрах внизу.

Глава 6. Эскиз

Пока Пьеро Росселли со своими помощниками удалял старую фреску Пьерматтео д'Амелия, Микеланджело был занят подготовкой эскизов к новой. Работал он, сверяясь с папским замыслом: Юлий пожелал, чтобы у плафонной росписи была особая композиция. Неизвестно, принадлежал ли замысел самому папе, или у него был советчик. Микеланджело оставил запись о том, что трудился «согласно условиям и договоренностям»⁷², изложенным кардиналом Алидози, а значит, можно предположить, что кардинал, в свою очередь, был непосредственно причастен к созданию концепции⁷³.

Детализация заказчиком предмета работы была в порядке вещей. Живописцы и скульпторы приравнивались к ремесленникам, выполняющим точные указания тех, кто оплачивает их труд. Контракт Доменико Гирландайо с Джованни Торнабуони – классический пример того, в какой форме заказчик поручал художнику выполнение большого фрескового цикла⁷⁴. Состоятельный банкир Торнабуони составил контракт, в котором очертил практически каждую деталь оформления капеллы в церкви Санта-Мария Новелла, носящей теперь его имя. Воображение Гирландайо ограничивали строгие рамки. Художнику не только было предписано, как распределить сцены по соответствующим стенам, но и указан их строгий порядок и размеры. Были оговорены краски, которые следовало использовать, и даже назначена дата начала живописных работ. Торнабуони хотел видеть многофигурные композиции, в которых присутствовали всевозможные птицы и животные. Будучи исполнительным мастером, Гирландайо счел за счастье угодить патрону, и на его фресках забурлила жизнь – да так изобильно, что некоторые сцены, если цитировать известного искусствоведа, «перенасыщены, как газетные страницы, пестрящие картинками»⁷⁵. В одной из сцен Гирландайо даже изобразил жирафа. Экзотическое существо могло быть написано с натуры: в 1487 году африканский жираф поселился в саду Лоренцо Медичи, где и пребывал до тех пор, пока не умер, ударившись головой о балку, – так и не привык к тесным флорентийским пространствам.

Так что художник эпохи Микеланджело мало походил на романтический идеал одинокого гения, творящего уникальные вещи, явленные ему воображением, независимо от коммерческой конъюнктуры или покровителя. Лишь спустя столетие художник, как, например, Сальватор Роза, родившийся в 1615-м, смог проигнорировать пожелания одного из заказчиков, оказавшиеся слишком уж точными, и высокомерно предложил ему «обратиться к кирпичнику – те работают по заказу»⁷⁶. В 1508 году творцы, как и кирпичники, выполняли запросы патрона.

В этих обстоятельствах Микеланджело вряд ли был удивлен, когда весной 1508 года папа представил ему подробный план оформления Сикстинской капеллы. Образы, возникшие в уме Юлия, были существенно сложнее и содержательнее по сравнению со звездным небосводом Пьерматтео. Над оконными проемами капеллы он велел художнику изобразить двенадцать апостолов, а оставшееся пространство плафона заполнить соединенными между собой геомет-

⁷² Barocchi, *Ciulich ed.* I Ricordi di Michelangelo. P. 1.

⁷³ Доводы в пользу активного участия Алидози в создании декоративной композиции см. в: Beck. Cardinal Alidosi, Michelangelo. P. 67, 74. Бек упоминает, что несколько лет спустя, в 1510 году, кардинал попытается нанять Микеланджело для росписи другой фрески, сложную композицию которой он придумал сам. Это обстоятельство позволяет предположить, что он приобрел определенный опыт, составляя декоративные композиции фресок Сикстинской капеллы.

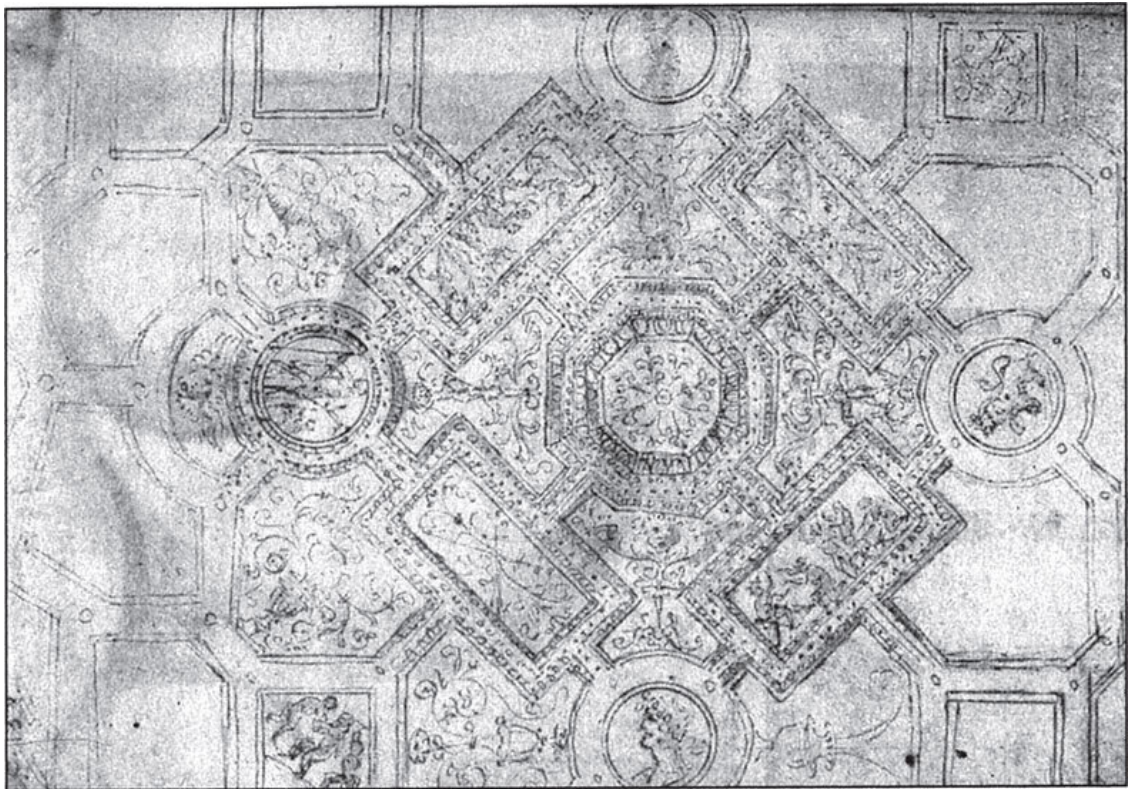
⁷⁴ Об этом контракте см.: Milanese. Documenti inediti dell'arte Toscana. P. 334–338.

⁷⁵ Berenson. Italian Painters of the Renaissance. Vol. 2. P. 31.

⁷⁶ Цит. по: Pascoli. Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni. P. 84. О постепенном освобождении художников и скульпторов от ограничений, оговаривавшихся заказчиками, см.: Cronin. The Florentine Renaissance. P. 165–189; Haskell. Patrons and Painters. P. 8–10.

рическими фигурами – квадратами и кругами. Юлию, видно, нравился такой калейдоскопический орнамент, повторявший мотивы древнеримских плафонов – как на вилле Адриана в Тиволи, которая во второй половине XV века сделалась местом притяжения для многих любопытных глаз. В том же году понтифик поручил похожие композиции еще двум художникам: Пинтуриккьо расписывал свод хоров, которые только что построил Браманте в церкви Санта-Мария дель Пополо, а еще был заказан плафон в Станце делла Сеньятура, помещении Ватиканского дворца, куда предполагалось перенести папскую библиотеку.

Микеланджело подготовил немало эскизов, старательно пытаясь подобрать сочетание геометрических узоров и фигур, которое понравилось бы папе. Вероятно, в поисках вдохновения он тогда обратил свой взор к Пинтуриккьо. Бернардино ди Бетто знал толк в вине, а прозвище Пинтуриккьо («богатый художник») получил благодаря эффектной орнаментальной технике; он был, пожалуй, самым опытным фрескистом в Риме и к пятидесяти четырем годам успел расписать немало церковных зданий по всей Италии. Не исключено, что в качестве помощника Пьетро Перуджино он расписывал и стены Сикстинской капеллы. Пинтуриккьо приступил к фреске не раньше сентября 1508 года, но, вполне возможно, он делал эскизы, которые Микеланджело довелось видеть тем летом. Во всяком случае, первые зарисовки плафона Сикстинской капеллы подозрительно напоминают свод, который Пинтуриккьо представил себе над хорами в церкви Санта-Мария дель Пополо⁷⁷.



Эскиз плафона для виллы Адриана в Тиволи, рисунок Джулиано да Сангалло

И все же Микеланджело, очевидно, не мог удовлетвориться сделанным. Самым досадным было то, что в предложенной композиции, помимо образов двенадцати апостолов, ему толком не оставалось возможности реализовать свой интерес к человеческой пластике. В эскиз были привнесены фигуры крылатых ангелов и кариатид, но они требовали традиционного решения и лишь дополняли геометрический декор. Они ничуть не напоминали сложно закручен-

⁷⁷ Сходство отметил Вазари, с которым соглашается Свен Сандстрем, см.: *Sandstrom. Levels of Unreality*. P. 173.

ные мускулистые тела персонажей «Битвы при Кашине» и едва ли могли показаться мастеру достойной заменой замысленным им фигурам борющихся обнаженных титанов, которых он собирался изваять для ныне отошедшей на второй план папской усыпальницы. Задача выглядела малоинтересной, и Микеланджело, должно быть, все меньше хотелось заниматься этим заказом.

Уже привыкший к жалобам Микеланджело, папа вряд ли был крайне удивлен, когда в начале лета художник предстал перед ним с очередным возражением. Речь его была как никогда смелой: он пенял на то, что замысел его святейшества представляется ему *cosa povera* (то есть скудным)⁷⁸. На этот раз Юлий как будто бы не возражал. Он лишь пожал плечами и, по свидетельству Микеланджело, согласился предоставить ему полную свободу действий. «Он предложил мне новый контракт, – писал позднее художник, – чтобы я мог делать все, что пожелаю»⁷⁹.

Утверждение Микеланджело, что папа якобы разрешил ему творить самостоятельно, следует воспринимать с осторожностью. Жест понтифика, безоговорочно вверившего простому живописцу – пусть даже это сам Микеланджело – замысел оформления главной капеллы христианского мира, был бы по меньшей мере весьма необычным. Представители церкви практически всегда выступали консультантами при создании таких композиций. Сложное богословское содержание фресок на стенах Сикстинской капеллы – параллели между жизнью Моисея и Христа с их ученой подоплекой – не могла придумать артель живописцев, незнакомых с латынью и не изучавших теологию. Надписи на латыни, начертанные над фресками, составлял секретарь папы, богослов Андреас Трапезундский; мастера получали также указания от блистательного эрудита Бартоломео Сакки, снискавшего прозвище Платина, первого хранителя недавно образованной Ватиканской библиотеки⁸⁰.

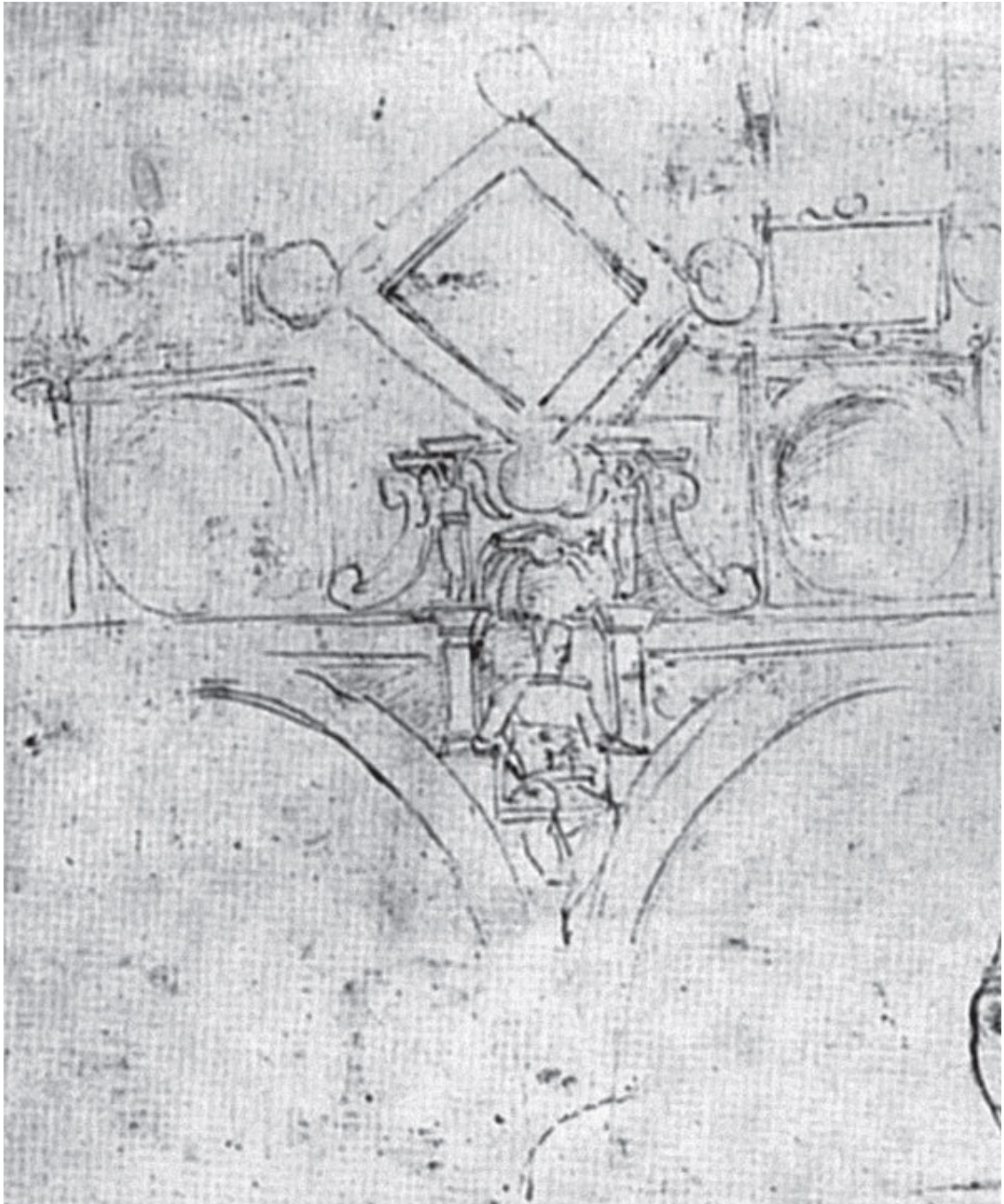
Если в грандиозном новом замысле не обошлось без компетентного мнения, то первым претендентом на роль советчика, помимо кардинала Алидози, мог стать генерал-приор августинского ордена Эджидио Антониони, более широко известный по имени, указывающему на место его рождения: Эджидио да Витербо⁸¹. Задача была вполне по силам тридцатидевятилетнему священнику. Он принадлежал к числу самых образованных людей в Италии, свободно владел латынью, греческим, древнееврейским и арабским. Впрочем, истинную славу принесли ему пламенные проповеди. Зловещий силуэт в темной рясе, всклокоченные волосы, смоляная борода, сверкающие глаза, бледный лик – в умении завораживать аудиторию Эджидио не было равных. О силе его красноречия говорит тот факт, что даже Юлий, известный тем, что начинал клевать носом на мессах, не выдерживая и четверти часа, умудрялся бодрствовать во время его двухчасовых страстных служб. Среди папского окружения златоустому Эджидио не было равных в деле пропаганды, а поскольку плафон, да и многие другие заказы Юлия задумывались им для прославления собственной власти, то умение кардинала находить в Ветхом Завете символические связи с персоной понтифика было как нельзя кстати.

⁷⁸ *Michelangelo. The Letters. Vol. 1. P. 148.*

⁷⁹ *Michelangelo. The Letters. Vol. 1. P. 148.*

⁸⁰ О деятельности Андреаса Трапезундского и интеллектуальной атмосфере Рима времен Сикста IV см.: *Lee. Sixtus IV and Men of Letters.*

⁸¹ О теософских взглядах и деятельности Эджидио да Витербо, не рассматривая аспекта его причастности к замыслу фресок Сикстинской капеллы, пишет Джон О'Мэлли, см.: *O'Malley. Giles of Viterbo on Church and Reform.* Доводы в пользу его участия см.: *Dotson. An Augustinian Interpretation of Michelangelo's Sistine Ceiling. P. 223–256, 405–429.* Дотсон считает, что Эджидио «сформулировал концепцию», которая, по ее словам, ориентирована на трактат святого Августина «О граде Божьем». При этом она отмечает, что документальных свидетельств, подтверждающих контакты Микеланджело и Эджидио, не сохранилось. Другого возможного референта называет Фредерик Харт, утверждая, что в создании замысла участвовал кузен папы Марко Виджеро. См.: *Hart. History of Italian Renaissance Art. P. 497.*



Ранний эскиз плафона Сикстинской капеллы, выполненный Микеланджело

Но чей бы ни был замысел, эскизы фресок должен был одобрить *haereticarum pravitatis inquisitor* («распорядитель священного дворца») – столь грозный титул носил официальный теолог при папском дворе. В 1508 году в эту должность заступил член доминиканского монашеского ордена Джованни Рафанелли. Распорядителями дворца всегда становились доминиканцы. Название ордена доминиканцев – от *domini canes* («псы Господни») – метко характеризует предписанную членам этого религиозного братства ревность в служении: не случайно папы веками поручали им столь неприятные задачи, как сбор податей и пополнение рядов инквизиторов. Наиболее известным представителем ордена был Томас де Торквемада, который, после того как в 1483 году инквизиция вернулась в Испанию, сжег на кострах более двух тысяч еретиков.

Рафанелли занимался тем, что отбирал проповедников для Сикстинской капеллы и при необходимости подвергал собственной цензуре их речи, подавляя все признаки ереси. Кто бы ни был удостоен чести вести службу в капелле, даже Эджидио да Витербо, все обязаны были заблаговременно предоставить для ознакомления текст, который собирались произносить. Полномочия позволяли Рафанелли даже прервать проповедь и удалить с кафедры любого священника, если тот ступил на зыбкую почву, затронув спорные материи. Справляться с этими обязанностями ему иногда помогал Париде де Грасси, который не менее бдительно относился к любым отступлениям от богословской доктрины.

Любой, кто так же, как Рафанелли, заботился о соблюдении канонов в стенах Сикстинской капеллы, наверняка проявил бы живой интерес к труду Микеланджело. Даже если папский распорядитель не принимал деятельного участия в создании эскизов, художник, по крайней мере, должен был обсуждать с ним продвижение работ на различных этапах и, вероятно, демонстрировал наброски и эскизы. Впрочем, любопытно отсутствие свидетельств, которые бы показывали, что Микеланджело, никогда не молчавший о том, что его раздражало, досадовало на Рафанелли или же любого другого богослова, который, возможно, пытался вмешаться в его видение. Это обстоятельство, а также некоторые наглядные особенности плафона косвенно подтверждают, что Юлий действительно позволил Микеланджело действовать по своему усмотрению.

Микеланджело, безусловно, был подготовлен лучше, чем большинство современных ему мастеров, берясь за разработку насыщенного и сложного изобразительного материала. Около шести лет его учил грамматике, хоть и не латинской, наставник из Урбино – тогда прославленного культурного центра, куда зажиточные римские и флорентийские семьи отправляли отпрысков получать образование. Еще более важно, что примерно в четырнадцатилетнем возрасте, попав в Сады Сан-Марко, он осваивал не только ваяние, но также теологию и математику под руководством многих выдающихся учителей. Среди этих светил было два величайших философа того времени: один – Марсилио Фичино, основатель Платоновской академии, переводивший на латынь как сочинения Платона, так и оккультные тексты; вторым был Джованни Пико, граф делла Мирандола, штудировавший каббалу и при этом написавший «Речь о достоинстве человека».

Был ли Микеланджело с этими эрудитами на короткой ноге, неизвестно. Асканио Кондиви высказывается об этом неопределенно и лишь сообщает, что одна из ранних сохранившихся скульптурных работ Микеланджело, «Битва кентавров» (мраморный рельеф, изображающий множество борющихся обнаженных фигур), была изваяна по совету другого наставника из Садов Сан-Марко, Анджело Амброджини. Более широко он стал известен под именем Полициано и отличался впечатляющими познаниями даже по истинно высоким меркам школы Лоренцо: еще шестнадцатилетним юношей он перевел на латынь первые четыре книги «Илиады». Кондиви утверждает, что Полициано очень любил юного художника «и постоянно побуждал работать... он многое объяснял ему и постоянно находил ему занятия»⁸². Но можно лишь догадываться о том, сколь тесным было общение знаменитого ученого мужа и подростка-скульптора⁸³. Одно несомненно: Микеланджело получил достаточно знаний, чтобы проявить себя при создании иного решения плафона.

⁸² *Condivi. The Life of Michelangelo. P. 15. Кондиви. С. 7.*

⁸³ Шарль де Тольнай уверен, что Микеланджело сполна воспользовался преимуществами жизни в Садах Сан-Марко: «Это творческое сообщество стало для Микеланджело особым духовным источником. Всем, кто его окружал, он обязан своими эстетическими воззрениями, в основе которых – поклонение земной красоте как отражению божественной идеи; он обязан этическим кодом, суть которого – в признании достоинства человека, венца творения; и религиозными представлениями, в которых язычество и христианство воспринимаются как сугубо внешне различающиеся проявления всеединой истины» (*Tolnay. Michelangelo. Vol. 1. P. 18*). Анализ мотивов неоплатонического символизма в творчестве Микеланджело см.: *Panofsky. The Neoplatonic Movement and Michelangelo. P. 171–230.*

По мере того как летом 1508 года рождалась новая композиция, художник постепенно теплел к этому заказу. Вместо абстрактного орнамента из переплетенных квадратов и кругов он придумал более монументальную компоновку, которая позволяла ему сосредоточить весь свой талант на трактовке одушевленных форм так же, как это было в «Битве при Кашине». И все же роспись свыше тысячи ста квадратных метров поверхности сводчатого потолка, ждавшей его кисти, представляла собой куда более сложную задачу, чем роспись плоской стены – для его «визави» во Флоренции. Будущая фреска должна была не только оптически вытягивать плафон в длину, но и объединить четыре больших элемента в форме паруса, так называемые пандативы, расположенные по углам помещения капеллы, где свод соединяется со стенами. Кроме того, в композицию нужно было включить еще восемь треугольных элементов – «пазух свода», нависающих над окнами. Помимо свода, на верхних уровнях всех четырех стен Микеланджело предстояло расписать серповидные элементы (люнетты, или «малые луны») над оконными проемами. Одни поверхности были вогнутыми, другие – плоскими; одни – обширными, другие – небольшими и криволинейными. Так что перед живописцем стояла задача задумать удачную композицию фрески вопреки неудобному дроблению ожидающей росписи поверхности.

Баччо Понтелли построил свод из туфовых блоков, весьма сдержанно пользуясь декоративностью кладки. Микеланджело велел Пьеро Росселли сбить некоторые сложенные из камня детали – несущественные фрагменты декора в виде лепных украшений и акантов капителей – на пандативах и в люнеттах. После этого художник стал делить сводчатую поверхность, создавая для фрески иллюзорную архитектурную основу из множественных карнизов, пилястров, нервюр, выступов, кариатид, уступов и ниш, напоминавших фрагменты усыпальницы Юлия. Снизу эта мнимая конструкция, именуемая квадратурой, должна была не только создавать иллюзию богатого скульптурного убранства, но и объединить несуразные пандативы, пазухи и люнетты с плафоном; при этом художник получал возможность изображать различные сцены на отдельных геометрически очерченных участках.

По всей длине плафона должны были появиться девять прямоугольных панно, окаймленных имитирующими мраморные нервюрами и отделенных от оставшейся части плафона расписным карнизом. Под карнизом Микеланджело задумал галерею фигур, сидящих на уступах в нишах. Уступы остались от первого проекта: изначально на них предполагалось изобразить двенадцать апостолов. Еще ниже, в пространствах вокруг оконных проемов, располагались пазухи и люнетты, подходившие для создания живописного цикла вдоль основания свода.

Организованное таким образом пространство надлежало наполнить уместным содержанием. Новозаветные образы двенадцати апостолов Микеланджело вскоре отверг в пользу эпизодов и персонажей Ветхого Завета. Апостолов на тронах заменили двенадцать пророков, точнее, семь ветхозаветных пророков и пять сивилл из языческой мифологии. Над их фигурами, на прямоугольных панно, расположенных вдоль стяжек свода, должны были появиться девять эпизодов из Книги Бытия. Между тем в пазухах и люнеттах художнику виделись портреты прародителей Христа – сюжет довольно редкий, а для оформления пандативов подходили еще четыре сцены Ветхого Завета, среди них – Давид, поражающий Голиафа.

Показателен выбор эпизодов из Книги Бытия. Иллюстрировавшие их сцены часто встречались в скульптурных рельефах – Микеланджело знал тому множество примеров, самым ярким из которых были массивный парадный портал базилики Сан-Петронио в Болонье работы сиенского скульптора Якопо делла Кверча. Высеченный из истрийского камня не ранее 1425-го, но не позднее 1438 года, когда делла Кверча не стало, рельеф Порта Магна (главных дверей) содержит множество сцен из Книги Бытия, в том числе «Опьянение Ноя», «Жертвоприношение Ноя», «Сотворение Евы» и «Сотворение Адама».

Кверча изваял эти сцены приблизительно в те же годы, когда другой скульптор, Лоренцо Гиберти, отливал вторые бронзовые двери для баптистерия Сан-Джованни во Флоренции, с аналогичными ветхозаветными сценами. Микеланджело был столь восхищен бронзой Гиберти,

что окрестил его работу Порта дель Парадизо – «Райские врата». Неменьшим было его восхищение перед Порта Магна делла Кверча. Впервые увидев рельефы базилики Сан-Петронио в 1494 году, он детально их изучил, когда в 1507 году отливал в Болонье бронзовую статую, а затем наблюдал за ее установкой непосредственно напротив Порта Магна. Созданные делла Кверча образы еще были зримы для художника, занятого композицией фрески летом 1508 года, и девять панно по мотивам Книги Бытия, предназначенных для Сикстинской капеллы, явно были подсказаны творениями делла Кверча и Гиберти. Сюжеты, взятые ими из Ветхого Завета, действительно наиболее приближены к собственному изобразительному решению Микеланджело – и это подтверждает его слова, будто он действовал по своему усмотрению⁸⁴.

В новом замысле отразился дерзновенный масштаб натуры Микеланджело. Самое грандиозное соединение образов, когда-либо рожденное артистическим воображением, предполагало вобрать более ста пятидесяти самостоятельных живописных фрагментов и более трехсот отдельных фигур. Отвергнув идею композиции, предложенную папой, как «скудную», он поставил перед собой еще более строгую задачу – сверхтрудное испытание даже для того, кто обязан своей славой умению создавать поистине исполинские произведения искусства.

⁸⁴ Шарль де Тольнай считает, что у Микеланджело библейские сюжеты как жанр «берут свое начало в рельефных изображениях раннего Ренессанса... но столь масштабный исторический „рельеф“ впервые появляется на плафоне. До тех пор место для них выбирали на стенах и дверях» (*Tolnay. Michelangelo. Vol. 2. P. 18–19*). Другим источником, оказавшим свое влияние, могли быть фрески Паоло Уччелло (пришедшие ныне в плачевное состояние) в Кьостро Верде (Зеленом дворе) монастыря Санта-Мария Новелла, на которых также изображен ряд сцен, повторяющихся в Сикстинской капелле: «Сотворение Адама», «Сотворение Евы», «Искушение Евы», «Потоп», «Жертвоприношение» и «Опьянение Ноя». Микеланджело мог быть знаком с этими образами благодаря совместной работе с Гирландайо в Санта-Мария Новелла.

Глава 7. Артель

К концу мая 1508 года брат из монастыря Сан-Джусто алле Мура, стоявшего прямо под флорентийскими стенами, получил от Микеланджело письмо. Фра Якопо ди Франческо принадлежал к джезуатам (не путать с иезуитами), религиозному ордену, основанному в 1367 году. Их монастырь был одним из красивейших во Флоренции и мог похвастаться изысканной красотой садом, а еще живописными работами кисти Перуджино и Гирландайо. Процветали здесь и ремесла. В отличие от доминиканцев, отказавшихся от ручного труда, джезуаты видели в нем свое предназначение. Монахи усердно извлекали эссенции, готовили снадобья, а над помещением для капитула, этажом выше, в ревушей печи выплавляли витражные оконные стекла. Окна получались такой красоты и качества, что покупали их для церквей по всей Италии.

Но не витражами в первую очередь славились братья из Сан-Джусто алле Мура, а красочными пигментами. Лучше красок – особенно разнообразных оттенков синего – во Флоренции было не сыскать, и поток покупателей не иссякал. Многие поколения флорентийских художников приходили в Сан-Джусто алле Мура за азурином и ультрамарином. Леонардо да Винчи был лишь одним из последних. Контракт на написание «Поклонения волхвов», к выполнению которого он приступил в 1481 году, содержал условие, что все красители будут приобретаться у джезуатов, и только у них.

Видимо, Микеланджело был знаком с фра Якопо лично. Возможно, он имел дело с джезуатами несколькими годами ранее, когда писал «Святое семейство» для Аньоло Дони, поскольку использовал азурит, изображая небо, а платье Девы Марии писал ослепительным ультрамарином⁸⁵. Из Рима он обратился к фра Якопо с просьбой прислать образчики синих пигментов, пояснив: «Мне нужны будут живописные работы», и заказал «некоторое количество очень хорошей синей краски»⁸⁶.

Слова «нужны будут живописные работы» означают, что Микеланджело собирался взять на себя наблюдательную роль в создании плафонной фрески. Письмо к фра Якопо говорит о том, что на раннем этапе он подумывал поручить значительную часть росписи свода помощникам или ученикам – как часто делал Гирландайо. Микеланджело все еще надеялся приступить к усыпальнице и с этим расчетом вскоре по возвращении в Рим написал себе памятку о том, что нужно немедленно истребовать от папы четыреста дукатов золотом, а в дальнейшем регулярно получать платежи по сто дукатов в месяц⁸⁷. Столь желанные монеты предназначались не для Сикстинской капеллы, а скорее для папской усыпальницы. Примечательно, что Микеланджело продолжал грезить о монументальной гробнице даже в тот момент, когда кардинал Алидози составлял для него контракт на создание плафонной фрески. С мыслью о будущей усыпальнице он привез в Рим скульптора Пьетро Урбано, который помогал ему отливать бронзовую статую в Болонье⁸⁸.

В той же памятке Микеланджело написал, что ждет прибытия из Флоренции целой артели помощников – им он и рассчитывал, очевидно, доверить роспись большей части плафона. Впрочем, он позаботился бы о подмоге, даже если бы решил участвовать в работах более активно, поскольку фресковые росписи всегда создавались сообща. К тому же в последний раз он работал в технике фрески почти двадцать лет назад, так что опытные помощники ему были нужны и для того, чтобы помочь освоить различные технические тонкости.

⁸⁵ См.: Buzzegoli. Michelangelo as a Colourist. P. 405–408.

⁸⁶ Michelangelo. The Letters. Vol. 1. P. 45. Микеланджело. Письма. С. 78.

⁸⁷ Barocchi, Giulich ed. I Ricordi di Michelangelo. P. 1. Документ хранится в архиве Буонарроти в библиотеке Медичи Лауренциана во Флоренции; Майкл Херст датирует его апрелем 1508 года. См.: Hirst. Michelangelo in 1505. P. 762.

⁸⁸ Об участии Урбано в оформлении Сикстинской капеллы см.: Wallace. Michelangelo's Assistants. P. 208.

Индивидуалист по натуре, Микеланджело предпочитал трудиться в одиночку и не доверял подмастерьям, особенно после истории с Лапо в Болонье. Поэтому нанимать работников он поручил своему старому другу, флорентийскому художнику Франческо Граначчи. Крайне тщательно выбирая ближайшее окружение, его мнению Микеланджело доверял особенно. «Никому так охотно, как Граначчи, не рассказывал [он] о разных вещах и не сообщал обо всем, что знал тогда в искусстве», – утверждал Вазари⁸⁹. Вместе оба мастера прошли долгий путь: они росли бок о бок на Виа деи Бентаккорди, неподалеку от Санта-Кроче, а затем учились в мастерской Гирландайо и в Садах Сан-Марко. Граначчи был старше и, попав к Гирландайо первым, посоветовал Микеланджело поступить в ту же мастерскую, что в известном смысле определило будущее поприще последнего.

Но хоть Граначчи и слыл у Гирландайо одним из лучших учеников, к своим тридцати девяти годам надежд он не оправдал. Пока Микеланджело раскрывал новые возможности скульптуры и создавал один шедевр за другим, Граначчи корпел над многочисленными панно, требовавшими техники, но совершенно банальными, в основном подражая манере Гирландайо. В итоге он стал специализироваться на театральных декорациях, триумфальных арках к парадам, корабельных штандартах и знаменах для церквей и рыцарских орденов.

Возможно, Граначчи не сумел проявить себя из-за вялости характера, недостатка честолюбия, а во многом даже лени. «Ни над чем много не задумывался, был человеком приятным, – сообщает о нем Вазари, – и проводил время весело»⁹⁰. Любовь к беззаботной жизни и неприятие телесного дискомфорта обернулись тем, что работал он почти исключительно темперой или маслом, а с фресками, как с более сложным материалом, дела не имел.

Отсутствие честолюбия и легкость нрава как раз и привлекали Микеланджело. К более талантливым и тщеславным художникам – соперникам вроде Леонардо или Браманте – Микеланджело относился настороженно, зато Граначчи опасности не представлял, с готовностью признавал его превосходство и, по словам Вазари, «с невероятной преданностью и почтительностью всегда старался идти по стопам этого гения»⁹¹. В такой надежной и постоянной поддержке Микеланджело как раз и нуждался в Сикстинской капелле. В работе над самой фреской помощь Граначчи не требовалась – это можно было поручить и другим. Но он искал доверенное лицо, второго распорядителя, который будет не только нанимать подмастерьев и платить им, но также приглядывать за Пьеро Росселли и выполнять всевозможные прочие поручения: к примеру, доставать краски и другие материалы.

От обычной лености Граначчи не осталось и следа, когда речь зашла о помощи старому другу. Вскоре после возвращения Микеланджело в Рим он представил имена четырех живописцев, желавших ассистировать мастеру в Сикстинской капелле: Бастиано да Сангалло, Джулиано Буджардини, Аньоло ди Доннино и Якопо дель Тедеско. Масштаб у этих художников был иным, нежели у их собратьев из предыдущего поколения, расписавших стены Сикстинской капеллы, но техникой они владели и обладали опытом. Неудивительно: все четверо вышли из флорентийских школ Доменико Гирландайо и Козимо Росселли, а значит, со всей основательностью овладели искусством фресковой живописи. Некоторые даже проявили себя в капелле Торнабуони. А главное, все они соприкасались с фресками совсем недавно, а Микеланджело этого опыта не хватало. Вкупе с тем обстоятельством, что он знал всех четверых много лет, их навыки должны были его обнадеживать.

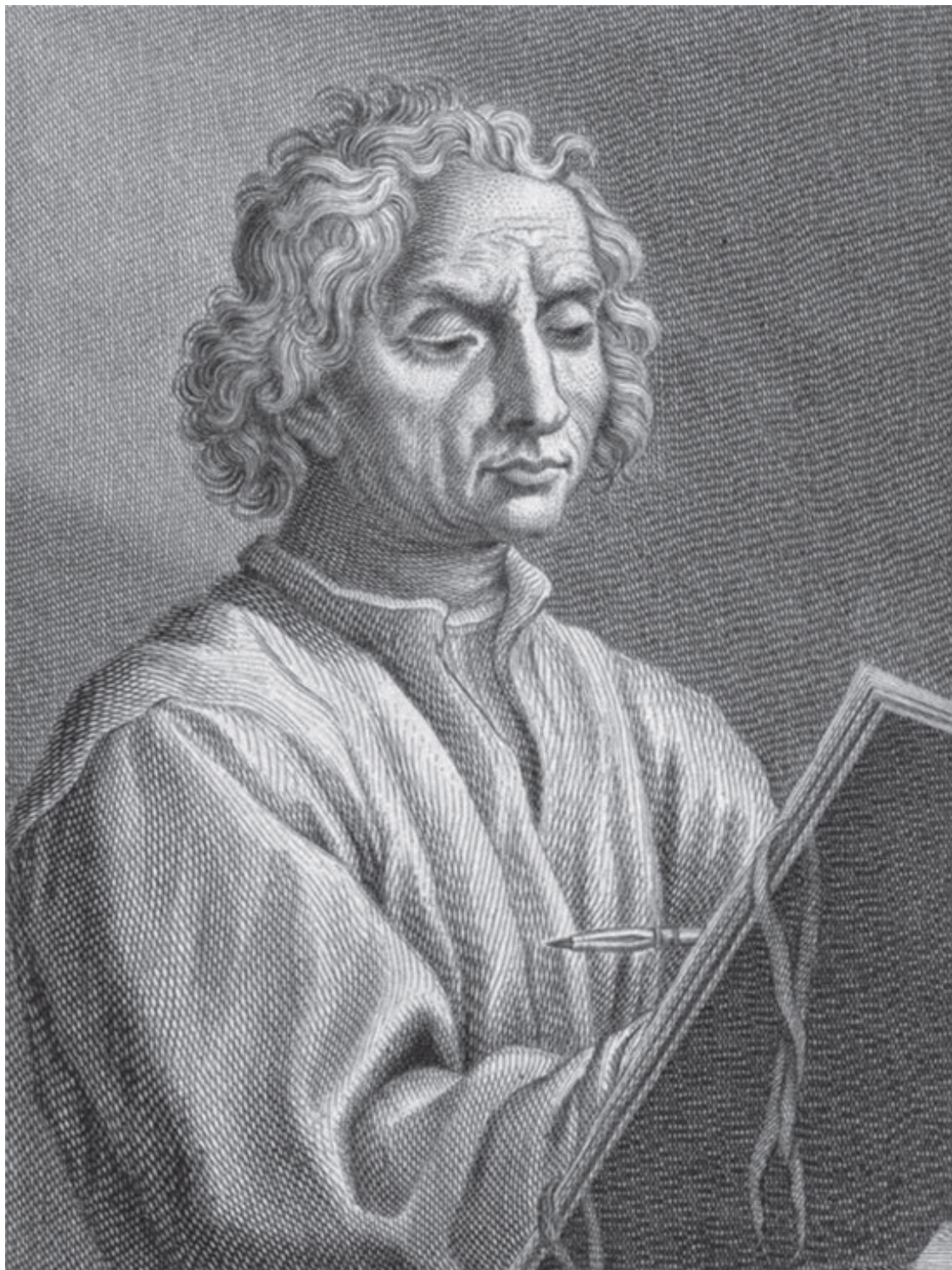
Первые члены артели прибыли в мастерскую на Пьяцца Рустикуччи, вероятно, поздней весной, незадолго до того, как Пьеро Росселли начал удалять со свода старую штукатурку. Впрочем, один из названных художников, самый молодой, двадцатисемилетний живописец и

⁸⁹ Vasari. Lives of the Painters. Vol. 2. P. 51.

⁹⁰ Vasari. Lives of the Painters. Vol. 2. P. 54.

⁹¹ Vasari. Lives of the Painters. Vol. 2. P. 51.

архитектор Бастиано да Сангалло, мог и до этого находиться в Риме. Аристотель (этим прозвищем Бастиано как будто бы был обязан внешнему сходству с мыслителем, а точнее, с его античным бюстом) приходился племянником Джулиано да Сангалло, и это само по себе было для Микеланджело лучшей рекомендацией. В силу юного возраста ему не довелось учиться непосредственно у Доменико Гирландайо, которого не стало в 1494 году, но он обучался у сына живописца, Ридольфо, а затем поступил в мастерскую одного из соперников Микеланджело, Пьетро Перуджино.



Франческо Граначчи, иллюстрация из книги Дж. Вазари «*Le vite di piu eccellenti pittori, scultori e architettori*» («Жизнеописания наиболее знаменитых художников, скульпторов и архитекторов»)

В помощниках Перуджино, впрочем, Бастиано ходил недолго. В 1505 году, работая с мастером над алтарным образом, он увидел выставленную в базилике Санта-Мария Новелла «Битву при Кашине» Микеланджело. По сравнению с головокружительной виртуозностью этого эскиза произведение Перуджино сразу показалось ему банальным и старомодным. Некогда его учитель прославился особой живописной манерой с ее *aria angelica et molto dolce* – «ангельской воздушностью и бесконечной благостностью»⁹², но в мускулистом сложении неистовых фигур «Битвы при Кашине» Бастиано успел распознать черты живописи будущего. Пораженный смелой оригинальностью стиля Микеланджело, он внезапно оставил мастерскую Перуджино и взялся копировать эскиз. Вскоре заказы у Перуджино во Флоренции сошли на нет, и год спустя пятидесятишестилетний мэтр навсегда покинул город – благостность и возвышенность Кватроченто вытеснили новые геркулесовы формы, созданные Микеланджело⁹³.

Оставив мастерскую Перуджино, Бастиано попал под влияние еще одного соперника Микеланджело. Он переехал в Рим, где поселился у своего брата, Джован Франческо, архитектора, отвечавшего за поставку камней и извести для строительства собора Святого Петра, – и сам решил заняться архитектурой. Учился сначала у брата, а затем у Донато Браманте – того самого, чей проект нового собора по иронии судьбы был утвержден вместо варианта, предложенного Джулиано, дядей Бастиано. Впрочем, приближенность к Браманте, похоже, Микеланджело не смущала. А поскольку Бастиано не был так же искушен в искусстве фресковой живописи, как другие члены артели, очевидно, что художника интересовали именно его познания в архитектуре. Архитектор мог оказаться полезным, например, при изготовлении эскизов фальшивых архитектурных элементов, которыми мастер предполагал дополнить фреску.

Джулиано Буджардини – еще один бывший подмастерье Гирландайо. Он был ровесником Микеланджело и успел потрудиться под началом своего наставника в капелле Торнабуони. Если неприметный Франческо Граначчи угрозы для Микеланджело не представлял, то Буджардини можно было и вовсе не опасаться. Наверное, он был техничным живописцем, коль скоро учился у Гирландайо, но Вазари изображает его бездарным художником, таким недотепой, и описывает, как тот, выполняя портрет Микеланджело, перенес глаз модели на висок. Почти все следующие десять лет он делал вид, что бьется над эскизом запрестольного образа на сюжет мученичества святой Екатерины, и умудрился напортачить даже после того, как Микеланджело показал ему, как изображать фигуры в ракурсе.

Как и в отношении Граначчи, некоторые черты характера Буджардини были для Буонарроти важнее, чем владение кистью. По выражению Вазари, он от природы отличался «добротой и простым образом жизни, без зависти или злости»⁹⁴. За добрый нрав Микеланджело прозвал его Беато («счастливый» или «блаженный»), и в этом мог быть также ироничный намек на явно более талантливого (и при этом столь же жизнерадостного) тосканского живописца Фра Анджелико, который нередко упоминается как Беато Анджелико.

Сорокадвухлетний живописец Аньоло ди Доннино вышел из мастерской Козимо Росселли, с которым был близко дружен до самой кончины шестидесятивосьмилетнего наставника одним или двумя годами ранее. Аньоло, старший в артели, мог обучаться у Росселли еще в

⁹² Цит. по: Tolnay. Michelangelo. Vol. 1. P. 31.

⁹³ Выполненная Бастиано копия центральной части эскиза Микеланджело также была встречена благосклонно. Спустя более тридцати лет, когда оригинал давно уже был утерян, на основе этого рисунка, вероятно по совету Вазари, Бастиано создал полотно маслом для французского короля Франциска I. Лишь благодаря этой работе (ныне хранящейся в Холкем-холле в Норфолке) мы знаем, какой могла бы быть «Битва при Кашине».

⁹⁴ Vasari. Lives of the Painters. Vol. 2. P. 310.

1480 году, когда ему было четырнадцать, а значит, возможно, помогал в работах по росписи стен Сикстинской капеллы. Кроме того, Аньоло совсем недавно имел дело с нужной техникой, выполнив несколько фресок во флорентийском сиротском приюте Святого Бонифация. Этот весьма усердный мастер постоянно переделывал эскизы и редко их реализовывал, так что в итоге умер в нищете. Прозвище *Il Mazziere* («сдающий» в карточной игре) указывает на другую вероятную причину его неторопливости и безденежной кончины. Однако оно свидетельствует также, что, как и живший в свое удовольствие Граначчи или добродушный Буджардини, Доннино обладал общительным и жизнелюбивым нравом.

Четвертый помощник, о котором упоминает Граначчи, – это Якопо ди Сандро или, по некоторым источникам, Якопо дель Тедеско, то есть Якопо Германец, что говорит о немецких корнях, хотя у его отца было типично итальянское имя: Сандро ди Кезелло. Якопо тоже принадлежал к мастерской Гирландайо. О раннем этапе его творчества известно не много, хотя он плодотворно занимался живописью не менее десяти лет. Граначчи называет его только по имени, давая понять тем самым, что Микеланджело знал его ничуть не хуже, чем всех остальных. Правда, в отличие от других, он не скрывал некоторой обеспокоенности в связи с поездкой в Рим и выполнением обязанностей помощника в капелле. «Якопо, – писал Граначчи, – хотел точно знать, сколько ему заплатят»⁹⁵.

На деле всем работникам предполагалось единовременно выплатить по двадцать дукатов, десять из которых они могли бы оставить у себя в качестве компенсации, если бы по каким-либо причинам решили не продолжать работу у Микеланджело. Не сказать, что предложение было особенно заманчивым. Лапо д'Антонио, своему помощнику в Болонье, Микеланджело выплачивал по восемь дукатов в месяц. Так что двадцать дукатов опытный мастерской мог заработать за два-три месяца. Сумма была скромной, а значит, Буонарроти не собирался нанимать помощников на все время работ, которые, несомненно, требовали по меньшей мере нескольких лет. Видимо, он планировал нанять людей ненадолго, получить от них нужные знания вначале, а затем, когда работы уже будут идти полным ходом, заменить более дешевой рабочей силой.

Потому беспокойство Якопо дель Тедеско понятно. Требовалась некоторая доля самопожертвования, чтобы оставить Флоренцию, а с ней и шанс получить другие заказы, перебраться в Рим и трудиться на равных с другими помощниками, – и все это ради грошового заработка, гарантированного, вероятно, лишь на очень короткий срок.

Однако вскоре Якопо отложил все свои планы, о чем и сам он, и Микеланджело еще пожалеют, и летом 1508 года вместе с другими помощниками прибыл на место. А сразу же вслед за ними появился и Франческо Граначчи, готовый приступить к распоряжению делами Микеланджело в Риме.

⁹⁵ Цит. по: *Seymour ed. Michelangelo*. P. 105.

Глава 8. Дом Буонарроти

Микеланджело унаследовал от отца не многие черты – разве что склонность к ипохондрии, снисходительность к собственным слабостям и надменную уверенность: Буонарроти являются потомками благородного старинного рода. Микеланджело был твердо убежден, что его семейство происходит от графского дома Каносса⁹⁶. То было смелое притязание: дом Каносса гордился предками, и в первую очередь прославленной Матильдой Тосканской, Великой графиней, дамой небедной и образованной, которая говорила на итальянском, французском и немецком языках, переписку вела на латыни, собирала рукописи и владела большей частью Центральной Италии. Будучи супругой Годфрида Горбатого вплоть до его убийства, она жила в замке близ города Реджо-нель-Эмилия, а скончавшись в 1115 году, завещала все свои обширные земли Святому престолу. В более поздние годы Микеланджело с особой бережностью будет хранить в своем архиве письмо, в котором здравствующий граф Каносса – фигура значительно менее яркая, чем прославленная Матильда, – лукаво подтверждает свое родство с художником, называя его Микеле Анджело Бонарото де Каносса»⁹⁷.

На склоне лет Микеланджело скажет, что в жизни преследовал лишь одну цель: вернуть дому Буонарроти прежнее высокое положение. Если так, то все его попытки восстановить былую славу семейства постоянно сводились на нет выходками четверых его братьев, а порой и отца, Лодовико. Тот, впрочем, считал, что Микеланджело сам запятнал имя Буонарроти, выбрав из всех возможных путей художественную стезю. Асканио Кондиви писал, что, когда Микеланджело только начал пробовать себя в рисунке, «отец и братья отца, у которых искусство было в большом пренебрежении, очень неодобрительно отнеслись к этому и даже нередко его били; не имея понятия о достоинствах благородных искусств, они считали стыдом иметь у себя в доме художника»⁹⁸.

Гнев Лодовико при появлении в его роду художника понятен: живопись считалась неподобающим занятием для благородного лица. Поскольку художники собственноручно создают свои произведения, их приравнивали к обычным мастеровым, занимавшим в обществе место наравне с портными или сапожниками. Чаще всего они были выходцами из простых семей. Андреа дель Сарто, как следует из его имени, был сыном портного, а отец золотаря Антонио дель Поллайоло – опять же как подсказывает имя – разводил кур. Андреа дель Кастаньо сначала пас скот, тем же, по легенде, занимался и юный Джотто, когда его нашел Чимабуэ.

Видимо, с такими ассоциациями и связано нежелание Лодовико, гордившегося своим происхождением, отдавать сына в обучение к живописцу, пусть даже с такой репутацией, как у Гирландайо. Ведь тот хоть и создал самую масштабную фреску периода Кватроченто, но зарабатывал, выполняя более скромные заказы – например, расписывал обручи для корзин.

Впрочем, к 1508 году паршивой овцой в семье оказался не Микеланджело, а скорее его братья, в особенности Буонаррото и Джовансимоне: одному исполнился тридцать один год, другому – двадцать девять. Их низкое положение – оба трудились на прядильне Лоренцо Строцци – было для Микеланджело унижительным. Годом ранее он обещал купить им собственную мастерскую. И все это время благоразумно подталкивал их учиться искусству торговли, чтобы в нужный момент предприятие с успехом заработало. Однако у Буонаррото и Джовансимоне были более далеко идущие планы: они хотели, чтобы старший брат подыскал им место в Риме.

⁹⁶ См.: *Condivi*. The Life of Michelangelo. P. 5.

⁹⁷ *Barocchi, Ristori ed.* Il Carteggio di Michelangelo. Vol. 2. P. 245.

⁹⁸ *Condivi*. The Life of Michelangelo. P. 9. *Кондиви*. С. 3.

С этой мыслью в первые жаркие летние дни Джовансимоне и направился на юг, в Рим. За год до этого он рассчитывал навестить кровника в Болонье, но тогда Микеланджело удалось остановить его, предупредив, причем без особых преувеличений, об эпидемии чумы и политических волнениях. Но время, похоже, не охладило пыла младшего брата.

Очевидно, Джовансимоне рвался в Рим, поскольку, как ни крути, старший брат был приближен к папе. Хотя до конца не ясно, какое место он рассчитывал получить с помощью Микеланджело. В то время как Флоренция разбогатела на торговле шерстью, в Риме подобное производство не сложилось, наняться было почти некуда. Город наводняли служители культа, паломники и проститутки. При Юлии II полис также обрел некоторую притягательность для художников и архитекторов, но в этих сферах ни опытом, ни талантом Джовансимоне не отличался. Этот неутомимый молодой человек, честолюбивый, но безалаберный, никак не мог найти себе применение. Он не был женат и продолжал жить в отчем доме – в содержание которого вносил более чем скромную лепту – и частенько ссорился с родителем и братьями.

Неудивительно, что поездка в Рим пользы Джовансимоне не принесла, а старшему брату и вовсе пришлось нехстати. Микеланджело работал над эскизами к плафону Сикстинской капеллы и вел другие приготовления, так что постороннее присутствие ему только мешало. Хуже того, едва появившись в городе, младший брат серьезно заболел. Микеланджело боялся, что молодого человека подкосила чума. «Я думаю, он скоро вернется к вам, коли послушает моего совета, – писал он Лодовико, – потому что здешний воздух, как мне кажется, ему вреден»⁹⁹. Нездоровый римский воздух станет для него удобным предлогом, чтобы в нужный момент избавляться от неожиданных родственников.

Джовансимоне наконец поправился и по настоянию Микеланджело вернулся домой. Но не успел он уехать, как о визите заговорил вдруг Буонаррото. Он дважды побывал в Риме десятью годами ранее, когда создавалась «Пьета». Должно быть, увиденное пришлось ему по душе: следующие несколько лет он был полон решимости выгодно там устроиться, а точнее, рассчитывал в этом на Микеланджело. Еще раньше, в 1506 году, в письме старшему брату он просит подыскать для него место. Ответ обескураживал прямоотой. «Не знаю толком ни как найти, ни что искать», – написал художник¹⁰⁰.

Буонаррото, более толковый, чем Джовансимоне, был любимчиком Микеланджело. Он писал ему чаще, чем другим братьям, и адресата именовал весьма важно: «Буонаррото ди Лодовико ди Буонаррото Симоне». Из Рима он сообщал о новостях домой во Флоренцию, как правило, раз в пару недель – обычно Буонаррото или отцу, который бережно хранил эти письма, неизменно подписанные «Микеланьоло, скульптор в Риме». В Италии не было единой почтовой службы, все письма доставлялись частным образом – через друзей, отправлявшихся во Флоренцию, или с караванами мулов, выходящими из Рима каждым субботним утром. Ответные письма доставлялись Микеланджело не в мастерскую, а в банк Балдуччо, которым он пользовался в Риме, оттуда же забирая послания. Вестями из дому он очень дорожил и часто благодарил Буонаррото за то, что тот не пишет чаще¹⁰¹.

В итоге Буонаррото отказался от мысли ехать в Рим, поскольку Микеланджело попросил его заняться кое-какими делами во Флоренции – в том числе приобрести унцию красного красителя, пигмента, получаемого из забродившего корня марены. Планы Буонаррото, связанные с новым визитом в Рим, как и мечты о собственной прядильне, были отложены до лучших времен.

⁹⁹ *Michelangelo. The Letters. Vol. 1. P. 45–46. Микеланджело. Письма. С. 79.*

¹⁰⁰ *Michelangelo. The Letters. Vol. 1. P. 13. Микеланджело. Письма. С. 80.*

¹⁰¹ См., например: *Ibid. P. 39. Микеланджело. Письма. С. 80.*

Не только братья, но и другая родня добавила Микеланджело забот летом 1508 года. В июне он узнал, что скончался Франческо Буонарроти, старший брат отца. Один из дядей, который, бывало, сурово охаживал Микеланджело после того, как тот объявил о намерении стать художником, но сам при этом особых высот не достиг. По роду занятий он был мянялой и свой скромный бизнес вел за прилавком возле церкви Орсанмикеле, а в дождь перебирался в соседнюю лавку к раскройщику тканей. Его жену звали Кассандра, и женился он почти в то же время, что и Лодовико на матери Микеланджело, после чего оба брата с женами вместе обосновались в доме. После смерти Франческо Кассандра вдруг заявила, что намерена судиться с Лодовико и его семьей, чтобы вернуть себе приданое, которое, по самым грубым подсчетам, составляло около четырехсот дукатов¹⁰².

По всей видимости, Микеланджело воспринял этот иск как предательство особы, заменившей ему мать; в то же время эта тяжба больно ударила по карману его отца. Безденежный Лодовико стремился сохранить приданое за собой, тогда как его невестка сама имела на него полное право¹⁰³. Во Флоренции, да и не только там, после смерти супруга имущество всегда возвращалось его вдове, чтобы она при желании могла повторно выйти замуж. Возраст Кассандры оставлял ей не так много шансов прельстить нового благоверного¹⁰⁴, и независимость наверняка привлекала ее больше, чем жизнь в доме Буонарроти. До этого одиннадцать лет она была там единственной женщиной и после смерти мужа явно хотела расстаться с его родней.

Судебные тяжбы по поводу приданого затевались повсеместно, и, учитывая, что закон был на стороне вдов, они, как правило, их выигрывали. Поэтому Лодовико сообщил Микеланджело, что, как один из дядиных наследников, тот должен отказаться от своей доли имущества Франческо: в противном случае ему придется отвечать по его долгам, и в том числе выплатить Кассандре приданое, если суд примет решение не в их пользу.

Приезд и болезнь Джовансимоне, как и кончина дяди и тяжба, начатая тетушкой, были очень досадными неожиданностями для Микеланджело, который как раз приступил к созданию эскиза плафона капеллы и собирал команду помощников. Едва поправился Джовансимоне, как у художника на руках оказался еще один болящий. Вместе с Урбано Микеланджело привез из Флоренции помощника по имени Пьеро Бассо. Этот плотник и умелец на все руки по прозвищу Коротышка долгое время служил семейству Буонарроти¹⁰⁵. Происхождения он был простого, родом из Сеттиньяно, и не один год трудился в имении Буонарроти – наблюдал за строительством семейного дома и одновременно выполнял другие обязанности, будучи, по сути, управляющим при Лодовико. Микеланджело привез его в Рим в апреле, рассчитывая на его помощь в строительстве лесов и, возможно, участие в очистке свода от старой штукатурки вместе с Пьеро Росселли. Он также был незаменим в мастерской Микеланджело, где вел хозяйство, наводил порядок в делах хозяина и был на посылках.

Однако Бассо уже исполнилось шестьдесят семь, и его подводило здоровье. Как и для Джовансимоне, знойное римское лето оказалось для него невыносимым, и к середине июля он не на шутку заболел. Микеланджело выбил из колеи не только его недуг, но и то обстоятельство, что при первой возможности старик вернулся во Флоренцию. Мастеру всерьез казалось, будто его предал человек, который служил верной опорой семье.

«Уведомляю тебя, – в неудовольствии писал он Буонаррото, – что Пьеро Бассо отбыл отсюда хворый утром вторника помимо моей воли. Узнал я о том с горечью, потому что остался

¹⁰² Первая жена Лодовико, Франческа, мать Микеланджело, выйдя замуж, внесла в семейную казну 416 дукатов. Второй брак, в 1485 году, обеспечил ему более значительное приданое в 600 флоринов.

¹⁰³ О том, как распоряжались приданным во Флоренции, см.: *Klapische-Zuber. Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*. P. 121–122.

¹⁰⁴ Всего 11 % женщин, овдовевших после тридцати лет, выходили замуж повторно, так что можно с уверенностью предположить, что после сорока шансов на новый брак у них практически не оставалось. См.: *Ibid.* P. 120.

¹⁰⁵ См.: *Wallace. Michelangelo's Assistants*. P. 204–205.

я один, да еще в страхе, как бы не умер он по пути». Он просил брата найти кого-нибудь Бассо на замену: «Я не могу работать один, к тому же никак не найти человека, на кого можно положиться»¹⁰⁶.

Микеланджело, конечно, был не один: в Риме находились Урбано и еще четыре помощника. Но заниматься хозяйством, как это делают слуги, – покупать продукты, готовить, следить, чтобы в мастерской все шло гладко, – было некому. К счастью, Буонаррото подобрал на эту роль мальчика, чье имя история не сохранила. В мастерские живописцев и скульпторов часто нанимали таких вот мальчиков на побегушках. Он упоминается как *fattorino* (посыльный); вместо платы ему будут полагаться еда и кров. Необычно лишь то, что в Рим отправили совсем юного паренька, которому предстояло добраться туда самому. Как видно, Микеланджело принципиально предпочитал иметь дело с флорентийцами и не доверял римлянам, даже когда дело касалось столь малых в ранжире мастерской фигур, как *fattorino*.

Мальчик выехал из Флоренции на пару дней раньше, чем еще один нанятый Буонаррото работник. Незадолго до этого Микеланджело получил письмо от некоего Джованни Мики, в котором тот предлагал свои услуги и сообщал, что, если понадобится, готов делать все, что будет «полезным и достойным». Микеланджело поспешил написать ответ и направил его Буонаррото с просьбой передать Мики. Брат навел справки и подтвердил, что указанный человек действительно готов наняться на службу и сможет отправиться в Рим через три-четыре дня, как только уладит кое-какие дела во Флоренции.

О Джованни Мики известно мало. Вероятно, он учился живописи, поскольку с 1508 года участвовал в работах в церкви Сан-Лоренцо – возможно, расписывал фресками северный неф, – и у него, безусловно, были связи среди флорентийских живописцев¹⁰⁷. Но с ним, в отличие от других помощников, Микеланджело, как, видимо, и Граначчи, знаком не был¹⁰⁸. Однако решил его проверить, так что в середине августа Мики прибыл в Рим и вступил в артель.

В конце июля, когда захворавший Пьеро Бассо отправился назад во Флоренцию, Микеланджело получил письмо от отца. Лодовико Буонарроти, очевидно, прознал от Джовансимоне о том, что его талантливый второй сын работает на износ и не все у него ладится. Беспокоясь о его здоровье, Лодовико сомневался, не напрасно ли Микеланджело взвалил на себя эту исполинскую ношу. «Сдается мне, ты слишком много работаешь, – писал он, – и потому твое недомогание и мрачность духа неудивительны. Лучше бы ты не брался за эту задачу, ибо в терзаниях и унынии трудно сохранить доброе здоровье»¹⁰⁹.

Но будь он хоть сто раз прав, работы в Сикстинской капелле уже начались и «не братья» было поздно. Помощники были наняты, и Франческо Граначчи отправился назад во Флоренцию – купить еще образцов красок. Перед отъездом он сделал последнюю выплату Пьеро Рос-

¹⁰⁶ *Michelangelo. The Letters. Vol. 1. P. 46. Микеланджело. Письма. С. 81.*

¹⁰⁷ Фабрицио Манчинелли предположил, что Мики был скульптором (*Mancinelli. Michelangelo at Work. P. 253*), но через несколько лет отказался от этого утверждения: «В действительности каких бы то ни было указаний на его специальность нет» (*Mancinelli. The Problem of Michelangelo's Assistants. Vol. 1. P. 46*). Впрочем, в одном из писем Микеланджело отмечает, что Мики участвовал в работах в церкви Сан-Лоренцо (*Michelangelo. The Letters. Vol. 1. P. 46*), где оформляли северный неф, что может говорить о его владении техникой фресковой живописи.

¹⁰⁸ Предлагая свои услуги Микеланджело, Джованни Мики упомянул также еще об одном желающем отправиться в Рим для работ в Сикстинской капелле: это был флорентийский художник Раффаэллино дель Гарбо. В то же время нет подтверждений, что Микеланджело принял это предложение. Де Тольнай считает, что Раффаэллино вряд ли приложил руку к Сикстинской капелле, поскольку его живопись отличает «выраженная манера Филиппино», то есть его наставника Филиппино Липпи, которая во фрагментах плафона не прослеживается. См.: *Tolnay. Michelangelo. Vol. 2. P. 115*. Вместе с тем Уоллес указывает на то, что письмо Мики относится к периоду самого начала работ, «когда Микеланджело и Граначчи активно искали работников», так что вероятность появления Раффаэллино сразу отметить нельзя (*Wallace. Michelangelo's Assistants. P. 216*). Ни Вазари, ни Кондиви об участии Раффаэллино не упоминают, и это может означать, что он не был задействован. Тем не менее эти биографы не упоминают и о Джованни Мики, который определенно работал с Микеланджело; нет у них упоминаний и о других помощниках Микеланджело, чье участие в работах документально подтверждено.

¹⁰⁹ Цит. по: *Tolnay. Michelangelo. Vol. 2. P. 9.*

селли. Старую фреску удалили, свод заново покрыли штукатуркой. Меньше чем за три месяца Росселли со своей артелью построил леса, сбил гипс с тысячи ста квадратных метров плафона и покрыл его новым слоем ариччио. Все было выполнено с невероятной быстротой. Теперь свод Сикстинской капеллы можно было расписывать.

Глава 9. «Источники великой бездны»

Фресковая живопись требовала многих этапов подготовки, среди которых самым ответственным и необходимым было изготовление графических листов с эскизами, переносившимися затем на стену. Прежде чем хоть один мазок лег бы на поверхность потолка Сикстинской капеллы, Микеланджело предстояло сделать сотни набросков, чтобы выстроить сложный язык тел, а также организовать отдельные сцены в общую композицию. Позы многих персонажей, положение рук, выражения лиц прорабатывались на протяжении шести или семи самостоятельных этапов, то есть, работая над фреской, художник мог создать более тысячи рисунков. От миниатюрных набросков – схематичных зарисовок, называвшихся *primo pensieri*, «первые идеи», до десятков детально прорисованных картонов с фигурами, превышавшими натуральную величину.

Эскизы плафона, из которых до нас дошли меньше семидесяти, выполнялись в самой разной технике, в том числе серебряным карандашом. Этот способ Микеланджело освоил в мастерской Гирландайо: он предполагает рисование стилусом по бумаге, обработанной несколькими тонкими слоями свинцовых белил и костяной муки (из столовых отходов), которые смешивали и связывали клеем. На шероховатой поверхности листа стилус оставлял мельчайшие частицы серебра, которые быстро окислялись, и проявлялись тонкие серые линии. Техника была медленной и требовала точности, поэтому для более скорых набросков Микеланджело использовал уголь и бистр – бурый краситель, который готовили на основе сажи и накладывали пером или кистью. Были также рисунки красным мелом, или сангиной, – эту технику впервые опробовал в предыдущем десятилетии Леонардо да Винчи в эскизах фигур апостолов в «Тайной вечере». Деликатный материал идеально подходил для небольших, детально проработанных рисунков: выразительные градации его теплых тонов позволяли Леонардо эффектно оттенять лица апостолов, а Микеланджело с той же блистательной виртуозностью будет передавать в спектре оттенков анатомически безупречные сплетения мышц.

Пока Пьеро Росселли подготавливал свод, Микеланджело приступил к созданию эскизов. Судя по всему, первую серию рисунков он завершил к концу сентября, посвятив их разработке четыре месяца – ровно столько же, сколько ушло у него на эскизы к гораздо менее масштабной «Битве при Кашине». К тому моменту, вероятно, были готовы рисунки лишь нескольких первых сцен. В Сикстинской капелле он часто будет делать эскизы и картоны только по мере необходимости – то есть в последний момент. Подготовив рисунки, а затем и расписав часть плафона, он станет возвращаться к рисовальной доске – в буквальном смысле – и приниматься за новую подборку эскизов и картонов¹¹⁰.

¹¹⁰ Описание процесса работы см.: *Hirst. Michelangelo and His Drawings*. P. 35–36; *Whistler. Drawings by Michelangelo and Raphael*. P. 34.



Эскиз Микеланджело для фигуры Ливийской сивиллы, выполненный сангиной

К первой неделе октября Микеланджело наконец был готов взяться за роспись. Именно тогда канатный мастер Доменико Манيني, работавший в Риме флорентиец, получил три дуката за канаты и холсты, поставленные в Сикстинскую капеллу. Подвешенные под лесами холсты выполняли важную функцию: они защищали мраморный пол капеллы от капель краски. Но еще важнее, с точки зрения Микеланджело, было то, что никто из находившихся внизу не мог наблюдать за продвижением работ. У него были причины опасаться общественного мнения, ведь когда «Давида» вывезли из мастерской, расположенной близ Санта-Мария дель Фьоре, в

него полетели камни. В 1505 году картонный эскиз к «Битве при Кашине» создавался в атмосфере строжайшей секретности в помещении, принадлежавшем церкви Сант-Онофрио, откуда были изгнаны все, кроме помощников и самых верных друзей. Видимо, те же порядки царили в мастерской позади Пьяцца Рустикуччи, где к эскизам не допускали никого, за исключением помощников, да еще разве что папы и распорядителя священного дворца. Микеланджело собирался держать фреску в тайне от жителей Рима до тех пор, пока сам не решит, что пришло время ее предъявить.

Каждый день, приступая к работе, Микеланджело и его помощники взбирались по двенадцатиметровой лестнице до уровня оконных проемов и в результате оказывались на нижнем ярусе дощатых мостков. По ступеням этих лесов они поднимались еще на шесть метров к вершине. Чтобы предотвратить падения, скорее всего, соорудили перила, тогда как от холщового полотна была другая польза: оно не давало ничего уронить с восемнадцатиметровой высоты. Свалиться с настила могло все, что использовалось в работе: лопатки, банки с краской и кисти, а еще ведра с водой или мешки с песком и известью, поднятые на леса лебедкой. Свет поступал через окна, но также и от факелов, которыми пользовались люди Пьеро Росселли, когда трудились до позднего вечера. На расстоянии вытянутой руки над головами мастеровых Микеланджело пролегал выгнутый свод капеллы – гигантская светло-серая поверхность, ждавшая прикосновения их кистей.

По утрам первым делом, разумеется, накладывали слой интонако. Тонкую работу по смешиванию штукатурки художник, вероятно, поручил кому-то из людей Росселли. Живописцы еще на учебной скамье учились готовить и класть известковый состав, но на практике этим, как правило, занимались профессиональные штукатуры, или *muratore*, – не в последнюю очередь из-за того, что рутинный процесс доставлял мало удовольствия. Так, известью, в силу ее едких свойств, часто посыпали трупы, чтобы они быстрее разлагались и на погосте не стоял сильный смрад. Гашение извести требовало осторожности, поскольку при окислении кальция, когда он увеличивался в объеме и распадался, выделялось значительное тепло. Задача была очень ответственной, потому что, если известь правильно не погасить, она могла повредить не только фреску, но и каменную кладку свода – настолько едким было вещество.

Работать с полученной гидроокисью кальция было по-настоящему тяжело. Массу нужно было перемешивать специальной лопатой, пока не исчезали комки и не образовывалась паста наподобие шпатлевки. Ее месили, как глину, добавляя песок, после чего снова шла в ход лопата, пока не достигалась нужная консистенция; перемешивание предотвращало появление кракелюр и трещин после того, как штукатурка застынет.

Лопаткой или шпателем слой интонако накладывали на фрагмент плафона, выбранный художником. Распределив состав, штукатур протирал влажную поверхность тканью – иногда ее завязывали в узелок, в который помещали немного воска. Это позволяло убрать следы лопатки и придавало стене легкую шероховатость, чтобы краска лучше закреплялась. Затем интонако повторно, но на этот раз более деликатно, протирали шелковым платком, убирая с поверхности песчинки. После того как слой был готов, пары часов хватало, чтобы перенести с картонов эскизы, а за это время поверх интонако образовывалась пленка, на которую можно было наносить краски.

Поначалу Микеланджело, видимо, действовал как любой мастер, распределяя поручения между помощниками. На лесах одновременно могли находиться пять-шесть человек: двое перетирали краски, другие разворачивали картоны, третьи стояли наготове с кистями. Очевидно, работать им всем было удобно и места хватало. Зазор, остававшийся до поверхности свода, составлял около двух метров, и это позволяло стоять, выпрямившись во весь рост. Чтобы положить интонако или краску, требовалось попросту слегка отклониться назад и вытянуть руку вверх.

Вопреки существующему мифу Микеланджело вовсе не лежал навзничь на спине, когда писал фреску, – этот образ вошел в наше сознание так же прочно, как и другая вымышленная картина: сидящий под яблоней сэр Исаак Ньютон. Это заблуждение вызвано фразой из краткой биографии художника, озаглавленной «*Michaelis Angeli Vita*» («Жизнь Микеланджело»), которую около 1527 года составил Паоло Джовио, епископ Ночерский¹¹¹. Описывая позу Микеланджело при работе на лесах, он употребляет слово *resupinus*, то есть «отклонившись назад». Это слово нередко ошибочно переводили как «лежа на спине». Трудно представить, как Микеланджело и его помощники могли бы работать в таких условиях, не говоря об артели Росселли, которая едва ли очистила бы тысячу сто квадратных метров от старой штукатурки, растянувшись в узком пространстве, где передвигаться можно только ползком. В ходе работ Микеланджело предстояло столкнуться со многими препятствиями и неудобствами. Но с лесами они не были связаны.

Микеланджело и его помощники расписывали плафон по преимуществу в направлении с востока на запад и продвигались от входа к *sanctum sanctorum*, «святая святых», западной половине, отведенной для членов Папской капеллы. Но вместо того чтобы начать с фрагмента, находящегося сразу над входом, они выбрали отправную точку на четыре с половиной метра западнее, в той части плафона, которая располагалась над второй от дверей оконной композицией. Здесь Микеланджело собирался изобразить апокалиптический эпизод, описанный в Книге Бытия, в главах с шестой по восьмую: Всемирный потоп.

С этого сюжета мастер решил начать по многим соображениям, но главным стало, видимо, то, что благодаря расположению фрагмент не бросается в глаза. Чувствуя недостаток опыта в создании фресок, Микеланджело боялся начинать с более заметных сцен, которые скорее привлекут взгляд вошедшего прихожанина или прихожанки либо, что существеннее, папы, восседающего на троне в *sanctum sanctorum*. Кроме того, этот эпизод, несомненно, его вдохновлял, тем более что предыдущие работы, и прежде всего «Битва при Кашине», подарили ему опыт решения сходных художественных задач. Именно об этой сцене он думал, пересылая в середине августа во Флоренцию деньги на покупку азурита, заказанного у джезуатов монастыря Сан-Джусто алле Мура, – этими красками он собирался писать прибывающие воды.

Сцена Всемирного потопа иллюстрирует библейский эпизод, когда, сотворив мир, Бог вскоре начинает сожалеть о том, что создал человечество. И решает уничтожить всех людей за их неизбежную греховность, сделав исключение только для Ноя, ибо это «человек праведный и непорочный» (Быт. 6: 9), земледелец, доживший до почтенных шестисот лет. Бог научил Ноя, как из дерева гофер построить ковчег в триста локтей длиной и пятьдесят шириной, о трех палубах с одним оконным просветом и одной дверью. В ковчеге разместились по паре живых существ всех видов, а еще жена Ноя, его сыновья и невестки. Затем, как гласит Библия, «разверзлись все источники великой бездны» (Быт. 7: 11).

Явные черты сходства с интерпретацией фигур и движений в «Битве при Кашине» говорят о том, что эта работа по-прежнему занимала мысли Микеланджело, когда он задумывал сцену Потопа. И действительно, некоторые позы с незначительными изменениями повторяются в новой фреске¹¹². Когда в 1508 году Микеланджело создавал замысел плафона, обратиться к предыдущему опыту было вполне резонно, ведь за три года до этого «Битва при Кашине» произвела сенсацию, так что, повторив некоторые из тех фигур, живописец несколько облегчил свой титанический труд. Во фреске прослеживаются также черты другой более ранней работы: один из персонажей сцены Потопа – обнаженный человек, пытающийся забраться

¹¹¹ См.: *Barocchi ed. Scritti d'arte del cinquecento*. Vol. 1. P. 10.

¹¹² Подробнее см.: *Tolnay. Michelangelo*. Vol. 1. P. 218; Vol. 2. P. 29. Автор утверждает, что некоторые фигуры на заднем плане фрески являются «вариантами фигур купающихся солдат в „Битве при Кашине“» (Vol. 2. P. 29).

в небольшую, переполненную людьми лодку, – изображен в той же изломанной позе, что и один из борцов в «Битве кентавров», рельефе, который Микеланджело изваял на пятнадцать с лишним лет раньше.

Как и оба этих произведения, фреска «Всемирный потоп» изобилует фигурами людей, изображая пустынный, открытый всем ветрам берег, где десятки обнаженных персонажей – мужчин, женщин, детей – пытаются уйти от наступающих вод. Одни вереницей поднимаются на возвышенность в левой части панно; другие укрываются в колышущемся на ветру импровизированном шатре на каменистом острове; а кто-то, вооружившись лестницей, изо всех сил пытается взобраться на ковчег. Само судно – на заднем плане. Это деревянный корабль прямоугольной формы с покатою крышей и окном, из которого, наклонившись, выглядывает Ной, бородатый, в алых одеждах, и словно не замечает творящегося вокруг бедствия.

В сцене Всемирного потопа Микеланджело нашел применение милой его сердцу яростной динамике, изобразив множество обреченных созданий в драматичных, напряженных позах, а также удачно задействовал наблюдения из повседневной жизни, привнеся вполне обыденные черты в облик людей, спасающих свое скромное добро. Одна из женщин переносит на голове перевернутый табурет, на котором сложены буханки хлеба, глиняный горшок и несколько ножей; рядом двое обнаженных мужчин тащат тюки с одеждой, причем у одного в руке еще и сковорода. Микеланджело, конечно же, мог наблюдать похожие сцены бегства, когда Тибр или Арно выходили из берегов. Из-за отсутствия набережных воды Тибра, поднимаясь, регулярно затопляли окружающие территории, которые в считанные часы оказывались под водой на глубине нескольких метров. Микеланджело и самому пришлось спасти имущество от затопления, когда в январе 1506 года проливные дожди переполнили Тибр и затопили партию мрамора, которую он сгружал с баржи в гавани Рипа, в двух милях вниз по течению от Ватикана.

При всей опытности помощников живописца работа над фреской, похоже, сначала не заладилась: не успела артель завершить панно, как значительную его часть пришлось переделывать. Исправления, которые оригинально называют пенитименти (*pentimenti*, от слова «раскаяние»), неизменно преподносят фрескисту немало сложностей. Работая маслом или темперой, поверх отвергнутых фрагментов можно нанести новый красочный слой, но фреску так просто не перепишешь. Если ошибка обнаруживалась прежде, чем просохнет интонако, можно было соскоблить со стены штукатурку, нанести ее заново и продолжить работу; однако, если состав застыл, приходилось браться за молот и резец, чтобы удалить джорнату без остатка, – так Микеланджело и поступил. Точнее, он сбил не меньше дюжины фрагментов, больше чем наполовину разрушив сделанное, включая всю левую часть, и начал заново¹¹³.

Зачем понадобилось уничтожить значительную часть росписи, неясно. Возможно, Микеланджело остался недоволен изображенными слева фигурами, а может, через несколько недель решил изменить или усовершенствовать технику письма. Но то, что под молот попал результат почти целого месяца трудов, видимо, всех обескуражило.

После вмешательства нетронутым сохранился единственный фрагмент фрески с группой людей, в страхе прячущихся в шатре на скале. Это и есть наиболее ранняя из оставленных частей плафона. Фигуры создавались несколькими руками, и, хотя нельзя с уверенностью сказать, кто именно расписывал то или иное место, видно, что на первых порах Микеланджело в полной мере задействовал своих помощников. Единственная атрибутированная деталь сцены Всемирного потопа выполнена им самим – это две фигуры на краю скалы: мускулистый немолодой мужчина, обхвативший руками безжизненное тело юноши.

В левой части фрески в итоге пришлось переписывать девятнадцать джорнат. С учетом праздников и служб работа должна была растянуться для живописцев почти на четыре

¹¹³ См. Mancinelli. The Problem of Michelangelo's Assistants. P. 52–53.

недели, а ведь приближался конец ноября, и вот-вот уже грозило наступить время, когда кардиналы наденут подбитые мехом капюшоны, а артели, если ухудшится погода, придется отложить кисти на много недель вперед.

Работа над панно безнадежно затянулась. Не считая удаленных фрагментов, в сцену вошло двадцать девять джорнат. Все джорнаты были относительно невелики: в среднем около квадратного полуметра, то есть приблизительно одна треть от обычного каждодневного объема в капелле Торнабуони. Даже самая большая по площади джорната занимала всего полтора метра в длину, не достигая в высоту и метра – куда меньше, чем обычно успевал за день Гирландайо.

Помимо неопытности Микеланджело, такую обстоятельность можно объяснить числом персонажей. Изображение человеческого тела требовало больше времени, чем пейзаж, особенно в усложненных, необычных позах, если стремиться при этом к анатомической точности. К лицам нужно было удвоенное внимание. Более быстрый способ – прорезывание картона, чтобы очертить контуры на штукатурке острием стилуса, – годился для более крупных и менее выразительных деталей, таких как руки, ноги или драпировки. Переноса черты лица, фрескисты практически всегда прибегали к более точной, но кропотливой технике «спольверо» (*spolvero*), когда через просечки в контурах, проложенных по картону, на штукатурку попадал угольный порошок. Интересно, однако, что, изображая Всемирный потоп, Микеланджело и его помощники пользовались спольверо постоянно и вообще не прикасались к стилусу¹¹⁴, как бы близко ни подступала зима.

¹¹⁴ *Bambach. Drawing and Fainting in the Italian Renaissance Workshop. P. 366.*



Джироламо Савонарола, портрет работы Эсме де Булонуа

Историю о Всемирном потопе Микеланджело понимал вполне определенно. Он был глубоко религиозен и неизменно видел в природных катаклизмах кару, ниспосланную разгневанным Всевышним. Через много лет после того, как осенними дождями затопило Флоренцию и Рим, он с горечью скажет, что ужасная непогода обрушилась на жителей Италии в наказание «за грехи»¹¹⁵. Истоки подобного «инфернального» пессимизма и трактовка выбранного эпизода отчасти могли быть связаны с личностью, много лет назад поразившей впечатлительного юношу: с доминиканским монахом Джироламо Савонаролой.

Этот человек известен, пожалуй, прежде всего тем, что разжег посреди площади Синьории почти двадцатиметровый «костер тщеславия», в котором пылали «излишества» и «роскошь»¹¹⁶. Джироламо Савонарола прибыл во Флоренцию из Феррары в 1491 году; ему было

¹¹⁵ *Michelangelo. The Letters. Vol. 2. P. 182.*

¹¹⁶ В действительности было устроено два таких *bruciamenti della vanità*: один – 7 февраля 1497 года, другой – через год,

тридцать девять, и он стал настоятелем доминиканского монастыря Сан-Марко. При Лоренцо Медичи во Флоренции почиталась культура Древней Греции и Древнего Рима. Здесь переводили и изучали Платона, в университете преподавали греческий, проповедники с кафедры цитировали Овидия, горожане посещали римские бани, живописцы, как Сандро Боттичелли, чаще обращались к языческим, нежели к христианским, сюжетам.

Великолепие и вездесущность классики возмущали Савонаролу, полагавшего, что страстное увлечение Античностью уподобляет молодых флорентийцев содомитам. «Отвергните, велю я вам, содержанок своих и безбородых юнцов, – громогласно вещал он с кафедры. – Отриньте, велю, чудовищный порок, ниспосланный на вас гневом Господним, или прокляты, прокляты будьте все!»¹¹⁷ Выход ему представлялся простым: содомитов следовало сжечь, а заодно и все «излишества». Под «излишествами» Савонарола подразумевал не только шахматы, игральные карты, зеркала, изысканные одежды и флаконы с благовониями. Он также призывал жителей Флоренции бросать в костер музыкальные инструменты, гобелены, живопись и книги трех величайших флорентийских авторов: Данте, Петрарки и Боккаччо.

Неистовые заклинания сразу подействовали на подростка Микеланджело: эти проповеди он будет перечитывать до конца жизни. Как пишет Кондиви, к Савонароле художник «всегда питал большую любовь» и спустя десятки лет утверждал, будто по-прежнему слышит голос проповедника¹¹⁸. Худой и бледный, темноволосый, с ярко-зелеными глазами под зарослями густых бровей, Савонарола заставил всю Флоренцию пасть к его ногам душераздирающими проповедями, которые весной 1492 года он читал с кафедры собора Санта-Мария дель Фьоре, описывая леденящие видения – кинжалы и кресты, являвшиеся ему в мрачных грозовых небесах над городом. Смысл этих видений был кристально прозрачен: если флорентийцы не изменят своим привычкам, Всевышний разгневается и покарает их. «О Флоренция! О Флоренция! О Флоренция! – восклицал он подобно ветхозаветным пророкам, с которыми привык себя сравнивать. – За твои прегрешения, за дикость и скупость, за похоть и гордыню падут на тебя многие испытания и беды!»¹¹⁹

27 февраля.

¹¹⁷ Цит. по: *Ostermark-Johansen Lene. Sweetness and Strength. P. 194.*

¹¹⁸ *Condivi. The Life of Michelangelo. P. 105. Кондиви. С. 59.*

¹¹⁹ Цит. по: *Ridolfi. The Life and Times of Girolamo Savonarola. P. 80.*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.