

УДК 7.034(450)

ЗАМЕТКИ О МИКЕЛАНДЖЕЛО

П. А. АЛЕШИН¹⁾

¹⁾Музеи Московского Кремля, Кремль, 103132, г. Москва, Россия

Статья представляет собой ряд небольших эссе о Микеланджело, в которых затрагиваются различные вопросы, касающиеся его творчества, – взаимосвязь поэзии и скульптуры, проблема незаконченности (*non finito*) поздних скульптурных работ (особое внимание уделяется «Пьете Ронданини») и др. В одном из эссе на основе анализа ряда стихотворений мастера выдвигается идея о его уникальном восприятии собственных статуй как живых существ. В текст включены переводы стихотворений Микеланджело, выполненные автором.

Ключевые слова: итальянское Возрождение; Микеланджело; неоплатонизм; поэзия; скульптура.

НАТАТКІ ПРА МІКЕЛАНДЖЭЛА

П. А. АЛЁШЫН^{1*}

^{1*}Музеі Маскоўскага Крэмля, Крэмль, 103132, г. Масква, Расія

Артыкул уяўляе сабой шэраг невялікіх эсэ пра Микеланджэла, у якіх закранаюцца розныя пытанні, датычныя яго творчасці, – узаемасувязь паэзіі і скульптуры, праблема незавершанасці (*non finito*) позніх скульптурных прац (асаблівая ўвага надаецца «П’еце Ранданіні») і інш. У адным з эсэ на падставе аналізу шэрагу вершаў майстра фармулюецца ідэя пра ўнікальнае ўспрыманне Микеланджэла ўласных статуй як жывых істот. У тэксце ўключаны пераклады вершаў Микеланджэла, большасць з якіх выкананы аўтарам артыкула.

Ключавыя словы: італьянскае Адраджэнне; Микеланджэла; неаплатанізм; паэзія; скульптура.

NOTES ABOUT MICHELANGELO

P. A. ALESHIN^a

^aMoscow Kremlin Museums, Kremlin, Moscow 103132, Russia

The article consists of a series of studies concerning the art of Michelangelo, the link between his poetry and sculpture, the problem of the *non finito* in his late sculptural oeuvres (focusing on Pietà Rondanini), ect. Besides, one of the essays based on the analysis of a number of poems by the Master expounds a theory of his unique perception of his own statues as living creatures. Almost all of the quoted poems by Michelangelo are given in the article’s author’s translation.

Keywords: Italian Renaissance; Michelangelo; Neoplatonism; poetry; sculpture.

Образец цитирования:

Алешин ПА. Заметки о Микеланджело. Журнал Белорусского государственного университета. История. 2019;2: 105–113.
<https://doi.org/10.33581/2520-6338-2019-2-105-113>.

For citation:

Aleshin PA. Notes about Michelangelo. *Journal of the Belarusian State University. History*. 2019;2:105–113. Russian.
<https://doi.org/10.33581/2520-6338-2019-2-105-113>.

Автор:

Павел Алексеевич Алешин – кандидат искусствоведения; редактор музея научно-редакционного отдела.

Author:

Pavel A. Aleshin, PhD (art history); editor at the editorial department.
paleshin@bk.ru

Микеланджело

Слышу, Господи, каждый камень,
слышу, как каждый о чем-то молчит.
Вижу, Господи, каждый камень,
вижу, как каждый образ хранит.

Слышишь, Господи, высекаю руками,
слышишь, ваяю во славу твою?
Видишь, Господи, высекаю руками,
видишь, смиряю гордыню свою?

Слышишь, Господи, это пламя,
одинокое пламя в груди моей?
Видишь, Господи, это пламя,
одинокое пламя любви моей?

I. Предисловие

Микеланджело необъятен.

Начиная свою речь о Микеланджело, Бенедетто Варки отмечал: «Ведь то, о чем я буду говорить, сказать по правде, я мог бы доступно и легко объяснить лишь этими двумя словами: Микеланджело Буонарроти. Так как кто из вас, о благороднейшие и ученейшие слушатели, лишь услышав одно из этих слов, не понял бы тотчас же и полностью все то, что не сказать ни сотней, ни тысячей, ни миллионом речей за миллионы – не скажу месяцев, но лет, и даже веков – с величайшей трудностью; что не объяснить полностью, но можно лишь несовершенным образом рассказать?»¹ [1, р. 6].

Действительно, о Микеланджело написано уже столько томов как научной, так и художественной литературы, что из них можно собрать целую библиотеку. Но он все равно остается непостижимым. Все равно магически, как заклинание, звучат эти два слова: Микеланджело Буонарроти.

Из всего, что я читал о Микеланджело, наибольшее впечатление на меня произвел маленький рассказ Рильке из цикла «О любимом Боге». Рассказ называется «О человеке, слушающем камни».

Конечно, есть замечательные искусствоведческие тексты и большие художественные биографии, но рассказ Рильке уникален. Один гений пишет о другом гении и схватывает самую суть. Микеланджело необъятен, и именно об этой его необъятности пишет Рильке.

Объять необъятное невозможно (вернее, возможно только гению, что и сделал Рильке), поэтому я, как и многие другие, пишущие о Микеланджело, хочу поделиться некоторыми своими наблюдениями о нем, его искусстве и поэзии, изучать которые я начал на третьем курсе университета благодаря выдающемуся знатоку ренессансного искусства Ивану Ивановичу Тучкову, ставшему затем моим научным руководителем.

II. «Пьета Ронданини» и поздние сонеты

Однажды в МГУ имени М. В. Ломоносова я прочитал доклад о поэзии Микеланджело и ее связи с его творчеством в сфере пластических искусств. Поэзия на протяжении всей жизни была для Микеланджело способом саморефлексии. Он занимался и скульптурой, и живописью, и архитектурой, но осознавал и называл себя только скульптором: *Michelagnuolo scultore* – так он подписывал свои письма. Но, несмотря на такое самовосприятие, поэзия была для Микеланджело столь же важна, как и пластические искусства, потому что она давала иные возможности для самовыражения. Именно поэзии мастер поверял личные переживания, сокровенные мысли, сомнения, надежды.

Микеланджело не хотел публиковать свои произведения, представляя перед общественностью в качестве поэта: его стихи были его личным делом, делился он ими лишь с самыми близкими друзьями.

Во время обсуждения доклада мое внимание обратили на то, чего прежде я не замечал, – на один из ракурсов самой последней скульптурной группы Микеланджело «Пьета Ронданини» (Милан, Каstellо Сфорцеско, 1552–1564), совершенно неожиданный и необычный. Это поразило меня.

Иконография Пьеты (оплакивания), как известно, – это изображение Богоматери, держащей тело мертвого Христа. В «Пьете Ронданини» Микелан-

¹Перевод мой. – П. А.

джело отходит от ренессансных принципов построения скульптурной группы, в чем-то возвращается к готическим принципам, воспринятым, однако, совершенно оригинально, по-своему.

Первоначально Микеланджело планировал создать скульптурную группу «Положение во гроб», в которой тело Христа поддерживали бы с двух сторон Богоматерь и Иоанн, но впоследствии избрал иной сюжет – оплакивание, – сократив количество фигур до двух (как это было в его ранней Пьете из собора Святого Петра в Риме). Начав работу над скульптурной группой «Положение во гроб» в 1552 г., Микеланджело вернулся к ней в 1555 г., но изменил композицию: стоящая в полный рост Мадонна держит тело Христа. Микеланджело стал выпрямлять фигуру Христа, стремясь сделать ее единой с фигурой Богоматери, максимально подчеркивая вертикаль. Эти изменения оставили следы на камне: голова Христа переделана из правого плеча Богоматери, первоначальные левое плечо и левая часть торса стали материалом для его новой левой руки и левой руки Девы Марии.

Таким образом, по композиционному типу эта Пьета близка к позднеготическим изображениям, она вытянута по вертикали, обладает единым силуэтом. Эта замкнутая, скупко обработанная группа представляет собой нерасчлененную массу, одинокую в окружающем ее пространстве, как бы не желающую открываться ему. Богоматерь, прижимающая к себе тело мертвого сына, словно не в силах оставить его, полна безмолвной скорби, но это не тихая скорбь ранней римской Пьеты, а страстное, могучее, мучительное чувство, скрытое в безмолвном объятии.

В одном из ракурсов (а скульптура эта предполагает круговой обход и несколько точек зрения) получается, что не Богоматерь держит Христа, а Христос держит Богоматерь, что он как будто несет ее на спине. И это невероятно! Гениально и просто. И как это соотносится с тем, что Микеланджело писал в своих поздних сонетах! Как точно это выражает христианскую идею спасения через жертву Христа! Изображен мертвый Христос, снятый с креста, но это он поддерживает Богоматерь!

Все поздние сонеты Микеланджело являются попыткой создать личную молитву, для которой он постоянно ищет идеальное словесное выражение, чем и объясняется незаконченность многих сонетов; он оформлял одну мысль, оставлял ее, начинал другую, возвращался к предыдущей, и так все время. Можно сказать, что эти поздние сонеты, как законченные, так и незаконченные, вместе представляют собой единое целое, один непрекращающийся разговор мастера с Богом.

И в них тот же мотив, тот же ракурс, что и в «Пьете Ронданини»: распятый Христос, умерший за людей, является единственной опорой в жизни старого мастера, именно Христос поддерживает Микеланджело.

Ты с первых лет моих и день за днем,
Господь, – вожатый мой, моя твердыня,
ждет потому душа моя и ныне
двойную помощь в бедствии двойном².

Душа моя мучениям иную
причину не находит: неизвестный
то грех, хотя не скрыт он от небесной
любви, что облегчает боль любую.
Господь, услышь, да блага не миную,
что даровал Ты кровью в муке крестной
всем нам, рожденным после повсеместно:
пусть снова милость обрету Твою я.

Все помыслы мои, что заблуждений
полны, к единой мысли лишь должны
быть на исходе жизни сведены,
что в вечный мир ведет, где сгинут тени.
Но что могу я, Боже, без свершений
Твоих? Что – коль не явишься мне Ты?

Я думаю, нет, знаю я наверно,
что дух грехом, сокрытым от меня,
терзаем, и что в сердце нет огня,
и что слаба надежда и безверна.
Но кто с Тобой, тому ли суеверно,
Любовь, бояться потерять тебя?

Мои молитвы будут благозвучий
полны, когда на то Ты дашь мне силы:
ведь и земля, когда не оросили
ее, плод не родит сама могучий.
Ты только – семя всех благополучий,
когда и где бы ни плодоносили;
и тем, Твоих путей кто не вкусили
святых, Твой свет не разглядеть сквозь тучи.

От многого, что вижу на земле я,
в глазах – печаль и от всего в смятенной
душе – тоска. Когда б не дар бесценный
Твой, что бы с жизнью делал я своею?
О помощи просить Тебя я смею –
не только о прощении смиренно,

²Здесь и далее, если не указано иное, переводы стихов мои. – П. А.

хотя во тьме густой я ночью, денно:
к тому, кому открылся, будь щедрее.

Ничем, Господь, во мне не обуздаешь
любовь и чувства: пусть опасны, тщетны, –

нет, только тем одним, что беспросветно,
от мира чем друзей освобождаешь.
Ты души одеваешь, раздеваешь
и кровью очищаешь, как несметны
бы ни были грехи их, как запретны
порывы...

III. Абсолютное *non finito*

Таким же бесконечным разговором с Богом стали поздние скульптуры Микеланджело: помимо «Пьеты Ронданини», о которой речь шла выше, это еще и Пьета 1547–1555 гг. из Музея Опера-дель-Дуомо во Флоренции. Считается, что в последние два десятилетия своей жизни Микеланджело мало занимался скульптурой. Если говорить о количестве, то речь идет только о двух произведениях. Но если посмотреть, сколько времени он посвящал скульптуре... Скульптура была так же важна для Микеланджело, как и раньше. Доказательством служат слова Вазари: «Для времяпрепровождения Микеланджело работал почти ежедневно над тем Оплакиванием из четырех фигур...» [2, с. 1111]. После того как мастер разбил незавершенную группу, ему «необходимо было найти еще какой-нибудь кусок мрамора, чтобы ежедневно проводить время, занимаясь ваянием» [2, с. 1111]. Также Вазари писал о Микеланджело: «Спал же он весьма мало, очень часто вставал среди ночи, так как не мог заснуть, и брался за резец...» [2, с. 1125].

В последние годы мастер занимался скульптурой не по заказу, а для себя, как и поэзией и рисунком: эти виды искусства были для него способом самовыражения и самопознания. Пьета 1547–1555 гг. предназначалась Микеланджело для собственной гробницы, т. е. работа над ней была размышлением о смерти, о принятии ее, и недаром в образе Никодима (или Иосифа Аримафейского³), поддерживающего мертвого Христа, угадываются черты самого Микеланджело. Старый, но могучий, задумчивый, погруженный в себя, с уставшим, смиренным лицом, Никодим поддерживает одной рукой мертвого Христа, символизирующего идею божественной жертвы, в которой Микеланджело обрел надежду и опору, другой – скорбящую, склонившуюся Богоматерь. Мощное тело Спасителя, принявшего муки на кресте и искупившего этим грехи человечества, своей тяжестью давит на всю группу, оно как бы надломлено после последнего напряжения сил: голова склонилась набок, подгибаются ноги, безжизненно свисают могучие руки.

Эта скульптурная группа не была закончена, и в 1555 г. Микеланджело разбил ее. Вазари объясняет это изъянами мраморной глыбы и тем,

что Микеланджело «судил о себе так строго, что не удовлетворялся никогда тем, что делал...» [2, с. 1111]. Макс Дворжак развил мысль Вазари, попытался объяснить, чем был недоволен мастер, и выявил несколько противоречий. Первое – это несогласованность фигуры Магдалины с остальными тремя фигурами, образующими единую, цельную массу. Второе различие заключается в трактовке фигур Христа, Никодима и Девы Марии. Фигура Христа проработана очень тщательно, моделировка форм ясная, мрамор отполирован, в то время как две другие фигуры монолитны и мало проработаны, они словно возникают из каменной массы. Это верно, но нужно учитывать, что фигуру Магдалины доделывал и обрабатывал не Микеланджело, а его друг и помощник флорентийский скульптор Тиберио Кальканьи, и неизвестно, как выглядела бы скульптура, если бы сам автор продолжил работать над ней. Лицо Христа трактовано так же скупой, как и лицо Никодима, еще менее проработано лицо Богоматери. Но невозможно сказать, намеревался ли Микеланджело оставить это несоответствие обработки форм. Вазари сообщает, что знакомый Микеланджело Франческо Бандини очень хотел иметь у себя дома что-нибудь сделанное скульптором и мастер решил подарить ему разбитую группу, разрешив Кальканьи закончить работу по его моделям: «Тиберио сложил ее вместе и восстановил, не знаю уже сколько кусков, но из-за смерти Бандини, Микеланджело и Тиберио она так и осталась незаконченной» [2, с. 1111]. Таким образом, есть вероятность, что Кальканьи мог закончить фигуры Никодима и Богоматери в той же манере, что и фигуру Магдалины.

Если первая причина того, что Микеланджело разбил скульптурную группу, естественна и понятна (изъяны материала), то вторая не объясняет, почему мастер, если он был так недоволен своей работой, разрешил восстановить и закончить ее. Чтобы понять это, нужно обратить внимание на некоторые обстоятельства. Над второй поздней Пьетой Микеланджело начал работать в 1552 г., т. е. за три года до того, как разбил предыдущую. Начало новой скульптурной группы со схожей иконографией

³Согласно утверждению Вазари, изображен именно Никодим, однако часто этот образ интерпретируется исследователями как фигура Иосифа Аримафейского, поскольку Никодим, как участник погребения Христа, упоминается только в Евангелии от Иоанна (Ин. 19:39), Иосиф же называется всеми четырьмя евангелистами (Мф. 27:57; Мк. 15:43; Лк. 23:50; Ин. 19:38).

означает, что изменились понимание выбранной темы, размышления, связанные с ней. И не потому, что Микеланджело был недоволен результатом, но потому, что его стало интересовать что-то другое в этом сюжете, он начал работать над другой группой, и именно поэтому спокойно позволил другому скульптору закончить предыдущую.

«Пьета Ронданини» – совершенное воплощение трагедии одиночества, чувства, которое сопровождало Микеланджело в последние годы его жизни. При этом она также олицетворяет примирение великого художника с мыслью о смерти, обретенный через жертву Христа покой. Неизвестно, намеревался ли Микеланджело детально обрабатывать статую (на это указывает тщательная обработка ног Христа), или же он планировал выявить разные фактуры в одной группе, но точно известно, что мастер до самой смерти вносил в нее изменения. Это было своеобразное бесконечное размышление в камне.

IV. Микеланджело и политика

Говоря о Микеланджело, мы говорим об искусстве – о скульптуре, живописи, архитектуре, рисунке, поэзии... Говорим о великих произведениях искусства, о космических по своим масштабам замыслах. О христианстве и язычестве. О Ренессансе в целом.

Но Возрождение (и особенно Позднее Возрождение) – не только прекрасная эпоха искусства и поэзии, но и весьма суровая в плане политическом и социальном, жестокая эпоха.

Микеланджело был, если воспользоваться современной терминологией, политически активным человеком с четкой гражданской позицией, настоящим патриотом своей родины – Флоренции. Он всегда горячо переживал за ее судьбу, участвовал в защите республиканского города, когда войска принца Оранского по приказу Карла V (по договоренности с папой Климентом VII) осаждали ее: мастер был назначен инспектором городских стен и отвечал за городские укрепления. После поражения республиканской власти в городе вновь воцарилась власть Медичи, а в 1532 г. было образовано Флорентийское герцогство. В 1534 г. Микеланджело, не приняв новый политический режим, навсегда покинул Флоренцию.

Однако, говоря о великом мастере и политике, я все равно буду вести речь об искусстве, иначе Микеланджело не был бы Микеланджело, не правда ли?

Лишь несколько произведений мастера можно назвать гражданскими. Самые известные среди них – статуя Давида и несохранившийся картон «Битва при Кашине» для фрески в Зале совета Палаццо Веккьо. Давид – образ настоящего героя, защитника отечества, который должен был вдохновлять флорентийцев. Картон «Битва при Кашине», изображавший эпизод из истории Флоренции,

Такое понимание процесса ваяния у Микеланджело позволяет по-новому взглянуть на проблему незаконченности (*non finito*) поздней скульптуры. Нужно разделять в творчестве Микеланджело незаконченность некоторых произведений, вызванную внешними факторами (как это было, например, в случае с проектом гробницы Юлия II или с проектом церкви Сан-Джованни-деи-Фиорентини), сознательную «незаконченность» в зрелых произведениях, являющуюся художественным приемом (например, в статуях из капеллы Медичи, в которых Микеланджело сочетает различные степени обработки материала, специально оставляя некоторые части поверхности незавершенными), и «незаконченность» поздних скульптурных групп. Если принять идею о том, что процесс ваяния для мастера равнозначен процессу мышления, то становится ясной сама невозможность окончания работы: эти поздние скульптуры просто не предполагали завершения.

тоже имел глубокий политический смысл, хотя гражданственная составляющая не единственная и даже не главная в этих произведениях. Микеланджело всегда глубок и многогранен.

Но мне хочется рассказать о двух других произведениях, поскольку названные выше всем хорошо известны, – об одной скульптуре и об одном стихотворении.

Бюст Брута был выполнен Микеланджело по заказу его друга Донато Джаннотти. Причиной заказа послужило убийство флорентийского тирана Алессандро Медичи 6 января 1537 г. его родственником Лоренцо де Медичи. После этого убийства флорентийские эмигранты надеялись, что в их родном городе будет восстановлена республика. Но место Алессандро Медичи занял Козимо Медичи, который еще больше укрепил монархические порядки во Флоренции. Бюст Брута стал последним произведением Микеланджело на гражданскую тему и последним, основанным на традициях Античности: прототипом, вероятно, послужили скульптурные портреты римского императора Каракаллы. Используя их как пример, Микеланджело преобразует саму идею портрета: мастер отказывается от индивидуального в нем. Склонный к обобщению, Микеланджело создает образ могучего героя, способного противостоять судьбе, совершать подвиги. Это не портрет конкретного человека, а обобщенный образ, олицетворяющий определенную идею. Соответственно, произведение должно было как бы продолжить традицию более ранних произведений мастера, таких как несохранившаяся статуя Геркулеса и статуя Давида. Но Брут отличается от них.

Во-первых, это бюст, т. е. все внимание сосредоточено на лице, которое должно выявлять ха-

ракторное. Мастер дает грубую трактовку волос, создает относительно простой рисунок складок одежды, но тщательно прорабатывает лицо, акцентируя на нем внимание. Во-вторых, образ Брута сложнее, противоречивее по своей характеристике, чем, например, образ Давида – олицетворения гражданской доблести, героя, смело идущего в бой, сознающего свою правоту. Брут также готов совершить подвиг, он полон решимости и осуществит задуманное, но в его взгляде чувствуется, что он не знает, каковы будут последствия его поступка. Резко повернутая голова, грубоватые черты лица, подчеркнутые скулы, выявленный рельеф лица, напряжение мускулов шеи – все это говорит о решимости, мощи героя. И только тяжелый взгляд отведенных в сторону глаз свидетельствует о том, что Брут не знает, к чему приведут его действия.

Противоречивость созданного Микеланджело образа Брута отражает споры относительно правомерности политического убийства, которые велись в близком скульптору кругу флорентийских эмигрантов в Риме. Они обсуждали, правильно ли сделал Данте в своей «Божественной комедии», поместив Брута и Кассия в ад, где они мучаются самой страшной мукой вместе с Иудой. Донато Джаннотти, историк и мыслитель, написал в 1546 г. «Диалоги о числе дней, проведенных Данте в поисках Ада и Чистилища», где одним из действующих лиц является Микеланджело, превосходно знавший произведения поэта. Нельзя сказать, что Донато излагает непосредственно мысли мастера, но, вероятно, они близки тому, что думал Микеланджело. Во втором диалоге Донато и Микеланджело рассуждают о том, почему Данте поместил убийц Цезаря в ад. Донато считает, что поэт заблуждался, поскольку эти герои спасли отечество от тирана. Микеланджело же возражает ему: соглашаясь с тем, что убить тирана

не грех, поскольку тиран не человек, а «дикий зверь в обличье человека», он тем не менее говорит: «Великое самомнение – решиться на убийство главы любого общественного строя, будь он справедливым или несправедливым, не зная наверняка, что хорошего получится от его смерти, и не имея ни малейшей возможности надеяться на лучшее. Тем более что меня всегда огорчали и беспокоили иные люди, воображающие, что невозможно принести добро иначе, как начав со зла, то есть со смертей» [3, с. 161]. Мудрые слова. Мне кажется, они помогают лучше понять созданный Микеланджело образ Брута.

В связи с этим произведением мне вспомнился один мадригал Микеланджело 1545–1546 гг., представляющий собой политическую аллегория. Удивительно, какую тонкую лирику можно создать, исходя из гражданских чувств. Мадригал изображает диалог влюбленного и прекрасной донны. Влюбленный – сам Микеланджело, прекрасная донна – Флоренция, а тот, кто завладел ей, – герцог Козимо I Медичи:

– Была для многих создана ты, донна,
для тысяч любящих, и то негоже,
что (в небе спят, похоже)
один тобой владеет незаконно.
Но будь же благосклонна!
И солнце глаз ты обрати к несчастным,
лишенным благодатного сиянья!

– Не плачьте: тот, кто, силой наделенный,
мною завладел, грехом своим злосчастным
не насладится, – страх в его сознание.
Несчастней – кто, добившись обладанья,
боится потерять то, чем владеет.
Счастливей тот, надежду кто имеет.

V. Живые статуи Микеланджело

Одно из известнейших стихотворений Микеланджело – четверостишие, написанное им от лица его статуи Ночи:

Я сну тому, что я – из камня, рада.
Когда вокруг лишь стыд и грех, страданья,
не видеть и не слышать – мне желанней.
Но тише, эх, будить меня не надо.

Написанное в ответ на хвалебное стихотворение поэта Джованни Строщи, четверостишие Микеланджело – не просто дань поэтической традиции, идущей еще от Античности, когда литературное произведение создается от имени произведения искусства. Сама идея, что произведение (в данном случае – статуя) словно живое существо, характерна для Микеланджело: сохранился его незаконченный сонет, написанный от лица незавершенной статуи, можно сказать, от лица глыбы мрамора:

Была я частью мощных гор когда-то.
Оттуда силою меня изыали,
и вот я против воли здесь, в печали,
лишь камнем небольшим теперь объята.
Как засияло в мире солнца злато...

По мысли мастера, мрамор живой, он изначально заключает в себе некий образ, который скульптор может освободить. Об этом Микеланджело писал в первой строфе сонета, посвященного Виттории Колонне:

И высочайший гений не прибавит
Единой мысли к тем, что мрамор сам
Таит в избытке, – и лишь это нам
Рука, послушная рассудку, явит [3, с. 62].
(Пер. А. М. Эфроса.)

Так что неслучайно на стихотворение Строщи Микеланджело позволил «ответить» своей Ночи.

И она уже не первый раз говорила в поэзии Микеланджело. От времени работы скульптора над ансамблем капеллы Медичи сохранилось стихотворение в прозе (возможно, это была запись идеи для написания сонета в дальнейшем), в котором говорят День и Ночь:

День с Ночью, размышляя, молвят так:
Наш быстрый бег привел к кончине герцога
Джулиано,
И справедливо, что он ныне мстит нам;
А месть его такая:

За то, что мы его лишили жизни,
Мертвец лишил нас света и, смеживши очи,
Сомкнул их нам, чтоб не блистали впредь над
[землей].
Что ж сделал бы он с нами, будь он жив? [3, с. 45].
(Пер. А. М. Эфроса.)

К этому же времени относится еще одно стихотворение великого флорентийца:

Все в этом мире умирает.
Нас поджидает смерть с рожденья.
Ведь время жалости не знает.
Пройдут и боль, и наслажденья.
Слова же наши и волненья,
и наших предков достижения –
ничто: и с тенью, с дымом схожи.
Людьми, как вы, мы были тоже,
и счастье знали, и печали.
Теперь земным мы прахом стали.
И всех вас то же ожидает.
Все в этом мире умирает.
Глаза сияли наши светом,
теперь – пугают пустотою.
Так, времени покой неведом,
Оно уносит все с собою.

И у меня возникла мысль: а не мог ли Микеланджело написать это стихотворение о все пожирающем времени от лица герцогов Лоренцо и Джулиано?

VI. Микеланджело о любви

Любовь в мировоззрении Микеланджело – основополагающее, многогранное понятие, не сводимое к одному определению, но строящееся на синтезе идей неоплатонистических и христианских. Так или иначе, почти вся лирика мастера затрагивает тему любви, однако любви в разных ее ипостасях: это и неоплатонистические *любовь земная* и *любовь небесная*, и любовь в христианском понимании.

Большая часть стихотворений раннего и зрелого периодов поэтического творчества великого скульптора представляют собой любовную лирику, идейной основой которой является философия неоплатонизма. Искусствовед Эрвин Панофский тонко заметил, что «среди всех своих современников Микеланджело был единственным, кто воспринял неоплатонизм не в отдельных его аспектах, а целиком и не как убедительную философскую систему и, уж конечно, не как современную моду, а как метафизическое обоснование своего Я», что «Микеланджело можно назвать единственным истинным платоником среди многих художников, находившихся под влиянием неоплатонизма» [4, с. 300–301]. Любовь, Бог и Красота – это для него всегда взаимосвязанные сущности, всегда синонимичные и порой даже тождественные.

Приведенные ниже сонеты и мадригалы посвящены двум людям, занимавшим особое место в жизни мастера, – Томмазо Кавальери и Виттории Колонне. Именно в чувствах, которые Микеланджело испытывал к ним, он «приблизился к идее платонической любви в ее подлинном смысле» [2, с. 301]. Та идеальная любовь, о которой можно прочесть в диалогах Платона «Пир» и «Федр», – не просто

мечта греческого философа, а, хотя и редко в истории, реальность.

Мои глаза я превратил в ворота,
чтоб через них твои влетали стрелы,
приютом сделал памяти пределы
для взоров нежных, что полны заботы.
И в сердце-кузнице кипит работа:
куются вздохи там в огне умело.

Нет, не любовь в глазах, что так прекрасны,
мои узрели ясно,
но жизнь мою и смерть, они – едины.
Чем меньше мучает меня судьбина,
тем больше разрушает,
ведь и любовь сжигает
меня, все большими маня дарами.
И вот, разлуки пламя
любовь питает без конца собою.
О чувство роковое!
Но страх не правит мною.
И если лишь тоскою
одаривает жизнь нас за мечтанья, –
пускай! – приму я новые страданья.

Огонь, что в камне заключен холодном,
его объемлет, ибо с ним он дружен –
хоть раскаленный, камень не разрушен:
един с другими он в строенье плотном.

Ведь если камень закалить, к погодным
условиям он будет равнодушен –

душе подобен, чей покой заслужен
на небе в окружение благодном.

Вот так – с огнем внутри – я существую.
Он, вырвавшись, сожжет всей мощью пыла
меня и стихнет, чтобы жил я дале.

Итак, коль закаленный, все живу я,
став дымом, обрету бессмертье; было
из золота огниво, не из стали.

Когда с красою вашей в силе пламя
очей прекрасных ваших бы сравнялось,
то в целом мире места б не осталось,
закованного злыми холодами.

Но, сострадая нам, ночами, днями
свою к нам небо проявляет жалость
и, чтобы успокоить нас, лишь малость
дает увидеть красоты глазами.
И потому огонь, каким сгораю,
не так велик, ведь часть нам только
постигнуть можно красоты небесной.

Вам кажется, не сильно я пылаю.
Увы! – не так, как должно: лишь насколько
ваш образ мне дано постичь чудесный.

Я думал, что сумею взором смелым
смотреть на красоту, что вознесется
он к ней орлом, взирающим на солнце,
я весь стремился к ней – душой и телом.

Мое суждение было скороспелым:
кому взлететь без крыльев ввысь неймется,
на камне сеет тот, бессильно бьется,
умом постичь желая все незрелым.

Итак, со мною будет что же, если
сияет красота, не подпуская
к себе и не давая мне покоя?

Нигде подмоги не найти мне: весь ли,
вблизи огнем объятый, умираю,
томлюсь ли без конца вдали тоскою.

Где б ни являлся им твой лик прекрасный,
глаза мои им могут любоваться,
но, где они, рукам не оказаться,
усилья ног, о донна, тут напрасны.

Благодаря глазам свободно властны
душа и ум ввысь к красоте подняться
твоей, но следом телу не угнаться,
которое огонь сжигает страстный:

за ангельским полетом невозможно
ему, бескрылому, поспеть – улада
такая – лишь для славящего зренья.

О, если в небе столь же ты вельможна,
как среди нас, здесь, устрани преграды,
в глаз превратив меня, для наслажденья.

Когда бы раньше знал я, как опасен
огонь, внутри меня теперь горящий,
чтоб избежать давящей
тоски, я сердце б разделил с душой,
а ныне труд напрасен.
Так, первый грех нас мучает собою.
Несчастен тот, кто юною порою
был слаб, чтоб защититься –
искрою он любую
в летах воспламенится:
кто в юности не смог оборониться –
как зеркало она нам, – тот вернее
от малого огня сгорит позднее.

О, почему во мне так поздно эта
зажглась любовь надеждою безгрешно,
что к небесам возносит безмятежно
меня, хотя я недостоин света?

Редки пусть, но желаннее рассвета
с тобою встречи мне, ведь неизбежно,
что редко, то и больше мы, конечно,
душою ценим: тем она согрета.

Я без тебя окутан тьмою ночью
и скован, словно льдом, но в сердце – пламя,
когда приходит день – твое сиянье.

Хотя божественность твой лик прекрасно
являет, донна, миру, все ж не ею,
а красотой твоею
любуюсь я, тем душу окрыляя,
и мне лишь то опасно,
что мучит, от тебя вдруг отдаляя.
Я время разделяю:
для глаз сияют дни, для сердца – ночи,
и к вечному я не стремлюсь мечтами,
себе не позволяя
закрывать на миг хоть очи.
И потому не вознесется пламя
любви над небесами
без помощи, ведь учимся не сразу
любить все то мы, что не видно глазу.

Надеждой истинной способно пламя
моей любви сиять, ведь если Богу

внушали б наши чувства лишь тревогу,
то что бы стало с этим миром, с нами?

Не преклоненье ль перед небесами
моя любовь? Ведь к вечному чертогу
душа твоя являет всем дорогу –
как сердцу к небу вознестись мечтами.

Тогда, когда любовь – лишь ослепленье
изменчивою внешней красотой,
надежда, что питает сердце, ложна.

Но той нежны надежды проявленья,
что неизменно сияет чистотой,
и рай постигнуть с нею нам возможно.

Поскольку жар желанья
в летах обезоружен,
то стал давно я дружен
со смертью и лишь с нею жду свиданья.
Последнее мечтанье
мое теперь – надеяться на Бога.
А от очей прекрасной донны

бегу, как от опасности манящей.
Но нет! Сильней намного
огонь любви, и, вновь зажженный,
любви являет лик он настоящий –
небесный, неземной...

Прекрасное, что вижу я глазами,
проходит в сердце через них мгновенно,
и этот путь, широкий неизменно,
открыт всегда для мира. Чудесами

его я полон, как и небесами.
И сомневаюсь: образ несравненный,
какой из многих силой вдохновенной,
пока я жив, зажжет блаженства пламя?

И если пламя – лишь благоговенье
души пред красотой быстротекущей,
то, значит, сила та – любовь земная.

Но если пламя – неба откровенье,
то сила та – небесной, всемогущей
Любви: любовь то вечная, иная.

Библиографические ссылки

1. Orazione funerale di Messer Benedetto Varchi fatta, e recitata da lui pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze nella Chiesa di San Lorenzo. Firenze: Giunti; 1564. 64 p.
2. Вазари Дж. *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*. Москва: Альфа-книга; 2008. 1278 с.
3. Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников. Москва: Искусство; 1983. 451 с.
4. Панофский Э. *Этюды по иконологии*. Санкт-Петербург: Издательский дом «Азбука-классика»; 2009. 432 с.

References

1. Orazione funerale di Messer Benedetto Varchi fatta, e recitata da lui pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze nella Chiesa di San Lorenzo. Firenze: Giunti; 1564. 64 p.
2. Vasari G. *The Lives of the Artists*. Oxford: Oxford University Press; 1998. 616 p.
Russian edition: Vasari G. *Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopistsev, vayatelei i zodchikh*. Moscow: Al'fa-kniga; 2008. 1278 p.
3. Michelangelo. *Poeziya. Pis'ma. Suzhdeniya sovremennikov* [Poetry. Letters. Judgements of the contemporaries]. Moscow: Iskustvo; 1983. 451 p. Russian.
4. Panofsky E. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press; 1939. XXXIII, 262 p.
Russian edition: Panofsky E. *Etyudy po ikonologii*. Saint Petersburg: Izdatel'skii dom «Azбука-klassika»; 2009. 432 p.

Статья поступила в редколлегию 17.01.2019.
Received by editorial board 17.01.2019.