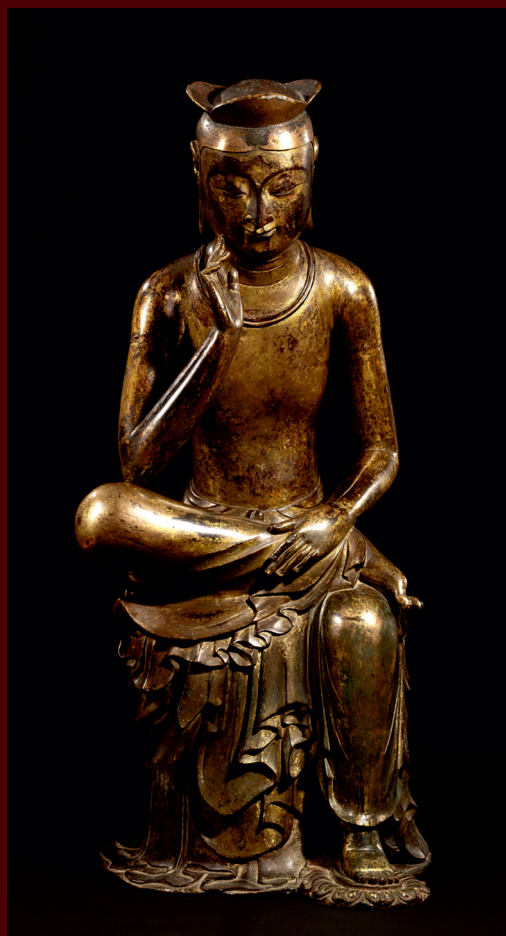


Флорентийское общество

Петр Баренбойм

ВОСТОЧНОЕ ВЛИЯНИЕ НА МИКЕЛАНДЖЕЛО: в чем мог ошибиться великий Панофский



Флорентийское общество

Петр Баренбойм

ВОСТОЧНОЕ ВЛИЯНИЕ
НА МИКЕЛАНДЖЕЛО:

в чем мог ошибиться
великий Панофский

Москва
2017
ЛУМ

УДК 72/76.034(450)5
ББК 85.103(4Ита)42
Б24

Петр Баренбойм. Восточное влияние на Микеланджело:
Б24 в чем мог ошибиться великий Панофский. — М.: ЛУМ, 2017.
— 64 с. ISBN 978-5-906072-26-9

Книга президента Флорентийского общества Петра Баренбойма о малоизученной теме восточной символики в Новой Сакристии Капеллы Медичи во Флоренции, созданной Микеланджело, адресована искусствоведам, просвещенным любителям и всем интересующимся творчеством великого скульптора.

Petr Barenboim. An Eastern Influence on Michelangelo: possible mistake of great Panofsky, LOOM, Moscow, 2017

The New Sacristy (Sagrestia Nuova) of the Medici Chapel (Cappella Medicea) of the San Lorenzo Basilica in Florence is the only completed architectural and sculptural complex (1521 – 1534) by Michelangelo. Many art experts believe the Medici Chapel sculptures to be the pinnacle work of the Great Florentine. Michelangelo's pupil Ascanio Condivi, in his biography book about Michelangelo mentioned that the sculptor wanted to carve a mouse in the Chapel. He wrote: «And to signify Time, he meant to carve a mouse, for which he left a little bit of marble on the work, but then he failed to do it; because this little creature is forever gnawing and consuming just as time devours all things».

Erwin Panofsky did not recognize this mouse in the Chapel. He has written a special article titled «The Mouse that Michelangelo Failed to Carve». The New Sacristy of the Medici Chapel in Florence is the most mystical and mysterious work of art by Michelangelo. For almost five centuries, it has given rise to various interpretations.. Michelangelo himself once said that he expected that for the next thousand years people will think about the meaning of his sculptures in the Medici Chapel.

This book was prepared by the President of the Moscow Florentine Society Petr Barenboim. The author suggest that the Indo-Buddhist culture has influenced some sculptural details of the statue of Lorenzo Medici including mouselike image.

ISBN 978-5-906072-26-9
Оформление © ЛУМ/LOOM, 2017

*Посвящается памяти
Павла Павловича Муратова (1881 – 1950)
и Веры Дмитриевны Дажиной (1944 – 2014)*



Лучше всех сказал о Флоренции Райнер Рильке как о «единой вечной родине всего великого и великолепного». Эту мысль по отношению к Капелле Медичи развил Павел Муратов в книге «Образы Италии»: *«В Новой Сакристии Капеллы Медичи можно испытать самое чистое, самое огненное прикосновение к искусству, какое только дано испытать человеку. Все силы, которыми искусство воздействует на человеческую душу, соединились здесь: важность и глубина замысла, гениальность воображения, величие образов, совершенство исполнения. Перед этим творением Микеланджело невольно думаешь, что заключенный в нем смысл должен быть истинным смыслом всякого вообще искусства. Серьезность и тишина являются здесь первыми впечатлениями, и даже без известного четверостишья Микеланджело едва ли кто-нибудь решился бы говорить здесь громко. Есть что-то в этих гробницах, что твердо повелевает быть безмолвным и так же погруженным в раздумье, и так же таящим волнение чувств, как сам «Pensieroso» («Мыслитель») на могиле Лоренцо. Чистое созерцание предписано здесь гениальным мастерством».*

Ярче нашего соотечественника никто об этом творении гения Ренессанса не сказал. Философ, человек блестящего интеллекта и редкого мужества (офицер Первой мировой), был еще замечательным искусствоведом, поэтому дал точное условие полного восприятия Капеллы Медичи – тишину, к сожалению, малодоступную сейчас в период необыкновенной популярности Микеланджело и многомиллионного потока туристов во Флоренции.

Мне как президенту Флорентийского общества, созданного в Москве в 2001 году, фигура Муратова очень близка как организатора нашего некоего прообраза, о чем он сам вспоминает так: *«Весной 1921 года я состоял председателем странного учреждения, носившего имя «Студио Италиано». Было оно одно время вместе с лавкой писателей последней из «вольностей российских» и непонятным вообще в советской обстановке проявлением «общественной инициативы». То был, в сущности, маленький кружок лиц, дружных между собой и связанных общей любовью к Италии. В самые тяжелые и страшные годы появлялись на стенах московских домов афиши, извещавшие о предпринятом нашим кружком «осеннем» или «весеннем», «флорентийском» или «венецианском» цикле лекций. Лекцию о Венеции или Флоренции прочесть немудрено, даже в шубе, даже в зале с температурой ниже нуля, но меня всегда удивляло, как это находились люди, готовые эти лекции слушать. Дело было даже небезопасное – наш дорогой гость, профессор В. Н. Щепкин, простудился на лекции (кажется, о Неаполе) в нетопленном зале гр. Бобринского на Малой Никитской и вскоре после того умер. Как бы то ни было, наши лекции посещали, и посещали очень приятные люди. «Студио» некоторым образом укреплялось, и это привлекло внимание власти... Весной 1921 года «Студио» переживало как бы расцвет, и в то же время явные симптомы предвещали близкую его, по воле власти, кончину».* Пока мы не сталкиваемся с вышеописанными условиями, чувство ответственности за продолжение и сохранение этого муратовского начинания существует. Среди них и стремление к поискам смыслов, заложенных Микеланджело Буонаротти в статуи Капеллы, особенно статую Лоренцо (или на могиле Лоренцо).

Данная книжка адресована искусствоведам и просвещенным любителям, поэтому я не вдаюсь в детальные описания Новой Сакристии Капеллы Медичи и истории ее создания, что нетрудно найти в многочисленных публикациях. Кроме того, могу отослать заинтересованного в визуальном знакомстве читателя к нашей фотокнижке с Сергеем Шияном «Микеланджело в Капелле Медичи: гений в деталях» и любительскому фильму о Капелле на сайте Флорентийского общества (www.florentine-society-ru).

Статуя Лоренцо удерживает неофициальное звание «Мыслителя» уже почти пять веков, при этом многие исследователи указывают на отсутствие подобных скульптур в Европе, подчеркивая новаторство мастера. Многие пытались разгадать идеи, заложенные автором в статуи Капеллы, но среди них особенно заметен классик искусствоведения Эрвин Панофский (1892–1968), который пытался обращать внимание на все возможные детали, в том числе на сообщение Асканио Кондиви (1525–1574) о желании Микеланджело изваять в Капелле мышь как символ пожирающего Времени. Он даже написал отдельную статью на эту тему. Внимание великого искусствоведа Панофского к вроде бы небольшой детали замысла Капеллы дает возможность поставить целый ряд дискуссионных вопросов.

Первый из них затрагивает особенности преломления и выражения философского мышления Микеланджело в его творчестве. По моему мнению, искусство может в отдельные периоды истории идти впереди философии и быть движущей силой развития последней, вести философию за собой. Ренессанс, в том числе и флорентийское кватроченто, был создан не философами, например, флорентийской Платоновской академии, а их современниками: скульпторами, художниками, архитекторами. Среди них главное место занимает Микеланджело.

Во-вторых, необходимо рассмотреть целый ряд признаков возможного восточного индо-буддийского непосредственного влияния при создании замысла и воплощении статуи Лоренцо (или, правильнее, на гробнице Лоренцо).

В-третьих, важно понять причины возможной ошибки Панофского, пришедшего к выводу о нереализованности замысла мастера по изображению в Капелле мыши как символа пожирающего Времени.

Такие темы, особенно вторая, пока не так уж часто обсуждаются в современном «микеланджеловедении», несмотря на то, что оно находится сейчас, как кажется, в своем апогее. При этом автор считает своей задачей привести достаточно доводов для постановки вышеуказанных вопросов на обсуждение специалистов, поскольку они требуют комплексного подхода и дальнейшей детальной разработки.

В личных письмах ко мне от крупнейших знатоков Капеллы – руководителя департамента истории искусства Колумбийского университета Джеймса Бека (1930–2007) и Эдит Балас – профессора Университета Карнеги-Меллон, в предисловии директора Института искусствознания Алексея Ильича Комеча к нашей с Сергеем Шияном книге «Загадки Капеллы Медичи», в разговорах с замечательной исследовательницей Микеланджело профессором Московского университета Верой Дмитриевной Дажиной с их стороны прозвучало поощрительное отношение к нашим ранним идеям о смыслах Новой Сакристии, что и дает мне смелость вынести, конечно, от своего имени и под свою ответственность, данную публикацию на суд экспертов.

При создании великой гробницы не самую последнюю роль играет тот, кто в ней покоится. Строго говоря, в Новой Сакристии Капеллы Медичи присутствуют только два великих человека: Лоренцо Медичи Великолепный (1449–1492) и создатель гробницы Микеланджело Буонаротти. Остальные, кто там похоронен, имеют значение только как члены семьи Медичи. Джулиано – родной брат Лоренцо Великолепного (1453–1478), хотя и оваян славой последнего и скорбью о своей трагической гибели, ничем особенным сам по себе не успел отличиться, кроме того что был отцом Джулио Медичи – будущего папы римского Климента VII (1478–1534). Герцог Джулиано Медичи (1479–1516) был сыном Лоренцо Великолепного и не отметился в истории ничем значительным. Внук Великолепного – герцог Лоренцо Медичи (1492–1519) был плохим правителем и неуспешным полководцем.

В свою очередь, Лоренцо Медичи Великолепный был не просто покровителем искусства во Флоренции, участником, хранителем флорентийской Платоновской академии и хорошим поэтом, а также выдающимся политическим деятелем, но и фактически духовным отцом Микеланджело. Он в юном возрасте взял его в свой дом, посадил за свой обеденный стол рядом с членами своей семьи, среди которых были два будущих римских папы, допустил на заседания философов, предоставил возможность учиться ва-янию. Присутствие праха Лоренцо Великолепного в Капелле де-

лает неуместными все «революционно-социалистические» предположения, что в смыслы Новой Сакристии Микеланджело заложил протест против семьи Медичи (Ромен Роллан, Алексей Дживелегов и ряд других авторов). Собственно создание Капеллы было единственной возможностью для мастера воздать должное своему великому покровителю. И на это ему было отпущено судьбой почти 15 лет – срок более чем достаточный. Но обязательно ли он должен был даже стилизованно изображать Великолепного в виде статуи? Раньше я, опираясь на мнение Джеймса Бека, считал, что из-за вышеприведенных соображений нужно считать статую на гробнице герцога Лоренцо в действительности идеализированным памятником его деду – Лоренцо Великолепному.

Но сейчас мне хотелось бы развернуть эту мысль на всю Новую Сакристию по аналогии с мыслью Джеймса Бека о соборе Сан-Лоренцо как гигантской гробницы Козимо Медичи Старшего – деда Великолепного. Микеланджело сам определял содержание Новой Сакристии, и поэтому, когда вопрос об усыпальнице для действующего Папы Римского Климента VII (Джулио Медичи) отпал, мог посвятить всю Капеллу своему покровителю при формальном соблюдении памяти остальных трех членов семьи, особенно отца Климента VII – старшего Джулиано. Эта формальность требовала неформально назвать скульптуры на гробницах герцогов в их честь, что и было сделано. Для каждого современника, еще помнившего бездарного и неумного герцога Лоренцо, могло быть ясно, что красивейшее изображение глубоко задумавшегося одухотворенного человека не имеет с ним ничего общего. Философ и поэт Лоренцо Великолепный был в жизни, конечно, очень похож на мыслителя, но отнюдь не был красавцем. То есть статуя с условным названием «Лоренцо» заведомо не имеет портретного сходства. *(Иллюстрация 22, 24)*

Все же приведем здесь краткое, яркое и авторитетное описание Новой Сакристии устами Джорджо Вазари (1511–1574) – современника Буонаротти, который к тому же и завершил установку статуй и представил Капеллу в том виде, как мы ее видим сейчас.

И в то же время он и в названной сакристии продолжал работу, от которой осталось семь статуй; из них одни законченные, другие же не совсем; приходится признать, что в них, вместе

с его выдумками для архитектуры гробницы, он в этих трех областях превзошел любого другого. Об этом свидетельствуют и те им начатые и отделанные мраморные статуи, которые и теперь там можно видеть; одна из них – Богоматерь, которая сидит, положив правую ногу на левую, одно колено – на другое, а младенец, обхватив своими ножками ее поднятую ногу, прелестнейшим движением обернулся к матери, требуя молока, она же, опершись на одну руку и придерживая его другой, наклонилась, чтобы его накормить, и хотя некоторые части и не закончены, все же в самой незавершенности наброска, не отделанного резцом и зубилом, опознается совершенство творения. Однако еще больше поражает всякого, что, замыслив надгробия герцога Джулиано и герцога Лоренцо деи Медичи, он решил, что у земли недостаточно величия для достойной их гробницы, но пожелал, чтобы все стихии вселенной в этом участвовали и чтобы четыре статуи их окружали, покрывая собою усыпальницы: на одну из них он положил Ночь и День, а на другую – Аврору и Сумерки. Статуи эти отличаются великолепнейшей формой их поз и искусной проработкой их мышцы, и если бы погибло все искусство, они одни могли бы вернуть ему его первоначальный блеск.

Среди прочих статуй там и оба пресловутых военачальника в латах: один из них – задумчивый герцог Лоренцо, олицетворяющий собою мудрость, с ногами настолько прекрасными, что лучше не увидишь; другой же – герцог Джулиано, такой гордый, с такими божественными головой и шеей, глазницами, очертанием носа, разрезом уст и волосами, а также кистями, руками, коленами и ступнями, – одним словом, все там сделанное им и еще недоделанное таково, что никогда очей не утолит и не насытит. Кто же присмотрится к красоте поножей и лат, поистине сочтет их созданными не на земле, а на небе. Но что же сказать мне об Авроре – нагой женщине, способной изгнать уныние из любой души и выбить резец из рук самой Скульптуры: по ее движениям можно понять, как она, еще сонная, пытается подняться, сбросить с себя перину, ибо кажется, что, пробудившись, она увидела великого герцога уже смежившим свои очи; вот почему она с такой горечью и ворочается в изначальной своей красе, в знак своей великой печали. А что же смогу

я сказать о Ночи, статуе не то что редкостной, но и единственной? Кто и когда, в каком веке видел когда-либо статуи древние или новые, созданные с подобным искусством? Перед нами не только спокойствие спящей, но и печаль и уныние того, кто потерял нечто почитаемое и великое. И веришь, что эта Ночь затмевает всех, когда-либо помышлявших в скульптуре и в рисунке, не говорю уже о том, чтобы его превзойти, но хотя бы с ним сравниться. В ее фигуре осязимо то оцепенение, какое видишь в спящих. И потому люди ученейшие сложили в ее честь много стихов, латинских и народных, вроде следующих, автор коих мне неизвестен:

*Ночь, что так сладко пред тобою спит,
То ангелом одушевленный камень:
Он недвижим, но в нем есть жизни пламень,
Лишь разбуди – и он заговорит.*

На них, от имени Ночи, Микеланджело ответил так:

*Молчи, прошу, не смей меня будить!
О, в этот век преступный и постыдный
Не жить, не чувствовать – удел завидный,
Отраднo спать, отраднo камнем быть!*

И нет сомнения в том, что если бы вражда между судьбой и доблестью, между добротой последней и завистью первой дала возможность довести такую вещь до конца, искусство смогло бы показать природе, насколько в любом своем замысле оно ее превосходит. Вопрос о незавершенности отдельных элементов Капеллы Медичи не относится к обсуждаемой статуе Лоренцо, поскольку она была поставлена в свою нишу самим Микеланджело перед его окончательным отъездом из Флоренции в 1534 году, а значит, считалась им полностью законченной. Мне кажется, что незавершенность статуй Новой Сакристии, вроде бы сложившаяся по стечению обстоятельств, возможно, только улучшила первоначальный замысел с его дополнительными статуями речных богов, «скорчившихся мальчиков» и других.

Вмешательство Жизни или, еще лучше сказать, Бога придает признанным произведениям Капеллы еще больше «божествен-

ности». Ведь об их «богоподобности» (divine) словами, продиктованными Кондиви, говорил сам Буонарrotти. Бог в этом случае как бы становится соавтором Капеллы и ее участником. Неотшлифованный мрамор лица Мадонны, полная непроработанность лица статуи «День» (а может быть, самого Бога или «Дня Судного Дня» по Джеймсу Халлу), не ослабляют, а скорее усиливают магию Новой Сакристии. (Изображать Бога Микеланджело было привычно со времен росписи потолка Сикстинской капеллы). В своих стихах он также часто обращался непосредственно к Богу. Известный российский дирижер Валерий Гергиев в недавнем интервью заметил: «Разговаривать с Богом удается единицам за столетия»¹. Я бы уточнил: «единицам за тысячелетия». Понятно, мы здесь говорим не о молитвах и просьбах, а о виртуальном диалоге, в котором Бог отвечает. Надеюсь, понятно также, что речь идет не о религии, а о боговдохновенности как синониме высшей одухотворенности и глубины.

Ирвинг Стоун в романе «Муки и радости» ярко изобразил Микеланджело, когда тот после четырнадцати лет работы перед отъездом в Рим осматривает Капеллу и приходит к выводу, что для него она закончена, он высказал в ней все, что хотел. При этом критерием для скульптора была только одна мысль: Лоренцо Великолепный был бы доволен Капеллой в том виде, как он ее сделал. Джеймс Бек писал, что статуи Новой Сакристии являются триумфом скульптора, хотя все они отчасти не закончены².

«Божественность» личности и творчества Буонарrotти нам здесь важна для перехода к вопросу о Микеланджело как философе. При этом самостоятельном философе, а не визуальном выразителе чужих идей, включая идеи неоплатонизма, каким его обычно считают. Рафаэль заочно учился у Микеланджело, но в Риме начала XVI века они уже встретились как соперники. При поддержке Браманте он даже пытался «отнять» роспись Сикстинской капеллы. Рафаэлю принадлежит жесткая, но, ви-

¹«Российская газета» за 12 мая 2017 года.

²*James Beck, Antonio Paolucci, Francesco Santi, «Michelangelo: The Medici Chapel», London, 1994, p. 23.*

димо, верная фраза о Микеланджело: «Одинок как палач». Соперничество между ними за заказы от Ватикана продолжалось и при папе Юлии II и папе Льве X (последний был из рода Медичи и много раз сидел с юным скульптором за одним столом). В 1508–1511 годах Рафаэль написал знаменитую фреску «Философия» (известна как «Афинская школа»). На переднем плане он изобразил Микеланджело в образе Гераклита, известного как основателя диалектики.

Современник Буонаротти флорентийский поэт Франческо Берни писал как раз в 1533 году – время работы над Капеллой, – что Микеланджело сравним с Платоном, но выражает мысль не словами, а визуальными произведениями (*cose* – «вещами, предметами»). Он так же, как и Кондиви, сообщал о каких-то философских текстах Микеланджело, причем явно не о стихах. До нас не дошли никакие прозаические заметки мастера на философские темы, но, возможно, они существовали.

Искусствовед и переводчик Абрам Эфрос пишет о «философских стихах», что «у Микеланджело вовсе не взятая из общих рук готовая и неизменная система взглядов, а живой процесс страстного и пытливого осмысления действительности, взаимоотношений с людьми и с миром»³. Чтобы осознать Микеланджело как философа, соответствующего вышеприведенным оценкам, нужно просто допустить, что философское произведение он мог без всяких устных и письменных пояснений и дальнейших объяснений создать в виде скульптуры.

Дюрер, любивший все пояснять и вести дневники, создал гравюру «Меланхолия» размером меньше А4 безо всяких разъяснений, и ей до сих пор посвящены многие толкующие ее философский смысл монографии (одна из них самого Панофского). Точно так же и статую Лоренцо следует рассмотреть не только как часть ансамбля Новой Сакристини, но и как отдельное самостоятельное произведение, наполненное серьезным философским смыслом, заложенным в нее титаном Возрождения.

³ Микеланджело Буонаротти. «Стихотворения. Письма». СПб, 1999, с. 240.

Все любят приводить микеланджеловскую идею о создании статуй, которые как бы уже заложены в глыбу мрамора. Часто цитируют, как он выразил ее в поэтической форме:

*И высочайший гений не прибавит
Единой мысли к тем, что мрамор сам
Таит в избытке, – и лишь это нам
Рука, послушная рассудку, явит.*

Но, как кажется, философский смысл образа «освобождаемого мрамора» здесь ускользает от его исследователей. Генрих Вельфин писал, что мастер «обращался с формами с суверенной свободой...». Он отмечает «властную манеру обращения с телом и необычайную глубину, которая могла найти себе выражение лишь в бесформенном...». И далее: «Я повторю несколько замечаний, заимствованных из характеристики А. Шпрингера: “Образы Микеланджело обладают гораздо большей силой, чем это бывает в природе... Напор чувств словно разрывает фигуры, но движения их скованы: лишь изредка чувство преодолевает косность массы – с тем большей силой и страстностью, чем упорней было ее сопротивление”». Вельфин завершает: «Фигуры Капеллы Медичи стали вершиной его искусства. Они полнее всего выражают дух, которым проникнут этот стиль. Глядя на его так называемые аллегорические фигуры, не следует слишком много думать ни об аллегории, ни о месте, где они размещены... Все последующее развитие искусства зависело от Микеланджело»⁴.

Мысль творца воплощается в камне, и когда она выражена, дальнейшая декоративная обработка может быть прекращена, как у скульптора часто и происходит. Это пытался каким-то своим языком разъяснить высокий профессионал Роден: *«Потоки масс должны встретить сюжет, а также впитать его. План кончается не потому, что кончился сюжет, но потому, что масса кончила свое движение. Если это движение не получило полного развития, скульптура не закончена. (Я говорю об истинной завершенности, что гораздо важнее, чем тщательная*

⁴ Генрих Вельфин. «Ренессанс и барокко». СПб, 2004, сс. 59, 147–148, 149, 60.

отделка рук, ног, голов и т.д.)... Вы ищете в скульптуре, хороша или дурна форма и каков сюжет. Вы ошибаетесь. Главное правило: важнее всего хорошо сгруппировать массу»⁵.

Многие думают, что скульптор создает для них статую как украшение, декоративный элемент бытия (что часто правда), но иногда забывают, что великий скульптор творит для себя, выражает себя, свои мысли и идеи. Точно эту мысль высказал Рильке: «Знайте же, что искусство есть средство, с помощью которого человек – одинокий человек – может достичь полноты... Знайте же, что мастер творит для себя – только для себя самого... Мастер, в сущности, может воздействовать на широкую публику лишь посредством своей личности...»⁶

Не кончавший университетов Микеланджело получил самое высокое философское образование, в течение более двух лет общаясь с лучшими умами Европы – членами флорентийской Платоновской академии в повседневной жизни и присутствуя на ее заседаниях. Кроме того, выражая свои мысли не только словами, но, в первую очередь, образами своих произведений, он, в отличие от традиционных философов, воспринимал идеи не только через разговоры и тексты, но также визуально из чужих произведений искусства. Например, из восточных статуэток и живописных произведений (танки на ткани или шелке), которые по «шелковым», а потом и морским путям в немалых количествах попадали в Италию. Множество египетских артефактов там были еще с древнеримских времен. Они могли органично войти в визуальную философию мастера. Для этого ему не обязательно было изучать буддийские тексты, индийские легенды и египетские мифы. Хотя, может быть, он что-то слышал в философских беседах Платоновской академии или позднее в диалогах с самыми образованными людьми своего времени, которые, например, описал Франциско де Холанда. Но одухотворенность и глубину мысли в восточных статуэтках и изображениях он мог понять, просто глядя на них, лучше любого философа своего времени.

⁵ Огюст Роден, «Беседы об искусстве», СПб, 2006, сс. 7, 288–289.

⁶ Райнер Мария Рильке. «Флорентийский дневник». М., 2001, сс. 29–30, 102.

Скульптурные работы Микеланджело находятся всего в пяти странах мира, причем все главные – в Италии. Их ни на какую выставку, как и роспись Сикстинской капеллы, не вывезешь. Качество фотографий только недавно достигло такого уровня, чтобы можно было приблизиться к адекватному уровню показа, который все равно не сможет отразить в полной мере особенность его произведений. Никакая киносъемка не отразит ауру пустой Новой Сакристии. Несмотря на это, интерес к Микеланджело только нарастает. На фоне все большего количества людей со всего света, увидевших Капеллу и Давида во Флоренции, Сикстину и Моисея в Риме, увеличивается и число исследователей, прикасающихся к его творчеству. Только на английском языке к 1970 году опубликовано 4300 книг и статей. Приведший эту статистику Уильям Уоллес написал, что за последующие три декады таких публикаций появилось еще многие сотни. XX век завершился, а XXI век продолжился непрерывным ростом «индустрии исследований Микеланджело», по выражению Уоллеса.⁷

Божественный. Гениальный. Титан. Никто из современников Микеланджело не достиг такой степени признания в истории, если говорить и о научном, и о массовом знании. Ни Лоренцо Великолепный в политике, ни Плотин (основатель неоплатонизма), ни Фичино или Полициано (которых он якобы иллюстрировал) в философии. У философов похожее громкое имя есть во всемирной истории только у Платона, Аристотеля, может быть, Конфуция и Канта. Практически никто, кроме Леонардо, – в искусстве. Из современников Микеланджело в научном и массовом историческом узнавании к нему приближаются флорентиец Макиавелли и лондонец Томас Мор. Но только приближаются. Еще Лютер. Как он это достиг? Секретом полировки мрамора? Нет! Силой мысли, их новаторством и необычностью! И не их произносимостью и текстуальностью, а визуализацией бушевавших в нем идей, воплотившихся в его произведениях, где статуя Лоренцо на одном из первых или просто первом месте! Философия в камне.

⁷ «Michelangelo: Selected Readings», edited by William E. Wallace, New York, 1999, p. VIII.

Собственно, такая мысль не чужда исследователям Микеланджело. «Микеланджело стремился не просто к переводу философских понятий Платона на язык образов, а к их художественному воплощению, и, быть может, именно здесь, в гробницах Медичи, искусство впервые выступает как средство художественного выражения философской идеи», – пишет итальянский ученый Дж. К. Арган в своей книге «История итальянского искусства». Я его цитирую по тексту научного редактора моей книжки «Тайны Капеллы Медичи», известного петербургского искусствоведа А. В. Карпова, который справедливо указывает в своем комментарии, что «художнику, в данном случае Микеланджело, вольно или невольно может приписываться роль иллюстратора идей, почерпнутых из литературных, мифологических, философских текстов»⁸. Здесь схвачено главное: великий скульптор не был иллюстратором чужих идей. Я думаю, он стал творцом своих идей, выраженных в мраморе. В этом божественность, величие, превосходство над остальными, объяснение избранности.

Его скульптура Лоренцо, возможно, действительно стала «впервые средством художественного выражения философской идеи», но собственной философской идеи Микеланджело, которую так и нужно воспринимать и пытаться понять.

Со слов Микеланджело его ученик Кондиви (сам не видевший Капеллу) пишет, что изображавшие покойных скульптуры в Новой Сакристии «были скорее богоподобными, чем человеческими».

Богоподобными... Есть над чем задуматься и еще раз оценить возможное сходство скульптуры Лоренцо с каким-либо божественным существом. И смотрит статуя на предполагаемую в первых проектах усыпальницу Лоренцо Великолепного, а не на Мадонну, как утверждает Панофский. (Все искусствоведы, указывающие направление взгляда на Мадонну или на входную дверь из собора Сан-Лоренцо, ошибаются. Это легко проверить на месте, что могу утверждать, поскольку так позволили обстоятельства, что я провел в Новой Сакристии около месяца чистого времени, если сложить все посещения Капеллы за последние 24 года.)

⁸ П. Д. Баренбойм. «Тайны Капеллы Медичи». СПб, 2006, с. 59.

О влиянии Востока на искусство Средневековья и Ренессанса было немало написано во времена Панофского, например, во Франции, где существовала целая школа компаративистского искусствоведения.

Предтечей этой школы стал в начале XX века Огюст Роден. Кстати, он создал знаменитую статую «Мыслителя», в которой (под признаваемым им самим влиянием Микеланджело) он пытался показать силу мысли через напряжение мощных мускулов человеческого тела. При этом нельзя сказать, что лицо его знаменитой скульптуры, моделью для которой был профессиональный боксер, отличается особой одухотворенностью. С учетом идеи размещения этой статуи на «Вратах Ада» ее скорее можно бы назвать «Скорбящий». Интересно, что распространенное ныне название первоначально было придумано рабочими, отливавшими статую в бронзе, из-за ее сходства со статуей Лоренцо в Капелле Медичи, называемой «Мыслитель» до этого уже четыре столетия. Одухотворенность Лоренцо, его созерцательность, состояние медитации – все это и создало основания для подобного названия. Сам Роден много размышлял над тайной микеланджеловского «интенсивного внутреннего горения» и утверждал, что тот отчасти черпал свое вдохновение и в религиозных образах, созданных до него другими творцами христианского искусства времен Средневековья.⁹ Далее он утверждает, что европейское искусство «имеет связь с Индией, Китаем... несет на себе их печать».¹⁰

Роден провел многие часы перед статуей ангела Шартрского собора, сказав, что его «исполненный мудрости профиль несет итог всех философий». Далее французский скульптор неожиданно для себя увидел в этой скульптуре восточные черты. *«Я был удивлен и восхищен, обнаружив в искусстве Дальнего Востока, не известном мне до тех пор, сами принципы античного искусства. Перед очень древними скульптурными фрагментами, столь древними, что трудно отнести их к какой-нибудь эпохе, мысль оцупью отступает назад, на тысячи лет, к первоосно-*

⁹ Огюст Роден. «Беседы об искусстве». СПб, 2006, с. 114.

¹⁰ Там же, с. 291.

вам: и вдруг появляется живая природа, словно старые камни ожили на наших глазах!.. Какой восторг – убедиться, что человечество так верно себе на протяжении пространства и времени! Но у этого постоянства есть основа: чувство традиции и религия. Я всегда смешивал искусство религиозное и просто искусство: когда гибнет религия, гибнет и искусство... Подобие всех прекрасных человеческих выражений во все времена подтверждает и вдохновляет веру художника в единство природы... Крайний Запад и Крайний Восток в своих высших произведениях, где художник выразил то, что есть основного в человеке, неизбежно должны были сблизиться»¹¹.

В статье «Взаимодействие художественных традиций Востока и Запада в компаративистском искусствоведении Ю. Балтрушайтиса» литовский исследователь Антанас Андрияускас пишет: «Взлет популярности компаративистской методологии в современной гуманистике порожден различными причинами, среди которых прежде всего следует выделить крушение европоцентризма, усиление универсалистских тенденций в современной культуре, укрепление связей различных цивилизаций, стремление реконструировать подлинную историю различных сфер человеческой культуры... Погружаясь в мир романского искусства, полный флоральных и зооморфных образов, Балтрушайтис неожиданно для себя обнаруживает множество элементов восточного происхождения... При рассмотрении репертуара фантастических форм готического искусства Балтрушайтис признает, что независимо от происхождения, эллинского, исламского, индийского или китайского, все они переплетаются в едином потоке художественных явлений, и именно их различные метаморфозы и составляют готический образный мир. Сравнивая изображения разнообразных чудовищ, драконов, дьяволов, монстров, полулюдей-полуживотных в китайском, индийском искусстве и западноевропейской готике, Балтрушайтис доказывает, что происхождение готических фантастических образов лежит за пределами античного мира. «Средневековые художники не от-

¹¹ Там же, сс. 262, 264–265.

казываются от широкого спектра античного и экзотичного образного мира, который долгое время питал их воображение... В него включается и исламский мир, который с XI века предоставлял все новые и новые мотивы. И наконец, всемогущий Восток, неожиданно открывшийся до Китая, с этого времени оказывает воздействие на несколько великих цивилизаций¹².»

Лоренцо сидит в позе Бодхисаттвы (такую точку зрения я впервые услышал от заместителя директора Музея Востока Тиграна Константиновича Мкртычева), большой и указательный пальцы его правой руки сложены в буддийскую мудру. Верхняя часть его шлема напоминает голову буддийской статуи, а если все же говорить о доспехах – шлем тибетского воина.¹³ (Иллюстрация 7)

Большой шнур на его шее не имеет никакого отношения к остальной его одежде, но является атрибутом многих буддийских изображений. Но главное – состояние высочайшего умиротворенного духовного сосредоточения, характерное именно для похожих буддийских образов. Скрещенные ноги Лоренцо являются одной из трех поз «задумчивого Бодхисаттвы». (Иллюстрация 3) Глаза опущены вниз и направлены на предполагаемую гробницу Лоренцо Великолепного.

Правая рука, как часто принято у Будд и Бодхисаттв, повернута туда, куда лицом направлена вся статуя, в этом смысле – в направлении стоящего лицом к лицу статуи зрителя, хотя выворот кисти не совсем типичен для буддийских статуй. Заметим только, что если бы поворот ладони полностью соответствовал распространенной традиции, признание «восточности» скульптуры Лоренцо не дождалось бы нашей книги и было бы давно очевидным для всех. Трудно сказать, хотел ли Микеланджело

¹² *Baltrušaitis J.* Le Moyen age fantastique. Paris, 1982, p. 7.

¹³ *George Cameron Stone*, A Glossary of the Construction, Decoration and Use of Arms and Armor, Mineola, New York, 1999, pp. 50, 52, 325, 327, 330, 349; *Carolyn Springer*, Armour and Masculinity in the Italian Renaissance, Toronto, 2010, pp. 59, 91; *Donald J. LaRocca*, Warriors of the Himalaya: Rediscovering the Arms and Armor of Tibet, Metropolitan Museum of Art, New York, 2006, pp. 70-71, 74-78 46.

этим зашифровать замысел или, следуя здесь за позицией правой руки статуи Давида работы Донателло, усилить внутреннее и внешнее напряжение, а может быть, и то и другое. Но буддийскую мудру («мудру знания») в вывернутой кисти он в любом случае изобразил. (*Иллюстрация 7*)

Конечно, гений Микеланджело, наверное, мог бы создать все это сам, как бы параллельно индо-тибетской буддийской традиции, но уж слишком много совпадений. Его скульптура Лоренцо поражает европейских знатоков своей медитационной новизной в христианском искусстве, но за последние две и более тысяч лет любая, даже самая простая из буддийских статуй и статуэток выражает похожую одухотворенную сосредоточенность. А не видеть их Микеланджело не мог, поскольку «шелковые пути» за столетия до него и не менее активно в его время завозили в Европу буддийские и индийские артефакты. Конечно, эти редкости попадали в культурную столицу Италии – Флоренцию, и культурную столицу мира – Рим. Не стоит забывать и о частых португальских плаваниях в Индию, которая вообще входила в геосферу знания времен Ренессанса. В записках португальского художника Франциско де Холанда, дружившего с Микеланджело, можно найти, что в их разговорах упоминается известный им мир, простирающийся от Европы до Ганга, то есть охватывающий всю территорию Индии.¹⁴ Франциско де Холанда в присутствии Микеланджело высказывает мысль, что произведение искусства, например картина, лучше выражает мысль, чем слова. Он приводит пример жителя Индии, который из произведения европейского искусства лучше поймет идею, чем из литературного текста. Эта философская концепция тогда, видимо, была не нова и легко воспринималась участниками диалогов с Микеланджело¹⁵, поэтому, в свою очередь, Микеланджело мог воспринимать идеи из индо-буддийских статуэток и танок без знакомства с текстами.

Хотелось бы процитировать оксфордского историка Питера Фрэнкопа: *«Энергия культурного обмена Европы и Азии*

¹⁴ *Francisco de Holanda*, «Dialogues with Michelangelo», London, 2006.

¹⁵ *Francisco de Holanda*, Op. cit, pp. 82, 83.

поражает. Статуи Будды начали появляться только после появления культа Аполлона в Западной Индии... 120 римских кораблей ежегодно плавали в Индию... Римские статуэтки богов находят во многих местах в Индии... Торговля открывала дорогу для распространения религиозных верований... Буддизм совершал заметное распространение по торговым артериям, ведущим на Запад... Так как религии вступали в контакт друг с другом, они воспринимали что-то друг от друга... Некоторые пытались кодифицировать совместимость христианских и буддистских идей, создавая «гибридные» евангелия... Имелась теологическая логика к такому дуалистическому подходу, обычно называемая гностицизмом... Мало кто понимал лучше буддистов, как важно показывать и распространять объекты веры...»¹⁶. Как показывает исследование об объектах искусства на «шелковом пути», небольшого размера (25–40 см) статуэтки Будд и Бодхисаттв в высокохудожественном исполнении еще в III–IV веках до нашей эры изготавливались в Индии и были легко транспортабельны.¹⁷

Слово «меланхолия» с древнегреческих времен ассоциировалось со слабой нервной системой и чуть ли не с душевной болезнью – идея, которую медики долго культивировали вплоть до XVIII века, хотя Гиппократ включил меланхоликов в одну из четырех разновидностей нормальных людей. Лидер флорентийской Платоновской академии Марсилио Фичино доказывал, что меланхолия порождает творческие процессы и является жизнеутверждающим началом. Это хорошо показано Дюрером в одноименной гравюре: в руках у изображенного им человека циркуль, глаза горят творческой энергией. В этом смысле меланхоличность статуи Лоренцо, о которой так много сказано в литературе, не вызывает сомнения. Но европейская мысль в те времена не знала понятия «медитация», означающего одухотворенную задумчивость, состояние, в которое нужно погрузиться, чтобы до-

¹⁶ Peter Frankopan, «The Silk Roads: A New History of the World», New York, 2016, pp. 9, 17, 31, 32, 57, 59, 60.

¹⁷ Chapter «Silk Road: Kushan Art in the North» in «History of Civilization of Central Asia», Vol 2, ISB 978-92-3-102846-5.

стигнуть нирваны – внутренней гармонии, покоя, избавления от страданий, известное в Индии со времен «Махабхараты» не позднее XI века до нашей эры. Изображение погруженных в это состояние Будд и Бодхисаттв является главной целью буддийского искусства уже два тысячелетия. Разграничение в произведении искусства простой задумчивости от медитации и погружения в состояние, аналогичное нирване, в данном случае зависит не только от мастерства, но в первую очередь от сопереживания автора произведения, от его проникновения в визуальную философскую идею высшей духовности. Философия в камне.

Достижения флорентийских неоплатоников трудно ставить под сомнение, так как при организационной поддержке Козимо Медичи Старшего (1389–1464) именно они вернули идеи Платона из периферии древнегреческой истории в центр европейской мысли, сохранив для будущих поколений светский идеализм, независимый от религиозного сознания. Интеллектуальное становление и развитие Микеланджело проходило в окружении неоплатоников и не могло не оказать на него серьезного влияния. Например, у его скульптуры Моисея нужно еще хорошо подумать, не вложил ли он в ее смыслы дополнительно любимый мотив Фичино: «Платон – это Моисей, говорящий по-гречески». Однако только факта присутствия юноши Микеланджело на заседаниях Платоновской академии, как и приверженности теме платонической любви в его поэзии, все же недостаточно, чтобы записать его в неоплатоники, тем более в иллюстраторы неоплатоновских идей и верований.

Как я уже написал, он создавал иллюстрации не к чужим текстам, а к своим собственным мыслям, и такие «иллюстрации» породили многие, в том числе и философские тексты, число которых в наше время продолжает увеличиваться.

Фичино с его неоплатоническими трактовками культов Сатурна и Зороастры как-то остановился на восточных границах Индии, а Микеланджело пересек эти границы без пропуска и визы не через изучение текстов, а через визуальное восприятие уже тогда достаточно высокохудожественных изображений индуизма и буддизма. И если «задумчивый Бодхисаттва» двухтысячелетней давности высотой около 90 см (*Иллюстрация 4*)

вряд ли путешествовал с караванами по «шелковым путям», то его уменьшенные копии или другие высокой художественной значимости изображения достигали Италии. Микеланджело понял суть медитации и нирваны, высокого духовного служения и понимания без изучения восточных текстов и воплотил в скульптуре Лоренцо. Европейское искусство до него не знало ничего подобного.

В 2006 году, во время совместного путешествия в Непал, я вместе с моими друзьями, вице-президентами Флорентийского общества Александром Захаровым и Сергеем Шияном случайно увидели статуэтку бога Ганеша, удивительно похожую на статую Лоренцо. Ключевой для нас показалась мышь под рукой Ганеши. (Мы, конечно, не различаем героиню стольких мультфильмов симпатичную мышь и часто отталкивающую крысу, поскольку различаю только в размерах.) Итогами стали тексты в наших книгах¹⁸.

Приведу с небольшими изменениями текст из последней из них, чтобы показать, как формировалась первоначальная концепция.

Статуя Лоренцо опирается левой рукой на шкатулку, из которой выглядывает мордочка, похожая на мышиную. Что это может означать? Объяснения, в общем-то, нет. Высказывались мнения, что животное – это летучая мышь, шкатулка предназначена для денег, а головка носит чисто декоративный характер. Однако, создавая статую своего духовного отца, Микеланджело не мог допустить никаких случайностей. Тут уместно вспомнить, что если в западной христианской культуре мышь не значит ничего, то в индийско-тибетской цивилизации это – священное животное, символ, наделенный множеством смыслов. Необходимы исследования, чтобы уточнить возможность того, что Микеланджело в начале XVI века мог находиться под

¹⁸ П. Баренбойм, А. Захаров. «Мышь Медичи и Микеланджело». М., 2006; Peter Varenboim, «Michelangelo Drawings – Key to the Medici Chapel Interpretation», Moscow, 2006; Петр Баренбойм, Сергей Шиян. «Микеланджело в Капелле Медичи: Гений в деталях». М., 2011.

влиянием индийско-тибетской культуры, поэтому он и использовал изображение мыши в скульптуре, посвященной столь дорогому ему человеку. Ученик скульптора Кондиви вспоминает, что Микеланджело говорил ему, что хотел изобразить в Капелле мышью как символ времени, пожирающего все.

Рассмотрим здесь только некоторые моменты.

Во-первых, философские взгляды Микеланджело формировались под влиянием мыслителей флорентийской Платоновской академии, которые продолжали развитие идей первых неоплатоников. Те же жили за полторы тысячи лет до них бок о бок с индуистским и буддийскими землячествами города Александрии. Сама Александрия основана сподвижником Александра Македонского знаменитым Птолемеем через несколько лет после возвращения из Индии. Там при активном участии неоплатоников происходила взаимная конвергенция греческой и восточной культур (включая индуистскую и буддийскую) и, конечно, египетской культуры. В каком-то смысле Флоренция была не только Афинами своего времени, как ее часто называли, но и Александрией своего времени. Возможно, здесь и лежит разгадка великолепного флорентийского Возрождения XV века, названного «кватроченто», и разгадка скульптуры Лоренцо.

Во-вторых, позиция тела, ног, рук Лоренцо практически не имеет аналогов в предшествующем западном искусстве, но почти везде напоминает восточные изображения богов.

В-третьих, сам по себе верх сложного сборного шлема Лоренцо не имеет аналогов среди описанных в литературе и представленных в музеях моделей западных шлемов, но весьма схож с восточными, включая индийские, китайские, японские и тибетские (!). Если большинство статуй Капеллы Микеланджело, покидая Флоренцию в 1534 году, оставил на полу, то статую Лоренцо он сам установил в нише, где она сейчас и стоит. Поэтому только через столетия можно было увидеть при извлечении статуи из ниши в 1945 году верхнюю часть шлема Лоренцо, расположенную на высоте около четырех метров по отношению к зрителю. На гротескном шлеме Лоренцо, передняя часть которого изображает не то львиную, не то еще какую челюсть, за «восточным» навесом в форме ракови-

ны гребешкового типа, на затылке расположен дополнительный шлем, прямо указывающий на свое восточное происхождение, если применяется как часть сборного шлема. Тот факт, что при изготовлении шлема, возможно, привлекался молодой скульптор монах Джованни Монторсоли, не имеет значения, так как Микеланджело контролировал каждую деталь. Может быть, так Микеланджело направил прямое послание потомкам, давая им подсказку для прочтения смысла статуи.

В-четвертых, во времена Микеланджело, как показывают фрески на стенах Лоджии Рафаэля, скопированной в Эрмитаже, не слишком различали мышей, крыс, мангустов, белок и похожих на них животных. Мыши и мангусты изображены под руками и на руках целого ряда изображений индуистских богов, особенно в тибетской традиции. Там они являются важными символами, характеризующими божественные признаки: например, у Ганеши – бога с головой слона, который является сыном Шивы и изображен у входа храмов всех основных индийских богов, поскольку сначала у него нужно попросить, чтобы молитва была услышана. (Иллюстрация 15)

Классик искусствоведения Эрвин Панофский был уверен, что Микеланджело «иллюстрировал» в Капелле философские идеи неоплатонизма, и, возможно, поэтому желание мастера изваять мышь как символ всепожирающего Времени, не давала ему покоя, не вполне укладываясь в концепцию. Он писал о ней в своей книге «Этюды по иконологии» (1939 год), он снова возвращался к мыши незадолго до смерти в специальной статье «Мышь, которую не изваял Микеланджело»¹⁹.

Для начала важно заметить, что полное значение символа мыши в европейской цивилизации времен Микеланджело не в полной мере ясно.

С мышами тесно связан и Аполлон, о чем, указывая также связь мышей и уходящего времени, отлично сказал Максимилиан Волошин в статье «Аполлон и мышь» еще в 1911 году:

¹⁹ The Mouse that Michelangelo Failed to Carve, in «Essays in Memory of Karl Lehmann», N.Y., 1964, p. 243.

«...подтверждается той мифологической связью, которая существует между Аполлоном и мышью. В первых строках Илиады мы читаем воззвание к Аполлону-Сминфею – Аполлону Мышиному. Известна статуя Аполлона работы Скопаса, где солнечный бог изображен наступившим пятой на мышшь. Есть сведения, что в некоторых городах Трояды под алтарями Аполлона жили прирученные белые мыши, а на острове Крите изображение их стояло рядом с жертвенником бога.

...Одни объясняют связь этого зверька с Аполлоном тем, что Аполлон на некоторых островах, как, например, на Тенедосе, являлся истребителем мышей, которых он сам же перед этим наслал на страну. Другие предполагают, что этот атрибут является указанием на то, что в некоторой местности культ старых полевых богов, имевших связь с мышью, был вытеснен культом Аполлона.

Но эти исторические пояснения мало удовлетворяют нашему любопытству.

Символ по своему внутреннему свойству не может быть объяснен фактической последовательностью своего возникновения; он узывает нас к новым волнующим сближениям и аналогиям. Так, вспоминая то движение локтя, которым была раздавлена белая мышка Бальмонта, мы сопоставляем его с мышью, что изображена под пятой Аполлона, и мысль о символическом значении этого жеста возникает невольно.

Мышь не является постоянным спутником Аполлона, как змей, как лавр, но присутствие ее всегда то здесь, то там чувствуется в аполлиническом искусстве; легкое, волнующее, еле уловимое, ускользающее присутствие.

Как понять эту таинственную связь маленького серого зверька с сияющим и грозно прекрасным богом? Как разгадать эту загадку мыши?

Для всякого ясно то несоответствие, которое существует между внутренним ощущением времени и механическим счетом часов. Каждый знает дни, в которые Время, равномерно отсчитываемое часами, внутри нас идет то бесконечно медленно, то мчится бешеным галопом событий. Мы помним медленные дни детства, когда утро было отделено от вече-

ра как бы полярным днем, длящимся полгода, и быстрые дни зрелых лет, когда мы едва успеваем заметить несколько тусклых лучей, как в декабрьском петербургском дне.

Это происходит потому, что в той внутренней сфере интуитивного сознания, в которой мы ощущаем время, не существует представления ни о количестве, ни о числе; им там внутри соответствуют представления о качестве и о напряженности. Представления внутреннего мира чередуются, не исключая одно другое, но взаимно друг друга проникая, существуя одновременно в одной и той же точке, следуя своими путями друг сквозь друга, как волны эфира или влаги.

Этот мир, текучий и изменяемый в самой своей сущности, не имеет никаких соотношений с числом и с пространственной логикой, построенной на законах несовместимости двух предметов в одной точке и отсюда на законах чередования и числа. Между сферами времени и пространства то же отсутствие соотношений и параллелизма, как между интуитивным знанием и логическим сознанием. Первое постигает изнутри жизненные токи мира, второе снаружи исследует грани форм.

Единственная связь между временем и пространством – это мгновение. Сознание нашего бытия, доступное нам лишь в пределах мгновения, является как бы перпендикуляром, падающим на линию нашего пространственного движения из сфер чистого времени. Счет этих точек сечения линии ее перпендикуляром создает возможность нашего механического счета часов. Каждый перпендикуляр является поэтому для нашего сознания дверью в бесконечность, раскрывающуюся во мгновение.

Сознание мгновения благодаря своей связи с миром пространственным является разрешением внутреннего интуитивного сознания в пространственном мире, интуитивное знание через него может оцупать внешние грани предметов; а для познания логического мгновение является точкой, с которой можно видеть пространство сверху, различать то, что спереди, и то, что сзади.

Способность пророчесственного видения связана неразрывно с углублением во мгновение. И если право было наше предположение о том, что мышь в аполлоновых культах явля-

ется знаком убегающего мгновения, то с мышью должны быть соединены мифы о прорицаниях и оракулах.

И действительно, мы находим у Плиния²⁰ указание на то, что греки называли мышь Дзоон манतिकотатон (гр.) – самым пророчесственным из всех зверей.

В быстром убегающем движении маленького серого зверька греки видели подобие вещиго, ускользающего и неуловимого мгновения, тонкой трещины, всегда грозящей нарушить аполлиническое сновидение, которое в то же время лишь благодаря ей может быть создано.

И как только мы поймем символическое значение этого быстрого, страшного и таинственного, глазом еле уловимого движения ускользающей мыши, так нам станет понятен и другой знакомый загадочный образ.

Время – вечность, напряженная и вечно движущаяся сфера внутренних интуитивных чувствований, которая нашему логическому сознанию представляется огромной горой тьмы и хаоса, потрясается до основания и из трещины рождается бесконечно малое мгновение – мышь. Гора рождает мышь так же, как вечность рождает мгновение. Каждое мгновение является неуловимой трещиной между прошлым и будущим. Каждое мгновение звенит в хрустальном аполлинийском сновидении, как трещина в хрустальном сосуде»²¹.

Эдит Балас упоминает о строительстве и оформлении тосканской виллы Поджио э Каньяно при жизни Лоренцо Великолепного, где он (а значит, с его одобрения) изображен как бог Аполлон.²² Известный на Востоке образ Аполлона с летучей мышью описан Эдвином Бернбаумом²³.

Остается неясным, знал ли при написании этих строк художник и художественный критик Волошин, что написал Кондиви

²⁰ N. Н. VIII, 82.

²¹ Максимилиан Волошин. «Лики творчества. М.: Наука, 1988, сс. 96–111, 623–625.

²² Edith Balas, Michelangelo's Medici Chapel: a New Interpretation, Philadelphia, 1995, p. 143.

²³ Эдвин Бернбаум, «В поисках Шамбалы», М., 2005, с.167.

об идее Микеланджело о Времени и мыши, и дало ли это толчок вышеприведенным мыслям, либо Микеланджело в свое время пришел к похожему пониманию, либо оно все-таки существовало, а потом как-то подзабылось. В философии эпохи Буонаротти вопрос времени занимал важное место. «По мысли Марсилио Фичино, разумная человеческая душа – это то место, где конечное встречается с бесконечным, время – с вечностью: «Все, что находится выше разумной человеческой души, принадлежит вечности, все, что ниже – обречено времени; и только разумная человеческая душа объединяет в себе вечность и время». Если средневековый человек ощущал себя живущим во времени, то человек Возрождения носил это время в себе, воспринимал как свое собственное время. «Есть три вещи, которые человек может назвать своей личной собственностью: это душа, тело и ...самая драгоценная вещь... время, – пишет Альберти. – <...> Поразительна та не знающая колебаний настойчивость, с какой люди Возрождения стремились захватить, каждый для себя, будущее... Величайшее преимущество живописи перед другими видами искусства именно в том и состоит, утверждает Леонардо, что она противостоит времени своим вечным настоящим»²⁴.

Ученые университета Гента в 1950 году опубликовали монографию, посвященную символу мыши, и пришли к выводу, что он пришел в Европу через Грецию и связан с древнеиндийской мифологией. В книге изображена древняя монета, на которой греческий бог Дионис стоит на мыши, что совпадает с популярными изображениями бога Ганеши. К сожалению, фламандские ученые из Гента не читали вышеприведенный глубокий интуитивный литературно-философский анализ Волошина. У них также не было возможности увидеть изготовленный в конце XV века в соседнем городе Брюгге гобелен, на котором изображена символическая сцена передачи титулов графа Фландрии и герцога Бургундского от Марии Йоркской ее сыну Филиппу. На нем

²⁴ И. Е. Данилова. «О категории времени в живописи Средних веков и раннего Возрождения» в сборнике «Из истории культуры Средних веков и раннего Возрождения», М., 1976, сс. 166, 169.

символом власти в Бургундии стал шлем с оперением и чучелом мыши, (*Иллюстрация 9*) удивительно похожей на летающую мышь гравюры «Меланхолия». (*Иллюстрация 10*)

Гобелен уже 500 лет хранится в испанском Эскориале. Филипп был в 1504–1506 королем Испании и вывез туда свою коллекцию фламандских гобеленов. Пока что он не стал предметом изучения искусствоведов и толком даже не каталогизирован. Я бы назвал эту мышь с гобелена «самой загадочной мышью Европы». Вероятно, мышь была во времена Микеланджело неким важным символом не только на Востоке, но и в европейской цивилизации, следы чего пока затерялись в истории.

Эрвин Панофский не читал не переведенного с русского языка Волошина и не придавал значения известным мышинным связям Аполлона-Диониса, хотя однажды и сопоставил символ мыши с образом времени. В книге «Этюды по иконологии» он пишет о работе Якопо дель Селлайо (1442–1493) с изображением бога Сатурна, «куда проникли новые и отчасти необычные атрибуты <...> две крысы – черная и белая, – которые символизируют разрушение жизни и днем и ночью», мотив которых «проник в западный мир с легендой о Варлааме и Иосафате». При этом Хронос – Сатурн – это «полузападная и полувосточная фигура, иллюстрирующая и абстрактное величие философского начала, и вредоносную прожорливость демона-разрушителя...»²⁵. Вот эту «полувосточность» не почувствовал Панофский в скульптуре Лоренцо, в которой, по его мнению, Микеланджело изобразил бога Сатурна. Мышей как символ всепожирающего Времени в изображении Селлайо он посчитал «новым и необычным атрибутом», а вопросу об очевидной монструозности их изображения величиной в достаточно крупную собаку он не придал значения. (*Иллюстрация 21*)

В целом Панофский рассматривал мышь как некое животное, выбор которого в качестве символа Времени был ему непо-

²⁵ Эрвин Панофский. «Этюды по иконологии», СПб, 2009, сс. 135, 136, 156.

нятен. Хотя его увязка идеи мыши с индийским мифом о Валааме и Иосафате могла бы натолкнуть его на восточные мотивы всей статуи Лоренцо. Если бы Панофский сосредоточился не только на неоплатонических идеях Времени, а допустил возможность самостоятельной визуальной философской трактовки Микеланджело идеи о всепожирающем Времени, он мог бы найти неочевидные, конечно, но видимые возможные ответы.

Мне же кажется, что задуманная мастером «мышь» (в широком смысле) присутствует в Капелле и очень помогает понять смыслы, заложенные в статую Лоренцо, расположенную не на той стороне Новой Сакристии, где искал мышь Панофский.

Но вначале приведем источник знания о замысле мыши, относящийся еще к периоду жизни Микеланджело и ссылающийся на него самого.

Алексей Дживелегов пишет:

«Сначала о символике. Кондиви, который мог слышать собственные объяснения художника, – его толкование, кстати сказать, совпадает с главным сохранившимся наброском самого Микельанджело, листком из Casa Buonarroti, озаглавленным дважды «Небо и земля» и относимым с некоторой вероятностью к 1523 году, – говорит:

«Эти четыре статуи поставлены в сакристии, нарочно для них построенной и находящейся в левой стороне церкви, против старой сакристии. Несмотря на то, что они имеют одинаковую величину и служат как бы одной идее, они все разные и различны по движениям и позам. Гробницы поставлены перед боковыми стенами капеллы; на крышках их положены по две фигуры выше человеческого роста, изображающие мужчину и женщину. Одна из них олицетворяет День, другая – Ночь, а все вместе – Время. Для большей ясности Микельанджело прибавил к фигуре, изображающей Ночь и представленной в виде женщины необычайной красоты, сову и другие эмблемы ночи, а к фигуре, олицетворяющей День, он присоединил эмблемы дня. Микельанджело имел намерение (оно осталось невыполненным, потому что его оторвали от дела) для изображения Ночи вырубить из мрамора мышь и для этой цели оставил на одной из гробниц небольшое мраморное возвышение. Он на-

ходил, что мышь так же все грызет и портит, как всеразрушающее время»²⁶.

Кондиви сам не видел Капеллу и писал все это в Риме со слов Микеланджело. Насколько искривлен был с ним мастер и все ли он сам хорошо помнил по прошествии почти двух десятилетий после окончательного отъезда из Флоренции? Насколько правильно переведен вышеуказанный отрывок, и как его понимал знающий итальянский язык Панофский?

Начнем с того, что владевший итальянским Дживелегов допустил (или пропустил) две ошибки в переводе предложения: *E perchè tal fuo propofito meglio foffe intefo, meffe alla Notte, eh'è fatta in forma di donna di maravigliofa bellezza, la civetta ed altri fegni, a ciò accomo dati: così al Giorno le lue note: e per la fignificazione del Tempo voleva fare un topo; avendo lafciato in ful-opera un poco di marmo, il qual poi non fece, impedito; perciocché tale animaluccio di continuo rode e comfuma, non altrimenti che Tempo ogni cola divora.*

Первая ошибка Дживелегова в переводе такая же, как у Панофского: мышь должна быть на стороне Ночи и Дня. Поэтому Панофский уже не искал мышь на другой стороне Капеллы. Такой перевод не вытекает из текста, в котором нет слов «на стороне Ночи и Дня». При этом Кондиви описывает, что у статуи Ночи находятся ее признаки, включая сову, а у статуи Дня какие-то его признаки, которых в действительности в Новой Сакристии нет. У Кондиви статуями Ночи и Дня не ограничивается описание Капеллы. Он писал всего о «четырёх статуях», но в тексте конкретно упоминает только три: Ночь, День и Мадонну с младенцем на руках. (Может, он младенца посчитал за четвертую статую?) Кондиви сам не видел Капеллу, описал ее приблизительно со слов Микеланджело, который сказал ему про мышь и ее символику, но не затруднился описанием других скульптур, хотя статуи «тех, чей прах похоронен», были упомянуты в тексте, с указанием, что они «более богоподобные, чем человеческие». Панофский также не обратил внимания, что на мраморе около статуй Ночи и Дня нет никакого «возвышения» для мыши, зато оно было на другой

²⁶ А. Дживелегов. «Микельанджело». М., 1988, сс. 219–220.

стороне Новой Сакристии под левой рукой статуи Лоренцо, и из него высечена шкатулка с головкой животного.

Важно отметить, что неточно перевел Дживелегов и причину отсутствия мыши: «осталось невыполненным, потому что его оторвали от дела». Такой перевод одного слова итальянского *impede/impedito* нельзя признать правильным. Так же как распространенный перевод этого текста на английский словом *prevented* в смысле «помешавших внешних обстоятельств». Правильный перевод «не стал, не нашел времени», то есть «совершил самостоятельное действие по своему решению», а не «ему помешали». Сам Панофский назвал это по-английски более правильно, используя слово *failed*, в данном случае в смысле «не стал, забросил», то есть в форме самостоятельного решения.

Описание Капеллы у Кондиви хаотично и неполно, что связано с обрывочностью полученных им сведений. Кроме того, возникает вопрос о доверии Микеланджело, который мог и через двадцать лет не раскрывать все свои потаенные замыслы. Ведь он не рассказал о половине статуй в Новой Сакристии, в том числе о скульптуре Лоренцо. Может, даже он, рассказывая о статуях Ночи и Дня, говорил, что первоначально хотел разместить мышь там, но не сделал этого. А до разговора о другой стороне Капеллы у них дело не дошло. Может быть, рассказ его был как-то скомкан, и больше к этой теме не возвращались. Может быть, сначала хотел изобразить просто обычную мышь, но затем отказался от этого замысла, так как изваял образ некоего гибридного животного под локтем у Лоренцо. А мог и забыть кое-что, спустя две декады в почтенном возрасте восьмидесяти лет.

Франциско де Холанда, обращаясь к Виттории Колонне в присутствии Микеланджело во время беседы в 1538 году, восхищается работами скульптора в Капелле Медичи, называет при этом Ночь, Утро и «особенно понравившуюся» скульптуру «меланхолической Смерти в Жизни» (*the melancholy Death in Life*)²⁷. Какую «меланхолическую» статую он имел в виду, говоря о ее названии как о само собой разумеющемся в присутствии автора?

²⁷ *Francisco de Holanda*, «Dialogues with Michelangelo», London, 2006, p. 70.

Сам Микеланджело в своем известном стихотворении использовал названия «День», «Ночь», «герцог Джулиано», но ничего не известно о его собственных названиях статуй на противоположной стороне Новой Сакристии. Зато, по его же описанию, данному Кондиви, скульптуры Капеллы взаимоувязаны, но отражают различные идеи.

При рассмотрении статуи Лоренцо (практически всегда в контексте общей скульптурной группы Капеллы) гравюру «Меланхолия», в том числе ее летучую мышь, для сравнения вспоминают часто. Отметим пришедшие с Востока описания летучих мышей и летающих змей, охраняющих ароматические растения²⁸. Это накладывает на животное из «Меланхолии», которое заслуживает обсуждения, поскольку его часто сравнивают с изображением в статуе Лоренцо. На самом деле там изображена обычная мышь с длинным крысиным хвостом, которой вместо лапок, как считают, приделаны крылья летучей мыши. Дэвид Финкельштейн пишет, что это «химера с головой мыши, крыльями летучей мыши и змеиным хвостом»²⁹. «Словарь символов» отмечает «монстрообразный» характер этого животного, когда вместо лапок эта мышь использует крылья³⁰.

Микеланджело в 1538 году, как описывал Франциско де Холанда, объяснял свою позицию по изображению разных гротескных животных тем, что лучше заменять у них лапы на крылья, чтобы они больше впечатляли и были «монстрообразней»³¹. Сам Микеланджело с детства был «специалистом» по монстрам, избрав их в 12-летнем возрасте на картине, которую художественный музей Кимбелла (Форт-Уорт, Техас) не так давно приобрел за 6 миллионов долларов у нью-йоркского музея Метрополитен). Если же посмотреть дюреровскую летучую мышь при увеличе-

²⁸ *Frankopan*, Op. Cit, p. 177.

²⁹ *David Finkelstein*, «MELENCOLIA I: The physics of Albrecht Dürer», df4@mail.gatech.edu

³⁰ *Jean Chevalier, Alain Gheerbrant*, «The Penguin Dictionary of Symbols», England, 1996, p. 492.

³¹ *Francisco de Holanda*, p. 110.

нии, (*Иллюстрация 10*) видно, что она является обычной мышью (большой крысой с учетом такого хвоста), которая держит в когтистых лапках плакат из кожи или бумаги в форме крыльев летучей мыши, на котором написано «Меланхолия». Летучей мыши на гравюре нет вообще. Пора разрушить это сложившееся за пять веков убеждение, которого не миновал и Панофский. А ведь эту летучую мышь трактовали как знак Сатурна, хотя, впрочем, известны изображения этого бога с обычными мышами.

Норберт Вольф – автор книги о Дюрере – пишет, что «наиболее правдоподобной кажется версия Эрвина Панофского, который толковал смысл гравюры в контексте трех талантов, управляемых Сатурном: воображения, дискурсивного разума и божественной интуиции. Согласно представлениям, бытовавшим во времена Дюрера, художники находились в первой и низшей из этих сфер»³². Как мы помним, времена Дюрера и Микеланджело почти совпадают. Вряд ли все же сам Дюрер пропагандировал «низшую роль художника». Американский исследователь Дэвид Финкельштейн пишет, что Дюрер вряд ли разделял «наивную неоплатоническую космологию о сферах», но вынужден был ее использовать, потому что это все еще был язык, понятный для его зрителей»³³.

И здесь хотелось бы отметить самый принципиальный момент: Микеланджело не мог быть согласен с вышеуказанной неоплатонической трактовкой своего места в сферах жизни и мысли. Всей своей жизнью и творчеством он утверждал художника как представителя самых высоких сфер. Не думаю, что ему были важны и боги греко-римского Пантеона. Он в своих произведениях изображал главного и единственного библейского Бога, думал о нем, обращался к нему в своих стихах, иногда довольно дерзко, как равный! Он не был ни ироничным философом, объединяющим древние верования греков и римлян с христианством, каким был Фичино (и современный ему неоплатонизм), ни иллюстратором идей последнего. Стоит только посмотреть на барельеф

³² Норберт Вольф. «Дюрер» (перевод с английского). М., 2007, с. 48.

³³ David Finkelstein, «MELENCOLIA I: The physics of Albrecht Dürer», df4@mail.gatech.edu

«Мадонна у лестницы», которым он открыл череду высочайшим образом изображенных в скульптуре, рисунке и живописи своих несравненных «микеланджеловских Мадонн», о смысле многих из которых до сих пор продолжают гадать исследователи его творчества. Барельеф выполнен им в 15 лет – как раз время «обучения» в Платоновской академии у того же Фичино и его блистательных коллег. Это показывает глубокие корни его библейской мысли. Грозовой дух Микеланджело до сих пор бушует в его фресках Сикстинской капеллы, заставляя заседающих там кардиналов каждую минуту чувствовать и «перечитывать» Библию.

Сам Панофский считает, что скульптура Лоренцо служит образом бога Сатурна³⁴. Интересно, что он прошел мимо иллюстрации, которую в нескольких своих книгах использовал его учитель Аби Варбург, где Сатурн изображен в шлеме с элементами морской раковины, что есть и в передней части Лоренцо, а также держит на левой руке небольшого монстра, (*Иллюстрация 25*) символизирующего всепожирающее Время³⁵. Вероятно, это могло бы натолкнуть его на сравнение со статуей Лоренцо и правильную оценку изображения животного на шкатулке как символа всепожирающего Времени. Он ведь написал, «мне, и не только мне, кажется, что характерные черты звериной головки в скульптуре Микеланджело, представляющей собой скорее маскарон, чем натуралистический портрет, наводит на мысль скорее о летучей мыши, чем рыси»³⁶. Кажется, сравни он статую Лоренцо с иллюстрацией Варбурга, и сразу нашел бы искомую символику, а с ней и «мышь» (в широком смысле), к которой после издания «Этюд» 1939 года возвращался еще в 1962 и 1967 году, а кроме этого посвятил ей отдельную статью в 1964 году.

Мне же кажется, что поедающий своих детей древний божок Сатурн для глубоко христианского мыслителя Микеланджело не мог быть фигурой, изображение которой он сделал бы символом величия своего духовного отца и покровителя Лоренцо Велико-

³⁴ Эрвин Панофский. «Этюды по иконологии», с. 334.

³⁵ Аби Варбург. «Великое переселение образов». СПб, 2008, сс. 257, 259.

³⁶ «Этюды по иконологии», с. 16.

лепного. Сатурн не мог соответствовать религиозной эстетике Микеланджело. В Новой Сакристии Микеланджело делал все сам, никому ничего не объясняя. Он просто не пустил в нее тирана Флоренции жестокого герцога Алессандро Медичи (1511–1537), который хотел посмотреть незавершенные статуи, и двадцатилетнему герцогу пришлось, как мальчишке, пролезать туда через окно в отсутствие скульптора. Но перед своим заказчиком папой римским Климентом VII ему неизбежно пришлось бы отчитаться и иметь готовые ответы на его вопросы. Поэтому возможность сослаться на бога Сатурна, вспоминая его в неоплатонической концепции как отца Золотого века и созерцательного уединенного бога, а не как жестокого пожирателя своих детей, могла быть его приемлемым для Климента объяснением. Восточные элементы он скорее маскировал, как голову статуи и буддийскую мудру на пальцах правой руки. Ведь папа, как урожденный Джулио Медичи и сын похороненного в Капелле Джулиано Медичи, был в душе неоплатоником. Поэтому же и «полувосточность» скульптуры шифровалась и не сразу бросается в глаза.

Правильный подход к животному из «Меланхолии» мог бы помочь написавшему об этой гравюре монографию Панофскому определиться и с животным под локтем у Лоренцо. Оно совсем не похоже на обычно отгаливующую морду летучей мыши, хотя уши и складка, возвышающаяся между ушами, создают определенное сходство, зато в профиль, если смотреть снизу со стороны алтаря, напоминает обычную мышиную мордочку. Следует обратить внимание на замечание Кондиви, что Микеланджело в совершенстве знал анатомию животных – лучше, чем анатомию людей. Но даже при невнимании ко второй оскаленной пасти справедливости ради нужно сказать, что, в отличие от профиля, фас мордочки на ларце под рукой Лоренцо на обычную мышь тоже не слишком похож.

Увидев в Непале статуэтку бога Ганеши, похожую на образ статуи Лоренцо, (*Иллюстрация 12*) и, как и Панофский, заиклившись именно на мыши, мы построили на этом всю предыдущую аргументацию (с 2006 года) подобия Лоренцо с образами индо-буддийских богов Ганеши и Куберы. Здесь мы опирались на смешение таких животных, как мышь и мангуст, в зоологи-

ческих представлениях того времени, ссылаясь на изображения этих животных на фресках Рафаэля в Лоджии Рафаэля в Ватикане и Эрмитаже, (*Иллюстрация 15*) а также ссылались на то, что их строго не различает, например, тибетско-буддийская традиция. Дополнительно можно было бы сослаться на то, что в наиболее авторитетном до Брема источнике – трактате Аристотеля «История животных» – как мыши описаны животные, явно принадлежащие к другим видам³⁷. Например, не особо отличимы от мангуста и ихневмона (египетский мангуст, или фараонова крыса), описанные Аристотелем ласка и хорек. (При этом хорек в традиции Бутана в качестве производителя драгоценностей не отличается от священного мангуста, бога богатства Куберы³⁸. На фронте Пармского Баптистерия с 12 века дружно грызут корни дерева жизни мышь и не то мангуст, не то хорек. (*Иллюстрации 19 и 20*). Их просто в то время не особо различали.

Можно вспомнить и древнеегипетского бога Сета, иногда соотносимого с Сатурном. Он часто изображается с головой животного, например собаки или осла. Передняя часть шлема Лоренцо изображает верхнюю часть черепа, которая может принадлежать любому из этих животных, хотя чаще считается исследователями челюстью льва. Здесь важны два момента: пряди шерсти по бокам шлема аналогичны прядям шерсти по бокам мордочки на шкатулке. Интригующими для нас являются также древнеегипетские саркофаги мышеобразных животных, весьма похожие на нашу шкатулку. (*Иллюстрации 14, 16 и 17*)

Существует неожиданная версия авторитетного флорентийского искусствоведа Кристины Ачидини, что ларец под локтем Лоренцо является ульем, как он выглядел во времена Микеланджело. Она высказывала это в нашем личном разговоре и в своей книге «Микеланджело скульптор»³⁹. Так вот хорек, по Аристо-

³⁷ Аристотель. «История животных» (пер. с древнегреч. В. П. Карпова); под ред. и с примеч. Б. А. Старостина. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1996. 528 с. ISBN 5-7281-0049-X.

³⁸ Michael Palin, «Himalaya», London, 2004, p. 257.

³⁹ Cristina Acidini Luchinat, Aurelio Amendola, «Michelangelo sculptor», 2010.

телю, является разорителем ульев. Затрудняюсь рассмотреть эту версию, так как ее автор не привела каких-то дополнительных аргументов. Следует отметить, что Кристина Ачидини правильно определила, что найденный в 1976 году в потайной комнате под Новой Сакристией настенный рисунок является наброском ног статуи Джулиано, а не Лоренцо, как ошибочно посчитал Шарль Сала, а за ним и мы⁴⁰.

Если обратить внимание на шерстяные пряди по бокам мордочки животного на ларце, то отдельные виды «мышей» (в широком смысле слова) и похожих на них животных, таких как мангусты, горностаи, хорьки, могут иметь довольно густую шерсть, так же как близкие по форме к высеченному изображению нос и уши.

Все же не проходит по моему сегодняшнему убеждению сравнение статуй Ганеши и Лоренцо, с которого в Непале началась вся наша восточная версия. (*Иллюстрация 15*) Слоновидный, с хоботом, симпатичный бог индуизма и буддизма не мог вписаться в эстетику Микеланджело, так как был для него «монстром». А вот индийский и буддийский популярный среди купцов бог богатства Кубера (Вайшравана, Джамбала) с его выпускающим изо рта драгоценные камни мангустом вполне мог бы стать таким прообразом. (*Иллюстрации 5 и 6*) Скульптуры из иллюстраций относятся к векам до нашей эры. Чучела мангустов использовались на Востоке как контейнеры или кошелки, изо рта которых выдавливали монеты или драгоценные камни⁴¹. Это совпадает с идеей денежного ящичка, которой придерживаются большинство исследователей, включая Панофского. Кроме того, очень важный Бодхисаттва Локишвара также иногда изображается с животным: мышью или мангустом⁴².

Можно вспомнить высказывание Антонио Паолуччи о важности фотографии для восприятия деталей Капеллы Медичи. ⁴³

⁴⁰ *Charle Sala*, Michelangelo, (Nederlandstalige editite), 2001, p. 128.

⁴¹ *Robert Beer*, «The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs», Chicago, 2004, p. 212.

⁴² *Madanjeet Singh*, «Himalayan Art», New York, 1968, p. 165.

⁴³ *James Beck*, *Antonio Paolucci*, *Bruno Santi*, «Michelangelo. The Medici Chapel», London, 1994, p. 9.

Мышиная мордочка находится на высоте около трех метров и при невооруженном взгляде вверх с высоты человеческого роста выглядит этаким ушастым Микки-Маусом. Таково было восприятие во времена скульптора и до сравнительно недавнего времени, пока возможности современной оптики не позволили приблизить и запечатлеть на снимках вторую зубастую пасть и голову этого животного (или уже скорее монстра с двумя ртами). По всей видимости, это и не смог увидеть Панофский в Капелле или на фотографиях своего времени. Первый качественный фотоальбом по Капелле появился через 25 лет после его смерти. Свет в Новой Сакристии даже сейчас не позволяет свободно рассмотреть вторую пасть – там видится просто тень, как при электрическом, так и при солнечном освещении, идущем сверху и погружающем в вечную тень глаза Лоренцо и изображение второго рта уже не мыши, а некоего мышьеобразного монстра. Зубастость этой пасти как раз такова, чтобы быть символом всепоглощающего Времени. Микеланджело это четко показал, одновременно скрыв от взгляда на много столетий. Хотя подзорную трубу тосканец Галилео Галилей изобрел через 50 лет после смерти Микеланджело, вряд ли кто-то использовал ее для описания деталей Капеллы. А жаль. Наличие второй пасти не удалось встретить ни в одном из авторитетных искусствоведческих описаний Капеллы.

Вторая пасть превращает нашу милую мышку в агрессивного монстра, хорошо подходящего для задуманного Микеланджело символа всепожирающего Времени. В Индии с незапамятных времен разрабатывалась концепция Времени как главного бога. Восточные подходы абсолютно доминируют в этой сфере. Далее можно сослаться на индо-буддийские традиции изображения Калы с разверстой пастью – как символа всепожирающего Времени, на восточных демонов – ракшасов, пожирающих все вокруг и изображаемых иногда со множеством ртов. Я не буду продолжать эту хорошо разработанную специалистами тему. Остальное можно легко досмотреть в многочисленных работах востоковедов.

Десять лет назад ушел из жизни англичанин Джеймс Халл (James Hall, 1918–2007), который, не будучи профессиональным искусствоведом, стал авторитетом толкования символов в искус-

стве. Он высказал в 2005 году идею, что Микеланджело вместо мыши – пожирателя времени – изобразил в Новой Сакристии символику пожирания времени через гротескные маски на стенах, с их «голодными ртами». ⁴⁴ Символику же животного («летучая мышь, или рысь, или комбинированное создание») на денежном ящике, который вообще-то стоял в центре всей его интерпретации Новой Сакристии как гимна благотворительности семьи Медичи, Халл целиком отнес к распределению денег. Для нас важно здесь, что Халл ни на минуту не допустил возможность того, что Буонаротти за 14 лет создания Капеллы не смог по внешним обстоятельствам не осуществить в Капелле свой замысел об изображении символа всепожирающего Времени. Другое дело, что он нашел эту символику только в гротескных лицах на стенах.

Возможно, Микеланджело вначале хотел изобразить мышшь как мышшь, но впоследствии усложнил этот замысел монструозной комбинированной головой со второй разверстой пастью, имевшей не по случайности аналогию с восточными символами всепоглощающего Времени. Он, скорее всего, увидел их в доехавших до Италии восточных изображениях. Точно так же могли прийти до него и изображения восточных богов и святых с мышью, мангустом и так далее – под левой, как правило, рукой.

Кстати, мышшь как мышшь все же в Капелле есть, только не в Новой, а в Старой Сакристии – в виде небольшого изображения в мраморной мозаике на стене, которая сделана уже в последующие столетия. Может, здесь тоже воплотили идею Микеланджело? Но это уже другая история...

Великий искусствовед и философ Эрвин Панофский на фотографиях удивительно похож на великого писателя Исаака Бабеля. О типажах таких лиц Фридрих Гегель в свое время написал, что они, как, впрочем, еще «китайские и египетские», не соответствуют высшему эстетическому идеалу скульптурного изображения. ⁴⁵

⁴⁴ *James Hall*, «Michelangelo and Reinvention of the Human Body», London, 2005, pp. 153, 162.

⁴⁵ *Oxana Timofeeva*, «History of Animals: An Essay of negativity, Immanence and Freedom», ISBN 978-90-72076-4, pp. 64-65.

Многотысячелетние высокохудожественные одухотворенные изображения «задумчивых Бодхисаттв» с их приглушенной улыбкой как бы слегка усмеаются в ответ на подобные истины с «вершины» западной философской мысли. Можно сказать, что в основе европейского эгоцентризма ведущих искусствоведов XIX и XX столетия совершенно невольно для них самих, к сожалению, лежат близкие к расизму философские постулаты.

Великий Панофский, возможно, упустил «полувосточность» статуи Лоренцо и символику всепоглощающего Времени в Новой Сакристии из-за общей проблемы, точно отмеченной известным российским искусствоведом Александром Якимовичем, указавшим на ограниченность классического искусствознания только европейской цивилизацией и снисходительное отношение к богатству и древности культур других цивилизаций, например, восточных.⁴⁶

Этой ошибки не допустил наш великий искусствовед Павел Муратов в 1918 году, одновременно основавший в Москве Studio Italiano и Музей искусства Востока.

Попытки проникнуть в замысел Капеллы Медичи и решить ее загадки должны быть продолжены. Эта страница истории еще не перевернута, и токи творчества великого флорентийца все еще создают в современном мире поля высочайшего интеллектуального напряжения.

Так получилось, что первый билет в Италию (и, соответственно, в Ренессанс) я получил в буквальном смысле этого слова из рук тончайшего знатока этой эпохи Леонида Михайловича Баткина (1932 – 2016) в октябре 1989 года у табло в аэропорту Шереметьево. Сам я не успевал заранее забрать билет и заграничный паспорт, выданные в связи с поездкой большой группы советских людей для участия в конференции, проводившейся итальянским парламентом. Я до этого не знал, кто такой Баткин, как не слышал ничего о философе Мерабе Константиновиче Мамардашвили (1930 – 1990) – моем добровольном гиде по Риму в ту поездку в краткие моменты перерывов официальной программы. Теперь

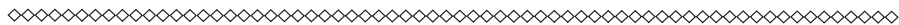
⁴⁶ А. Якимович. «Генрих Вельфин и другие» в книге «Генрих Вельфин, Ренессанс и барокко». СПб, 2004, сс. 30–31.

я горько жалею, что не воспользовался тогда таким замечательным знакомством, и сейчас цитирую работы обоих, так сказать, на общих основаниях.

Хочу закончить эту книжку словами Баткина:

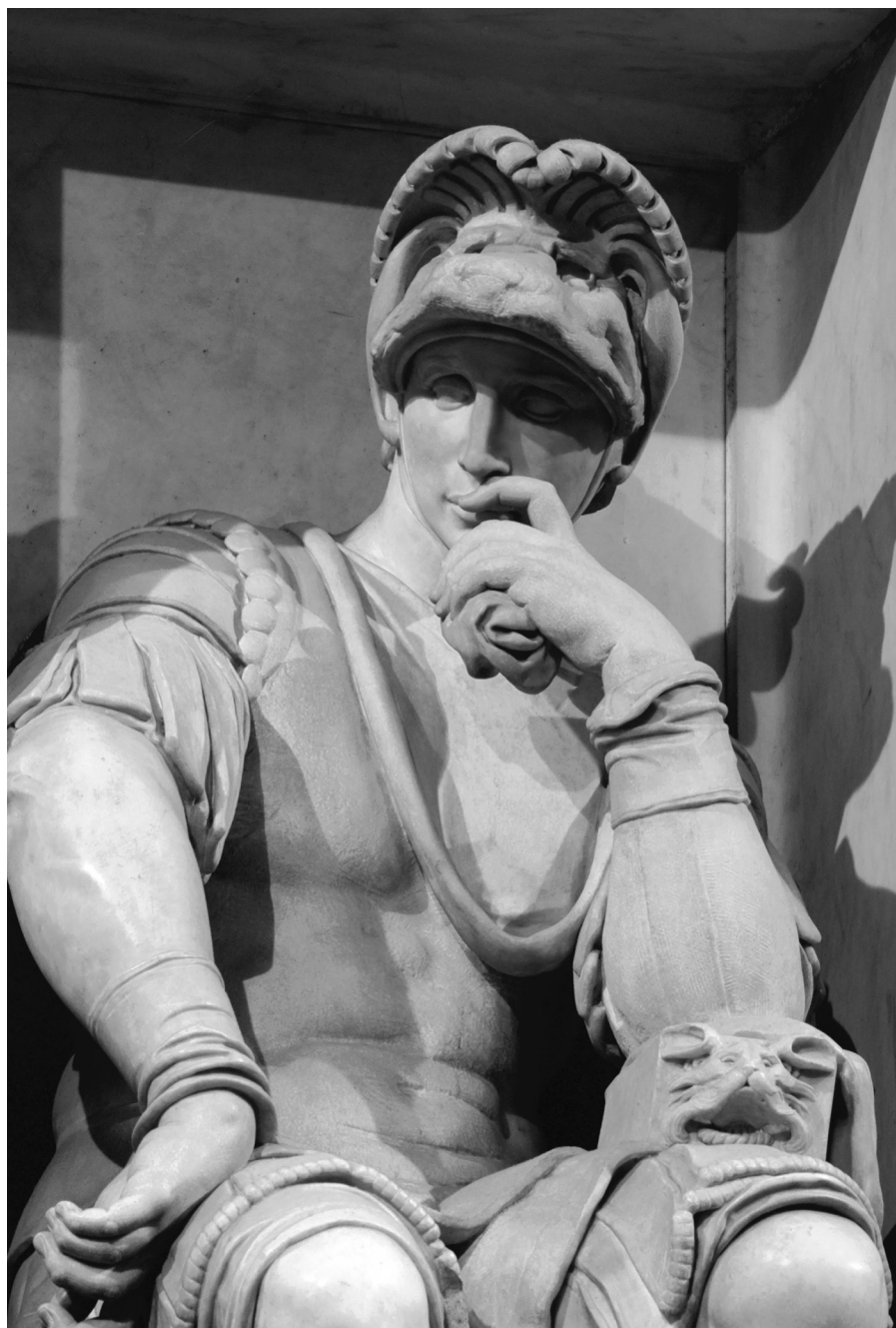
«Ренессансный индивид впервые сталкивал разные культуры, не совпадая полностью ни с одной из них, тем самым становился их демиургом, вырабатывал свою субъектность – лишь в меру громадной и плодотворной скованности духовным материалом, над которым он, казалось бы, господствовал... Возрождение – переход не к одной капиталистической культуре, не к одному Барокко, не к одному Просвещению, но и к потрясающим духовным трансформациям нашего века, но и – впрок. Целостность Возрождения состоялась как вечная незавершенность, вечная потенциальность, как бесконечная переходность, что находится в теснейшей связи с «плодотворной скованностью»... Желая понять в творении творца, в предметном материале – формообразующую энергию, в культурных результатах скрытую «логику» культуры, – мы должны приблизиться к подвижной и рискованной грани, – но и удержаться на ней.»⁴⁷

⁴⁷ Л. М. Баткин, «Итальянский гуманистический диалог XV века», в сборнике «Из истории культуры Средних Веков и Возрождения», М., 1976, с. 210.



Приложение

ИЛЛЮСТРАЦИИ









5

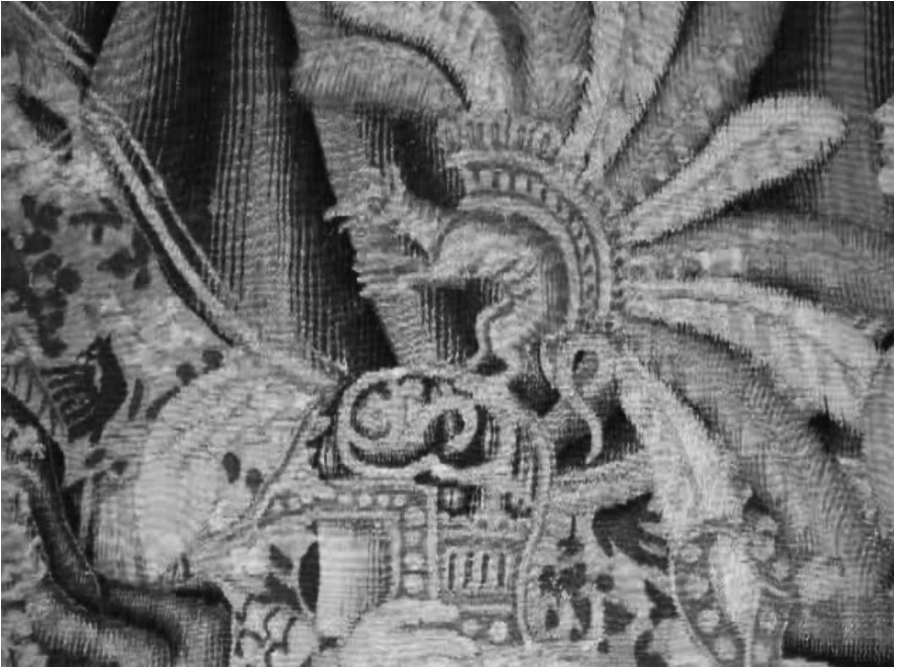


6

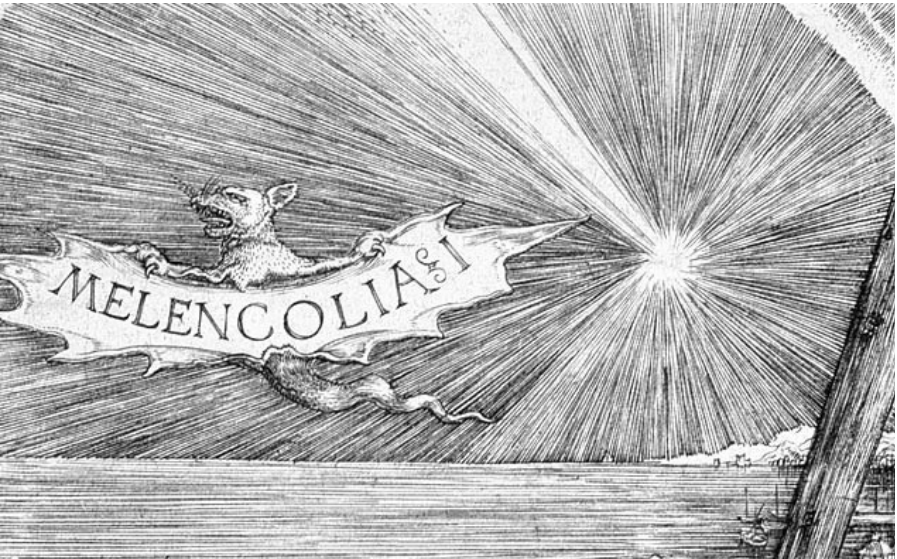








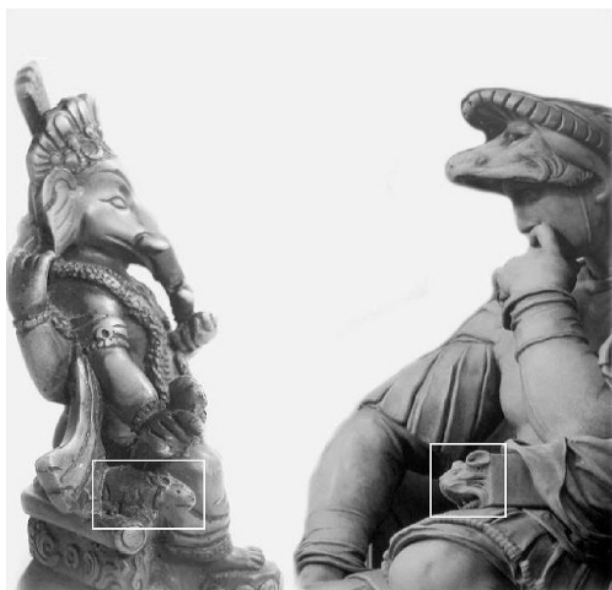
9



10



11



12





14



15



16



17





19

20



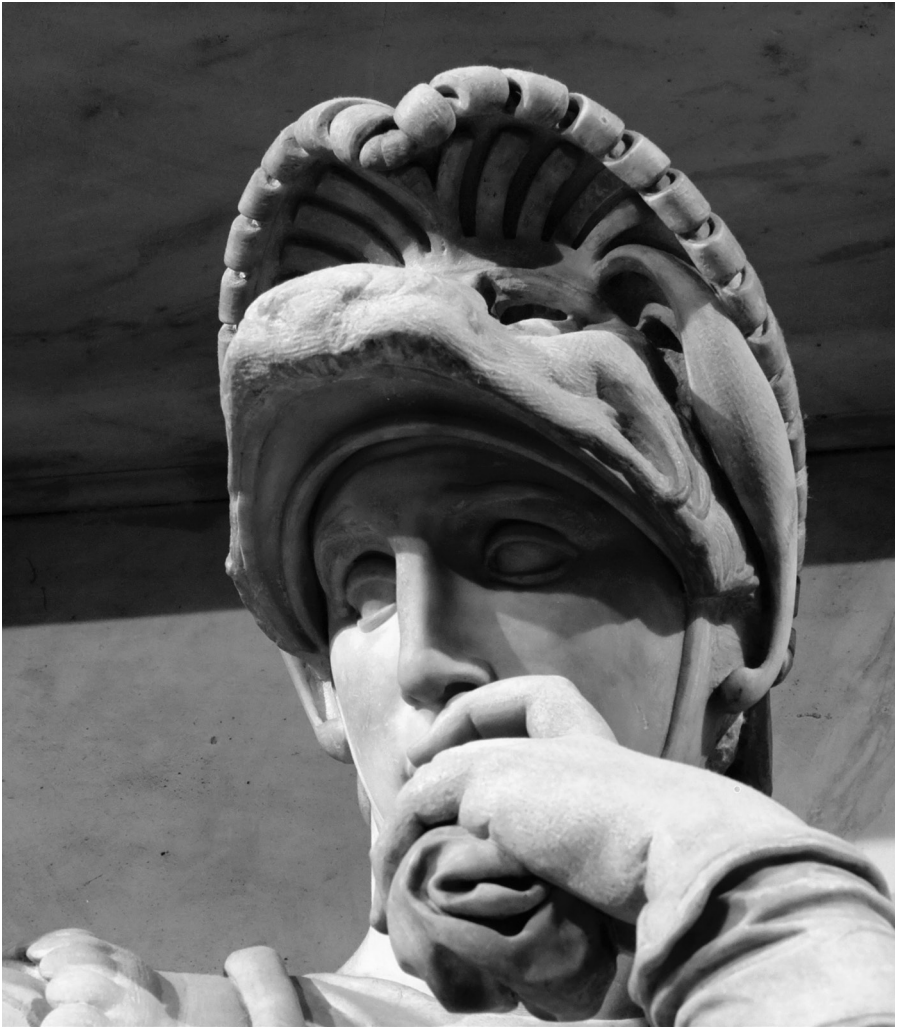
21

22



23





Saturnus



Петр Баренбойм

Восточное влияние на Микеланджело:
в чем мог ошибиться великий Панофский

Дизайн Мария Миронова

Корректор Вера Полякова

Подготовка в печать Снежанна Сухоцкая

Подписано в печать 19.07.2017
Бумага офсетная 100 г/м²
Печать офсетная.
Тираж 300 экз.



Издательство ЛУМ/LOOM
109387, Москва, ул. Люблинская, 42

Отпечатано в типографии
"Ярославский печатный двор"
г. Ярославль, Полушкина роща, 9

ISBN 978-5-906072-26-9





Президент
Флорентийского общества
Петр Баренбойм

Автор и соавтор книг "Мышь Медичи и Микеланджело", "Тайны Капеллы Медичи", "Микеланджело в Капелле Медичи: Гений в деталях", "Флорентийская утопия: государство как произведение искусства", "Мистика Фландрии и Утопия Брюгге", "Michelangelo Drawings as a Key to Interpretation of the Medici Chapel" и ряда других.

