

АЛЕКСАНДР ЛИ

БЕЗОБРАЗНЫЙ РЕНЕССАНС



В ВЕК
КРАСОТЫ

Александр Ли

Безобразный Ренессанс.

Секс, жестокость, разврат в век красоты

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=29818798

*Безобразный Ренессанс: Секс, жестокость, разврат в век красоты / Ли А., пер. с англ. Т. О. Новиковой. – 2-е изд.: Кучково поле; Москва; 2017
ISBN 978-5-9950-0814-9*

Аннотация

Преподаватель Оксфордского университета Александр Ли предлагает по-новому взглянуть на эпоху Ренессанса: как бы ни соблазнительно было считать его эрой культурного возрождения и прогресса, процветания и художественной красоты, достижения Ренессанса всегда существовали параллельно с мрачной, грязной реальностью. Коварные банкиры, алчные политики, похотливые священники, чудовищные эпидемии, жизнь в невыносимой роскоши и разврате – все это было нормой. Великолепные памятники Возрождения были не только плодом высоких идеалов, а создавались порой измученными художниками, которые жили в мире неравенства, фанатизма и ненависти. Эта книга – путешествие по удивительно противоречивому прошлому Италии, прошлому, без которого мы бы не имели сегодня

возможности любоваться шедеврами Ренессанса в музеях всего мира.

Содержание

Вступление	10
От автора	18
1. Мир художника эпохи Возрождения	21
1. Нос Микеланджело	21
2. В тени Петра	43
3. Что видел Давид	80
Конец ознакомительного фрагмента.	82

Александр Ли

Безобразный Ренессанс: Секс, жестокость, разврат в век красоты

*Посвящается Джеймсу и Робин О'Коннор, Питиу
Пепорте и Мариан ван дер Мелен с большой любовью
и наилучшими пожеланиями на совместное будущее*

Alexander Lee

The Ugly Renaissance

Sex, Greed, Violence and Depravity in an Age of Beauty

ЭТА КНИГА РОДИЛАСЬ ИЗ МОЕЙ ДАВНЕЙ ЛЮБВИ К ИСТОРИИ ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ. ЧТОБЫ НАПИСАТЬ ЕЕ, МНЕ ПРИШЛОСЬ БЕСЧИСЛЕННЫЕ ДНИ ПРОВОДИТЬ ЗА ПЫЛЬНЫМИ КНИГАМИ БИБЛИОТЕК ВСЕГО МИРА. НО ПОЧВОЙ ДЛЯ НЕЕ СТАЛО НЕЧТО БОЛЕЕ ФУНДАМЕНТАЛЬНОЕ. СКОЛЬ БЫ ПРОСВЕЩАЮЩИМИ НИ БЫЛИ АКАДЕМИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ, НО ИСТИННУЮ ЛЮБОВЬ К ЭТОМУ ПЕРИОДУ МНЕ ПРИВИЛИ ВОСТОРГ И ПОДДЕРЖКА ДРУЗЕЙ И СЕМЬИ. ОНИ ОТКРЫЛИ МНЕ ГЛАЗА НА БЕСКОНЕЧНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ «БЕЗОБРАЗНО-

ГО» РЕНЕССАНСА. БЕЗ МНОЖЕСТВА ДОЛГИХ РАЗГОВОРОВ, БЕЗ СМЕХА И СЛЕЗ, БЕЗ ЛЮБВИ И СКОРБИ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ Я НИКОГДА НЕ ЗАДУМАЛ БЫ ЭТУ КНИГУ, НЕ ГОВОРЯ УЖЕ О ТОМ, ЧТОБЫ ДОВЕСТИ ЕЕ ДО КОНЦА. И Я БЕСКОНЕЧНО БЛАГОДАРЕН ГЛУБОЧАЙШЕЙ ЧЕЛОВЕЧНОСТИ ТЕХ, С КЕМ Я ДЕЛИЛ ЖИЗНЬ В ЭТИ ГОДЫ.

МОЯ СЕМЬЯ БЫЛА ДЛЯ МЕНЯ НЕСОКРУШИМЫМ СТОЛПОМ И ПОСТОЯННЫМ ИСТОЧНИКОМ БЕЗГРАНИЧНОГО ВДОХНОВЕНИЯ. КРИС И ИНГРИД ЛИ, МОЙ БРАТ ПИРС, ШИНДО СКАРРОТТ, ДЖО И СОФИ, И АННА ЭДВАРДС, НАВЕРНОЕ, НИКОГДА НЕ УЗНАЮТ, СКОЛЬ МНОГИМ ЭТА КНИГА ИМ ОБЯЗАНА.

МНЕ ПОСЧАСТЛИВИЛОСЬ ИМЕТЬ САМЫХ БЛИЗКИХ И ВЕРНЫХ ДРУЗЕЙ, О КАКИХ ТОЛЬКО МОЖНО МЕЧТАТЬ. ДЖЕЙМС О'КОННОР, ПИТ ПЕПОРТЕ, КРИСТИНА РЕЙТЕРСКЬОЛЬД, АЛЕКСАНДР МИЛЛЕР, ЛЮК ХОГТОН И ТИМ СТЭНЛИ ЧИТАЛИ ПЕРВЫЕ ЧЕРНОВИКИ ОТДЕЛЬНЫХ ГЛАВ С НЕВООБРАЗИМЫМ ТЕРПЕНИЕМ. ОНИ БЕСЧИСЛЕННОЕ МНОЖЕСТВО РАЗ ОБСУЖДАЛИ СО МНОЙ МЕЛКИЕ ДЕТАЛИ И ДЕЛАЛИ ЭТО С ПОРАЗИТЕЛЬНОЙ ТЕПЛОТОЙ И СЕРДЕЧНОСТЬЮ. ИХ ПРЕДЛОЖЕНИЯ И СОВЕТЫ БЫЛИ БЕСЦЕННЫ. В ЭТОЙ КНИГЕ НЕТ НИ ОДНОЙ СТРАНИЦЫ, КОТОРАЯ НЕ НЕСЛА БЫ НА СЕБЕ СЛЕДА ИХ МУДРОСТИ. НО ЧТО ГОРАЗДО БОЛЕЕ ВАЖНО, ВСЕ

ОНИ ПОМОГЛИ МНЕ ПЕРЕЖИТЬ САМЫЕ МРАЧНЫЕ МОМЕНТЫ МОЕЙ ЖИЗНИ. БЛАГОДАРЯ ИМ Я ВИДЕЛ СВЕТ В КОНЦЕ ТУННЕЛЯ, КОТОРЫЙ КАЗАЛСЯ МНЕ БЕСКОНЕЧНЫМ. ОНИ ПОКАЗАЛИ МНЕ, ЧТО ТАКОЕ НАСТОЯЩАЯ ДРУЖБА, И ЭТО ЗНАЧИТ ДЛЯ МЕНЯ БЕСКОНЕЧНО МНОГО.

МНЕ НЕВЕРОЯТНО ПОВЕЗЛО – ЗАВЕРШАЯ ЭТОТ ТРУД, У МЕНЯ БЫЛА ВОЗМОЖНОСТЬ РАБОТАТЬ В УНИВЕРСИТЕТАХ ЛЮКСЕМБУРГА И УОРВИКА. Я МОГ ОБСУДИТЬ СВОИ АРГУМЕНТЫ С ПОИСТИНЕ ВЕЛИКИМИ СПЕЦИАЛИСТАМИ ПО РЕНЕССАНСУ. ОСОБУЮ БЛАГОДАРНОСТЬ МНЕ ХОТЕЛОСЬ БЫ ВЫРАЗИТЬ СТИВЕНУ БОУДУ, КОТОРЫЙ БОЛЬШЕ ЧЕМ КТО-ЛИБО ДРУГОЙ РАСШИРИЛ МОИ ЗНАНИЯ ОБ ЭТОМ ИНТЕРЕСНЕЙШЕМ ПЕРИОДЕ, И ЛЮКУ ДЕЙЦУ, ЧЬИ ДОСКОНАЛЬНОСТЬ И ПОРАЗИТЕЛЬНЫЙ ДУХ ТОВАРИЩЕСТВА СТАЛИ ДЛЯ МЕНЯ ИСТИННЫМ ИСТОЧНИКОМ ВДОХНОВЕНИЯ.

ХОТЯ ОН И НЕ ЯВЛЯЕТСЯ СПЕЦИАЛИСТОМ ПО РЕНЕССАНСУ, НО МНЕ ХОТЕЛОСЬ БЫ ПОБЛАГОДАРИТЬ ПОЛА ЛЭЯ, ЧЕЙ ЭНТУЗИАЗМ В ОТНОШЕНИИ «ПУБЛИЧНОЙ» ИСТОРИИ И НЕСРАВНЕННОЕ УМЕНИЕ СОБЛЮДАТЬ РАВНОВЕСИЕ МЕЖДУ ЛИТЕРАТУРНОЙ НАУЧНОЙ И ПОПУЛЯРНОЙ ЯВИЛИСЬ ДЛЯ МЕНЯ ЖИЗНЕННО ВАЖНЫМ ПРИМЕРОМ.

ГОТОВЯ ЭТУ КНИГУ К ПУБЛИКАЦИИ, Я ПОЛУЧИЛ

ВОЗМОЖНОСТЬ РАБОТАТЬ СО МНОЖЕСТВОМ ПОРАЗИТЕЛЬНЫХ, ВЕЛИКОЛЕПНЫХ ЛЮДЕЙ. ЛЕАНДА ДЕ ЛИЗЛ ПЕРВОЙ ДАЛА МНЕ

«ТОЛЧОК» К РАЗРАБОТКЕ ЭТОГО ПРОЕКТА. ОНА ЛЮБЕЗНО ПОЗНАКОМИЛА МЕНЯ СО МНОГИМИ, КТО ПОМОГ В РАБОТЕ НАД КНИГОЙ. РЭЧЕЛ КОНВЕЙ И РОМИЛИ МАСТ ИЗ АГЕНТСТВА «CAROL & LAND» БЫЛИ ТРОГАТЕЛЬНО ТЕРПЕЛИВЫ И ПОТРЯСАЮЩЕ ЭФФЕКТИВНЫ В КАЖДОМ СВОЕМ ШАГЕ. А В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ «RANDOM HOUSE» МНЕ НЕВЕРОЯТНО ПОВЕЗЛО СОТРУДНИЧАТЬ С УИЛЬЯМОМ ТОМАСОМ И КОРАЛИ ХАНТЕР, РЕДАКТОРАМИ, ОБЛАДАЮЩИМИ НЕСРАВНЕННЫМ МАСТЕРСТВОМ И ВКУСОМ. ИХ ТЕПЛАЯ ПОДДЕРЖКА И ПОЛЕЗНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ СДЕЛАЛИ ПОДГОТОВКУ КНИГИ К ПЕЧАТИ ИСТИННЫМ НАСЛАЖДЕНИЕМ. НИ ОДИН АВТОР И МЕЧТАТЬ НЕ МОЖЕТ О БОЛЕЕ ЧУТКИХ И ДРУЖЕЛЮБНЫХ РЕДАКТОРАХ. И НАКОНЕЦ, Я ХОЧУ ПОБЛАГОДАРИТЬ МОЕГО ПОТРЯСАЮЩЕГО АГЕНТА ДЖОРДЖИНУ КЭПЕЛ. У МЕНЯ НЕТ СЛОВ, ЧТОБЫ ВЫРАЗИТЬ ЕЙ МОЮ БЛАГОДАРНОСТЬ ИЛИ РАССКАЗАТЬ О ЕЕ ДОСТОИНСТВАХ. УНИКАЛЬНОЕ СОЧЕТАНИЕ КОЛОССАЛЬНОЙ ДОБРОТЫ И ИСКЛЮЧИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛИЗМА БЫЛИ ДЛЯ МЕНЯ И ЦЕННЕЙШИМ СТИМУЛОМ, И ПОСТОЯННОЙ ПОДДЕРЖКОЙ. ЕЕ ДОБРОТА И ОГРОМНАЯ ЩЕДРОСТЬ ДУХА ПОМОГ-

ЛИ МНЕ ПРЕВРАТИТЬ РАБОТУ НАД ЭТИМ ПРОЕКТОМ
В СУЩЕЕ НАСЛАЖДЕНИЕ – ОТ НАЧАЛА ДО КОНЦА.

Вступление

Возвышенное и земное

Джованни Пико делла Мирандола (1463–1494)¹ прожил непростую жизнь, но сумел получить от жизни все. Не было ничего, что не интересовало бы его и не повергало в восторг. В поразительно юном возрасте он овладел латынью и греческим языком. В Падуе он изучал еврейский и арабский языки, хотя был еще очень юн. Ему не исполнилось еще и двадцати, но он уже считался специалистом по философии Аристотеля, каноническому праву и тайнам каббалы. Он жил в окружении творений Брунеллески, Донателло и Пьеро делла Франческа во Флоренции и Ферраре. Он был близким другом самых знаменитых философов и художников того времени. Пико делла Мирандола был кузеном поэта Маттео Марии Боярдо. Он был хорошо знаком с чрезвычайно богатым литератором Лоренцо де Медичи, ученым Анджело Полициано, пионером неоплатонизма Марсилио Фичино и страстным проповедником Джироламо Савонаролой. Более того, он и сам был выдающимся писателем и потрясающе оригинальным мыслителем. Помимо сочинения множества очаровательных стихов он мечтал об объединении различных течений философии в единое целое. А главная его мечта заключалась в объединении всех религий мира.

Во многих отношениях Пико – это хрестоматийный пример человека эпохи Возрождения. За свою короткую жизнь он воплотил в себе самую суть этого периода итальянской истории (ок. 1300 – ок. 1550), который характеризовался беспримерным взлетом духовной изобретательности, художественных и интеллектуальных достижений. Истинный *uomo universal* («универсальный человек», «энциклопедист») он воспринимал мир с безграничным любопытством и восторгом. Античное искусство и литературу он изучал с тем же энтузиазмом, с каким пытался создать новое, поистине блестящее будущее для человечества, исполненное безграничных надежд и возможностей. Он беседовал с художниками, которые устремлялись к звездам. Он общался с богатыми и влиятельными покровителями, которые жили ради искусства и культуры. Он жадно впитывал новые знания разных культур и народов.

Поэтому неудивительно, что главный труд Пико – «Речь о достоинстве человека» (1486) – стала неофициальным манифестом Ренессанса в целом. Это краткое резюме всего философского проекта Пико, и главное в этом труде – абсолютная вера в возможности человека. Труд Пико делла Мирандолы начинается словами:

Я прочитал, уважаемые отцы, в писании арабов, что когда спросили Абдаллу Сарацина, что кажется ему самым удивительным в мире, то он ответил, что ничего нет более замечательного, чем человек.

Этой мысли соответствуют и слова Меркурия (Гермеса Трисмегиста): «О Асклепий, великое чудо есть человек!»¹²

Человек, по мнению Пико, это действительно чудо. Он считал, что человечество обладает уникальной способностью вырваться за пределы земли и воспарить к чему-то более высокому, лучшему и необыкновенному. И способность эта поддерживается поэзией, литературой, философией и искусством.

Оказавшись в любом из великих центров Ренессанса, трудно не поддаться ощущению, что Пико поразительно точно отразил дух эпохи. В одной лишь Флоренции произведения искусства, неразрывно связанные с этим периодом, свидетельствуют о поистине волшебном расцвете человеческой души. «Давид» Микеланджело, купол Брунеллески, «Рождение Венеры» Боттичелли и «Троица» Мазаччо говорят о том, что жизнь была окутана красотой, что меценаты и художники стремились к чему-то большему, чем мелкие заботы повседневного существования, что с каждым днем горизонты воображения становились шире и неохватнее. И действительно, чувство восторга, которое вызывают эти шедевры, настолько велико, что порой бывает трудно не поверить в то, что эти мужчины и женщины были чем-то *большим*, чем обычные люди. Насколько далеко они ушли от повседневной

¹ Джованни Пико делла Мирандола «Речь о достоинстве человека» здесь и далее цитируется в переводе Л. Брагиной.

суеты, что оказались в некоем запретном, божественном мире. И нам часто хочется назвать их творчество «чудесным», «сверхъестественным», «божественно прекрасным».

Однако, если «Речь о достоинстве человека» Джованни Пико делла Мирандолы дает нам краткое резюме того блеска, который окутывает Ренессанс в представлении обычного человека, то жизнь его показывает нам, что в этом блестящем периоде не все было так прекрасно. Хотя ум Пико вознесся до немислимых высот, сам он был человеком с обычными, довольно низкими желаниями и страстью к изнанке жизни. Его не только арестовывали по подозрению в ереси после высказываний в пользу религиозного синкретизма. Он попадал в весьма сомнительные ситуации, причем исключительно в результате своей неумеренной похоти. Вскоре после первого приезда во Флоренцию он соблазнил жену одного из кузенов Лоренцо де Медичи, а когда был пойман, попытался сбежать с влюбленной в него женщиной, был тяжело ранен и брошен в тюрьму. Стоило ему поправиться, как он завел роман с новым, совершенно другим человеком. Выяснив, что у него много общего с Анджело Полициона, Пико завязал с ним тесную дружбу, которая переросла в страстную сексуальную связь. Они были отравлены (предположительно по приказу Пьеро де Медичи), но их любовь была увековечена посмертно: их похоронили рядом друг с другом в церкви Сан-Марко – и это, несмотря на то что церковь категорически запрещала гомосексуальные связи.

На первый взгляд, может показаться, что это заставляет усомниться в человеческих качествах Пико и в том, что он воплощает собой архетипический образ человека эпохи Возрождения. Однако все не так, как кажется. В «Речи о достоинстве человека» есть фрагмент, который объясняет сочетание божественного интеллекта и абсолютно земных желаний.

Рассуждая о человеке, Пико изобразил Бога, который с поразительной откровенностью обращается к творению своему. Поначалу кажется, что слова божества подкрепляют веру Пико в поразительные способности человечества. Хотя «образ прочих творений определен в пределах» божественного закона, Бог говорит человеку:

Ты же, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю. Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире. Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь.³

Но в тот же самый момент, когда Бог возвышает человечество на немыслимую высоту, он тут же делает дар свободной воли центром мощного парадокса. Вместо того, чтобы предначертать человеку Ренессанса безграничную славу, Бог говорит:

Ты можешь переродиться в низшие, неразумные существа, но можешь переродиться по велению своей души и в высшие божественные.⁴

Хотя человек действительно обладает способностью подниматься к вершинам небесной красоты (и Пико был в этом убежден), он способен и опуститься в безобразные глубины порочности. Две стороны человеческой природы взаимосвязаны самым тесным образом. В человеческой душе бок о бок живут ангелы и демоны, объединенные в странно привлекательный симбиоз. Невозможно воспарить к звездам, не опираясь на прах земной.

Этим трудом Пико не только разъяснил очевидные противоречия собственной натуры, но еще и высказал основополагающую истину, касающуюся всего периода Ренессанса. Как бы ни соблазнительно было считать этот период временем культурного возрождения и художественной красоты, временем, когда мужчины и женщины были немислимо цивилизованны и изысканны, достижения Ренессанса сосуществовали параллельно с мрачной, грязной, а порой даже дьявольской реальностью. Нечистые на руку банкиры, алчные политики, похотливые священники, религиозные конфликты, чудовищные эпидемии, жизнь в немислимой роскоши и разврате – все это было нормой. Под бесстрастными взорами прекрасных статуй, под сводами роскошных дворцов, на которые современные туристы взирают с почтительным восхищением, творились ужасающие зверства. Сам Пико явля-

ет нам пример того, что величайшие памятники Ренессанса не были бы созданы, если бы величайшие художники, писатели и философы не погружались бы в глубины порока и деградации. Одно зависело от другого. Если Ренессанс и был эпохой возвышенных ангелов, то в то же самое время этот период был временем земных демонов.

И именно потому, что так легко соблазниться красотой и утонченностью искусства и литературы Ренессанса, безобразная сторона этого периода часто забывается и недооценивается. В силу мощи романтической ауры, окутывающей культурные достижения, щекотливые стороны личной жизни художников, отвратительные деяния их меценатов и колоссальный уровень невыносимой жестокости на улицах средневековых городов постоянно скрываются и маскируются иллюзией безупречного совершенства. С точки зрения исторической достоверности, эта тенденция ошибочна, поскольку порождает искусственное разделение между высокой культурой и социальными реалиями. Но это плохо и на более человеческом уровне, поскольку подобное восприятие лишает эпоху жизни, восторга и истинного ощущения чуда. Только узнав неприятную, суровую сторону Ренессанса, можно оценить подлинный масштаб культурных достижений этого периода.

Эта книга – сознательное усилие по восстановлению баланса. Тайная история знаменитых картин, по которым мы и воспринимаем итальянский Ренессанс, позволит нам по-но-

вотому взглянуть на три самые важные особенности «истории» Ренессанса. Все они ярко проявились в жизни Пико делла Мирандолы, и каждая из них отражает определенный компонент развития искусства и культуры того времени. Изучение жестокой социальной вселенной художников, подлых делишек их покровителей и неожиданных предубеждений, которые сопровождали «открытие мира», показывает нам, что Ренессанс был более «безобразен», чем мы готовы признать. Но в то же время – и по той же самой причине – гораздо более сложен и велик. В конце нашего путешествия вы поймете, что Ренессанс был населен ангелами и демонами и был гораздо сложнее, чем казалось вам раньше.

От автора

Прежде чем мы двинемся дальше, нужно разобраться с некоторыми важными вопросами.

Во-первых, это вопрос географии. Эта книга целиком и полностью посвящена Ренессансу в «Италии». И я сознаю, что такая географическая сосредоточенность может вызвать вполне законные вопросы. В прямом смысле слово «Италия» не существовало до 1871 г. И хотя у таких гуманистов, как Петрарка, было определенное представление о том, что такое «Италия», само понятие было довольно аморфным. С одной стороны, границы любого рода – и в самой меньшей степени четко определенные границы, столь часто обсуждаемые современными политиками, – просто не существовали. То, что современники считали «итальянским», весьма различалось по идентичности, особенно в таких местах, как Неаполь, Таранто и Генуя. С другой стороны, даже на тех территориях, которые можно было определенно считать «итальянскими», существование диалектов (в то время такого понятия, как единый «итальянский» язык, еще не было), независимых городов-государств и мощной местной аристократии делают любые попытки географических обобщений довольно опасными. Это особенно важно, когда мы говорим о серьезных различиях между севером и югом. Различия эти настолько сильны, что сохраняются в итальянских полити-

ческих дебатах и по сей день. Не менее важны они и тогда, когда мы говорим о государствах Тосканы начала Ренессанса. Но, несмотря на эти различия, мы все же можем говорить об «Италии» эпохи Ренессанса вполне обоснованно. Ученые выделяют культурные процессы, которые происходили на Апеннинском полуострове (в широком смысле слова) в период с 1300-х по 1550-е гг. Эти процессы обладают общими чертами, которые отличают их от культуры остальных регионов Европы, что позволяет нам говорить об «Италии» в этом контексте. Полагаю, что ренессансные гуманисты поколения Петрарки одобрили бы такое определение – пусть даже не с научной, но с эмоциональной точки зрения.

Определившись с понятием «Италия», нужно указать, что в этой книге говорится преимущественно о двух-трех крупных городах – Флоренции, Риме и Урбино (в меньшей степени). Это не означает, что не существовало других важных центров. Венеция, Милан, Бергамо, Генуя, Неаполь, Феррара, Мантуя и множество других городов будут упоминаться по ходу повествования. Не следует считать, что Ренессанс не затронул каждый крупный и мелкий город Италии – в той или иной степени. Но концентрация на Флоренции, Риме и Урбино с особым упором на Флоренцию, по моему мнению, оправдана по двум основным причинам. Во-первых, Флоренция считается исторической и духовной родиной Ренессанса в целом. И современники, и современные историки сходятся в том, что именно во Флоренции «Ренес-

санс» (как бы мы его ни определяли) возник и развился. Рим и Урбино по-своему и в определенной степени стали крупными центрами художественного и литературного развития – хотя и позже, чем Флоренция. Во-вторых, не претендуя ни на какую исключительность, любое повествование должно быть определенным образом упорядоченным. Исследование, в котором не отдается предпочтение ни одному городу, будет неточным, тяжеловесным и сложным для восприятия.

Второе мое замечание касается хронологии. Любой, кто обладает даже поверхностными знаниями по теме этой книги, должен понимать, как сложно точно определять даты эпохи Ренессанса. Учитывая, как безумно трудно вообще определить, что такое Ренессанс, неудивительно, что историки ожесточенно спорят не только о временных границах этого периода, но и о том, стоит ли рассматривать его в каких-то хронологических рамках (в истинном смысле этого слова). В этой книге я ограничился периодом с 1300-х по 1550-е гг., но не следует считать эти границы абсолютными с исторической точки зрения. Они отражают общеисторический консенсус, который позволяет хоть как-то структурировать и без того сложную последовательность явлений. Не буду отрицать, что подобная неопределенность не слишком хороша, но, поскольку всем ученым, изучающим Ренессанс, приходится с этим соглашаться, я считаю это еще одним примером того, почему «безобразный» Ренессанс так или иначе остается с нами.

1. Мир художника эпохи Возрождения

1. Нос Микеланджело

Ясным летним днем 1491 г. 16-летний Микеланджело Буонаротти рисовал эскизы во флорентийской церкви Санта-Мария дель Кармине. Положив пачку бумаги на колени и зажав сангину в пальцах, он энергично копировал знаменитые фрески Мазаччо в капелле Бранкаччи. Делал это юноша «так схоже»,¹ что все, кто видел его рисунки, были поражены.

Микеланджело начал привыкать к всеобщему восхищению в весьма юном возрасте. Несмотря на молодость, он уже приобрел определенную известность и был довольно высокого мнения о себе. Заручившись рекомендательным письмом от художника Доменико Гирландайо, он сумел стать учеником скульптора Бертольдо ди Джованни, художественная школа которого недавно была организована в садах церкви Сан-Марко. Кроме того, эта рекомендация открыла ему двери дома истинного правителя Флоренции, Лоренцо де Медичи. Очарованный юношей Лоренцо ввел Микеланджело в круг самых выдающихся интеллектуалов города, сре-

ди которых были гуманисты Анджело Полициано, Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола. Микеланджело процветал. Он развивал навыки, характерные для искусства того времени. Тщательно изучив анатомию, он работал в натуралистическом стиле, который уже два века непрерывно развивался со времен новаций Джотто ди Бондоне. Посвятив себя копированию античной скульптуры, он вступил на путь, который позже заставил Джорджо Вазари утверждать, что ему удалось «превзойти и победить античных мастеров».² По предложению Полициано Микеланджело сделал барельеф «Битва кентавров», «столь прекрасный», что его можно было принять «за работу не юноши, а мастера высоко ценимого и испытанного в теории и практике этого искусства».³

Слава и самоуверенность Микеланджело росли день ото дня. Но вместе с ними росла и зависть товарищей по школе⁴ – и в этом юноше пришлось убедиться. В капелле Бранкаччи в тот день рядом с ним сидел Пьетро Торриджано. Хотя он был на три года старше Микеланджело, но тоже учился у Бертольдо ди Джованни. Торриджано считался восходящей звездой, и конкуренция между двумя художниками была почти неизбежна. Бертольдо поощрял соревнование между учениками. Каждый старался превзойти другого в подражании великим мастерам, подобным Мазаччо. Но Микеланджело был слишком талантлив и откровенен, чтобы сопер-

ничество оставалось чисто дружеским.

Работая в капелле Бранкаччи, Микеланджело и Пьетро заговорили о том, кто может занять место Мазаччо – кого можно считать лучшим художником Флоренции. Учитывая место разговора, тема была совершенно естественной. Мазаччо называли гениальным художником еще при жизни. Но он умер, не успев закончить работу над фресками капеллы. Фрески заканчивал Филиппино Липпи, но качество его работы вызывало споры. Возможно, Микеланджело, который много месяцев изучал фрески, заметил, что Липпи не удалось подняться до гениальности Мазаччо, и заявил, что только он сможет работать на том же – если не на более высоком – уровне, что и великий мастер. Возможно, он пренебрежительно отозвался об эскизах Пьетро – подобное поведение было для него весьма характерно.⁵ Как бы то ни было, Микеланджело удалось вывести приятеля из себя. Талантливый, но не гениальный Пьетро не смог вынести подначивания Микеланджело.

«Побуждаемый завистью за то, что, как он видел, его и ценили выше, и стоил он больше него в искусстве»,⁶ Пьетро начал поддразнивать Микеланджело. Поскольку Микеланджело отличался абсолютной самоуверенностью, он просто посмеялся над этими словами. И Пьетро пришел в ярость. Сжав кулаки, он ударил Микеланджело прямо в лицо. Удар был настолько силен, что «почти раздавил хрящ носа».⁷ Ми-

келанджело потерял сознание и упал на пол. Нос его был «сломан и безобразно раздавлен»,⁸ а грудь залита кровью.

Микеланджело срочно перенесли в его комнату в палаццо Медичи-Риккарди, где он лежал, «как мертвый». Вскоре о его состоянии узнал Лоренцо де Медичи. Ворвавшись в комнату, где лежал его несчастный протеже, Лоренцо пришел в немыслимую ярость и осыпал «эту бестию» Пьетро жестокими проклятиями. Только тогда Пьетро осознал масштаб своей ошибки. Ему ничего не оставалось, как бежать из Флоренции.⁹

Откуда же такое отношение к находившемуся почти без сознания Микеланджело? Все объясняется очень просто: тот период позднего Ренессанса имел некую важную особенность. Позже ее назвали «возвышением художника». Хотя Микеланджело было всего 16 лет, он уже обладал уникальным сочетанием талантов, которые современники впоследствии назвали «божественными». Он был прекрасным скульптором и рисовальщиком, восхищался Данте, изучал труды итальянских классиков, был хорошим поэтом и дружил с величайшими гуманистами своего времени. Без малейшей иронии его можно назвать настоящим человеком эпохи Возрождения. Надо сказать, что его таланты получили полное признание при жизни. Несмотря на юный возраст, Микеланджело входил в социальную и интеллектуальную элиту Флоренции. Его таланты признавали и уважали. У него был

очень влиятельный покровитель. Микеланджело был сыном весьма скромного чиновника из никому не известного крохотного городка.¹⁰ Покровительство самой влиятельной семьи Флоренции он получил только благодаря своему художественному таланту. Лоренцо Великолепный сам был хорошим поэтом, ценителем прекрасного и коллекционером. К Микеланджело он относился, «как к сыну». Даже после смерти Лоренцо его сын Джованни и незаконнорожденный кузен Джованни, Джулио (оба они впоследствии стали папами римскими – Львом X и Клементом VII), называли его «братом».

А ведь 200 лет назад никто и подумать не мог, чтобы художник был удостоен подобной чести. В глазах большинства современников художник конца XIII – начала XIV в. был не творцом, но ремесленником. Его искусство считалось чисто механическим, и он был ограничен провинциальной боттегой (мастерской), которая подчинялась зачастую драконовским законам гильдий.

Несмотря на талант, социальный статус художника был невысок. Хотя некоторые художники раннего Ренессанса иногда занимали посты в местных органах управления или происходили из состоятельных семей, но это было исключением, а не правилом.¹¹ Чаще всего художники имели весьма скромное происхождение – вот почему мы так мало знаем об их родителях и семьях. Поздние биографы, как сноб Вазари, часто опускали подобные детали. И их молчание го-

ворит о том, что величайших мастеров раннего Ренессанса дали нам плотники, трактирщики, крестьяне и даже разно-рабочие. И те доказательства, что у нас есть, подтверждают это впечатление. Некоторые художники происходили из очень скромных семей. Их отцы занимались самыми низкими ремеслами. Говорили, что Джотто ди Бондоне, к примеру, был сыном бедного пастуха, но, скорее всего, он был сыном флорентийского кузнеца.¹² Для других искусство было семейным делом. Три сына Дуччо ди Буонинсеньи стали художниками. Брат и два свояка Симоне Мартине тоже были художниками.¹³

Но с середины XIV в. социальный мир искусства и художника постепенно стал претерпевать ряд радикальных изменений. По мере роста популярности античных сюжетов и натуралистического стиля художников стали признавать самостоятельными творцами, обладающими знаниями и навыками, которые уже нельзя было считать чисто механическими.¹⁴ Когда в 1334 г. Джотто был назначен *capomaestro* (главным архитектором) Дуомо, приоры Флоренции признали не только его славу, но и его «знания и умения» – это явно отличало художника от простых ремесленников.¹⁵ Флорентийский хронист Филиппо Виллани в «Книге о возникновении города Флоренции и о знаменитых его гражданах» (*De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*) (ок. 1380–1381) сравнивал художников не с простыми ремесленника-

ми, но с мастерами свободных искусств.¹⁶

Хотя художники и скульпторы все еще зависели от покровительства меценатов и были скованы условиями контрактов и договоров, их социальное положение к середине XV в. разительно изменилось.¹⁷ Искусство стало считаться символом статуса, и статус художников заметно повысился. Теперь уже художниками становились не только сыновья простых ремесленников. Хотя кто-то все еще имел скромное происхождение, например Андреа Мантенья (1431–1506), но многие уже были сыновьями (и в крайне редких случаях дочерьми) искусных ремесленников, состоятельных купцов и хорошо образованных нотариусов. Даже те, кто не мог похвастаться благородным происхождением – как Микеланджело, брались за кисть или резец, не стыдясь своего искусства. Их социальное положение теперь определялось не происхождением, но талантом и способностями. С меценатами они общались на основе взаимного уважения, хотя и не всегда по-настоящему на равных. И их достижения воспевались историками (например, Вазари) так, как раньше писали только о государственных деятелях. Художники вознеслись так высоко, что папа Павел III говорил даже, что художники, подобные Бенвенуто Челлини (1600–1571), могут «не подчиняться законам».¹⁸

Но если Микеланджело воплощал в себе и стилистические трансформации, и социальные перемены, характеризующие

ющие искусство того времени, его жизнь показывает нам еще одну сторону существования художника эпохи Ренессанса. Хотя «возвышение художника» повысило оценку визуальных искусств и социальный статус художников, было очевидно, что этот факт не поднял самих художников на более высокий и рафинированный уровень существования. Художники, подобные Микеланджело, по-прежнему ощущали свое низкое происхождение. Ему даже сломали нос в юношеской драке, порожденной завистью и его собственным высокомерием.

И это было типично для его жизни. В аристократических гостиных он чувствовал себя как дома. Он мог быть добрым, чутким, воспитанным и веселым. Но в то же время он был гордым, обидчивым, едким и резким на язык. Он был всегда гонимым трактиров и не чурался драк. Несмотря на дружбу с папами и князьями, он не стал изысканным аристократом. Как пишет его биограф Паоло Джовио, Микеланджело был ужасно неряшлив.¹⁹ Ему даже нравилось жить в самых нищенских условиях. Он редко менял одежду, от него вечно пахло немытым телом. Он очень редко расчесывал волосы и стриг бороду – если вообще когда-то это делал. Он, несомненно, был человеком набожным,²⁰ но его страстная натура заставляла искать отношений с представителями разных полов. Хотя позже у него сложились долгие романтические отношения с маркизой Пескары Витторией Колонной, в сохранившихся стихах явно просматриваются и гомоэротические

темы. Одно из многих стихотворений, посвященных Томмазо де Кавальери, к примеру, начинается с поразительного, богохульного признания:

Не преклоненье ль перед небесами
Моя любовь? В душе твоей так много
Божественности, и к ее истоку
С тобой могу я вознестись мечтами.²¹

Столько же высокомерный, сколь и талантливый Микеланджело был грязным, неорганизованным, страдающим человеком, который с такой же легкостью ввязывался в драки, с какой исполнял волю пап. Ему был близок неоплатонический гомоэротизм, но в то же время он был верным сыном Церкви и искренне любил просвещенную и утонченную даму.

В этом отношении Микеланджело не одинок. 9 апреля 1476 г. поклонника запретной магии Леонардо да Винчи обвинили в гомосексуальной связи с известным жиголо Якопо Сальтарелли.²² Бенвенуто Челлини осуждали по аналогичному обвинению дважды (в 1523 и 1557 гг.).²³ От длительного тюремного заключения его спасло только вмешательство Медичи. Мало того, он убил не менее двух человек²⁴ и был обвинен в краже папских драгоценностей.²⁵ Франческо Петрарка, которого считают отцом гуманизма эпохи Ренессанса, будучи прислужником в церкви, прижил двоих детей.

Композитор-аристократ Карло Джезуальдо достиг высот музыкального мастерства лишь после убийства своей жены, ее любовника и, возможно, собственного сына.²⁶

Учитывая все вышесказанное, сломанный нос Микеланджело представляет для нас определенную проблему. На первый взгляд, трудно совместить представление о Микеланджело как о воплощенном человеке эпохи Возрождения с образом задиристого и высокомерного подростка, дерущегося в церкви. Несомненно, мы имеем дело с двумя сторонами характера одного человека, но возникает вопрос, как нам понять причудливую и явно противоречивую природу характера Микеланджело? Как один и тот же человек мог создавать новаторские, возвышенные произведения искусства и быть подверженным столь низким привычкам? Как примирить сломанный нос Микеланджело с высокими идеями Ренессанса?

Проблема Ренессанса

Проблема заключается не в Микеланджело и его носе, но в том, как рассматривать сам Ренессанс. На первый взгляд, это может показаться удивительным. Слово «Ренессанс» стало настолько общим местом, что его смысл может показаться очевидным, даже бесспорным. Термин неразрывно связан с периодом культурного возрождения и художественной красоты. При звуке этого слова перед нами возникают образы

возвышенного мира Сикстинской капеллы, купола Брунеллески, Большого канала, Моны Лизы. Мы вспоминаем имена Джотто, Леонардо и Боттичелли.

Но, несмотря на то что термин этот нам очень знаком, он довольно ненадежен. С момента возникновения современной критической школы историки постоянно спорят о том, как следует понимать это «возрождение», особенно в отношении визуальных искусств. За многие годы возникло множество разнообразных толкований, и каждое обращается к своему аспекту нашего представления о юном Микеланджело.

Для некоторых определяющей характеристикой искусства Ренессанса от Джотто до Микеланджело является острое чувство индивидуальности. Если средние века принято считать периодом, когда человеческое сознание «лежало в полусне под тонким покрывалом веры, иллюзий и детских предубеждений», то великий швейцарский историк Якоб Буркхардт считал, что Ренессанс был эпохой, когда впервые «человек стал духовным *индивидуумом*», способным определять себя по собственному уникальному совершенству вне ограничений гильдий или общества.²⁷ Хотя слова Буркхардта явно окрашены вышедшим из моды духом романтизма XIX в., это толкование оказалось поразительно долговечным. Несмотря на то что более поздние ученые гораздо больше, чем Буркхардт, уделяли внимания социальному контексту художественного труда (мастерским, гильдиям и т. и.),²⁸

Стивен Гринблатт недавно пересмотрел суть своих аргументов в свете способности человека Ренессанса к «формированию своего «я»». ²⁹ И это не только показало сохраняющуюся привлекательность теории Буркхардта, но еще и дало новый толчок его пониманию характера художника эпохи Возрождения.

Другие ученые основной особенностью Ренессанса считают достижение более высокой степени натурализма в искусстве. Но сторонникам этой теории достаточно всего лишь указать на явное сходство между фигурами на юношеском барельефе Микеланджело «Битва кентавров» и фасадами Шартрского собора, после чего их определение теряет всю привлекательность и силу. В рамках такого истолкования разработка полного теоретического понимания линейной перспективы, математическое и практическое выражение которой дали Лоренцо Гиберти и Филиппо Брунеллески, явила собой решительную перемену не только в технике живописи, но и в скульптуре. ³⁰

Для третьих понятие «Ренессанс» включает в себя новый интерес к орнаментам, украшениям и декорированию. Всплеск повышенного интереса к визуальной роскоши и пышным украшениям явился канвой, на которой и возникли индивидуализм и линейная перспектива. ³¹

Но самая значительная и влиятельная теория рассматривает Ренессанс как более буквальную и прямолинейную фор-

му «возрождения» и представляет все другие достижения – индивидуализм, натурализм, украшения – в качестве прелюдии или следствия абсолютного открытия античных сюжетов, моделей и мотивов, свидетельством чего является искусная проделка Микеланджело – его ныне утраченная «Голова фавна». Даже поверхностное знакомство с тесными связями Микеланджело с кружком гуманистов, сложившимся вокруг Лоренцо де Медичи, показывает, что эта теория исходит из предположения о тесной – даже слишком тесной – связи между визуальными искусствами и литературной культурой гуманистов.³²

Поскольку такая теория отчетливо связана с буквальным значением слова «Ренессанс» и охватывает его настолько полно, что ее можно считать наиболее полной характеристикой периода. Неудивительно, что она считается наиболее привлекательной. Однако если мы будем рассматривать сломанный нос Микеланджело, то у нас начинаются проблемы.

Как отмечал ряд известных ученых, одним из особых достоинств подобного истолкования Ренессанса является то, что именно так ведущие интеллектуалы эпохи Возрождения воспринимали собственное время. Труды «художественно мыслящих гуманистов и гуманистически мыслящих художников XIV, XV и XVI веков» выдают явное и недвусмысленное ощущение жизни в новой эпохе, которая характеризуется возрождением культуры классической античности.³³

Истоки этого ощущения культурного «возрождения»

можно проследить в самом начале XIV в. Когда Данте Алигьери воспевал знаменитых Чимабуэ и Джотто в «Чистилище»,³⁴ читатели труда Горация «О поэтическом искусстве» быстро научились пользоваться языком «мрака» и «света» для описания параллельного возрождения живописи и поэзии.³⁵ Часто считают, что идея о переходе от средневекового «мрака» к чистому «свету» античности впервые появилась у Петрарки в его «Африке».³⁶ Он возродил классическую латынь, за что его друг Джованни Бокаччо назвал его вместе с Джотто одним из двух зачинателей новой эпохи.³⁷

Однако именно в XV в. произошло истинное «самоосмысление» Ренессанса. Именно в этот период мы видим полное выражение чувства жизни в эпоху классического «возрождения». Чувство гордости, сопровождающее эту идею, явно отразилось в письме, написанном в 1492 г. другом Микеланджело, Марсилио Фичино, Павлу Миддельбургскому:

То, что некогда поэты сочиняли относительно четырех веков, т. е. свинцового, железного, серебряного и золотого, наш Платон перенес в книгах «Государства» на четыре вида человеческих дарований... Итак, если мы должны называть какой-то век золотым, то это без сомнения такой век, который всюду порождает золотые дарования. И тот не усомнится, что таков наш век, кто захочет рассмотреть великие открытия сего века. Этот наш век как золотой век вернул к жизни почти уже угасшие свободные искусства, т. е.

грамматику, поэзию, ораторское искусство, живопись, скульптуру, архитектуру, музыку, древнее искусство распевать стихи под аккомпанимент орфической лиры: и все это... во Флоренции.²³⁸

Особенно важны для нас слова Фичино о «золотых дарованиях». В эпоху Ренессанса идея золотого века заключалась исключительно в том, что немногие «золотые» личности «вернули к свету» культурные достижения античности. Чувство гордости Фичино потребовало признания заслуг всего пантеона великих людей. Так, 60-ю годами ранее флорентийский политик Леонардо Бруни назвал Петрарку (забыв о Данте) «первым, кто обладал такою тонкостью ума, что смог понять и вывести на свет древнее изящество стиля, дотоле утраченного и забытого».³⁹ Вскоре после этого Маттео Пальмиери писал о самом Бруни, что он был послан в этот мир «в качестве отца и украшения литературы, ослепительного света латинской утонченности, чтобы восстановить прелесть латинского языка для человечества». О живописи Пальмиери он писал так:

...До Джотто живопись была мертва, а изображение фигур смехотворно. Восстановленная им, подхваченная его учениками и переданная другим, живопись стала достойнейшим искусством, которым занимаются многие. Скульптура и архитектура, которые на

² Марсилио Фичино Павлу Миддельбургскому цитируется в переводе О. Ф. Кудрявцева.

протяжении долгого времени порождали глупые уродства, в наше время возродились и вернулись к свету, очищенные и доведенные до совершенства многими мастерами.⁴⁰ Такие тесные отношения между самодостаточной эпохой «возрождения» и созданием пантеона «золотых дарований» были подхвачены и определены еще более точно в XVI в. Джорджо Вазари. Именно Вазари и придумал слово «*rinascita*» («возрождение», «Ренессанс»). Он поставил перед собой задачу собрать все биографии «наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», восстановив тем самым давно забытую «древнюю форму» античности. Но Вазари пошел дальше античных авторов. Он решил не просто собрать жизнеописания великих людей, которые создали и определили дух эпохи «возрождения», но еще и задать моду на идеал художника, представив его истинным героем. Хотя он критиковал многих художников за их неприятные, «животные привычки» (например, Пьеро ди Козимо), Вазари не сомневался в том, что поистине значимым, героическим художником, тем, кто участвовал в придании очертаний новой эпохе, был тот, чья жизнь сама являлась произведением искусства. И таким человеком стал Микеланджело, с которым Вазари был знаком лично.

Последствия такого рода доказательств весьма значительны. Говоря, что эти доказательства являются основой нашего восприятия Ренессанса в целом, мы вовсе не хотим ска-

зять, что полностью им доверяем. Именно потому, что они настолько экспансивны, самодостаточные и самодовольные слова таких людей, как Бруни, Фичино, Пальмиери и Вазари, в любого уважающего себя историка автоматически вызывают подозрения. Хотя Эрвин Панофски твердо отстаивал их как самодостаточные подтверждения доказуемого культурного сдвига, в действительности практически нет сомнений в том, что подобные заявления в большей степени отражали тенденцию риторической гиперболизации и принятия желаемого за действительное, а не являлись символами современных культурных реалий.

Однако в то же время подобные заявления новой эпохи культурного возрождения нельзя игнорировать полностью, поскольку они являются лучшим из доступных нам «путеводителей» по тому периоду. Сколь бы розовыми и пропагандистскими они нам ни казались, они дают историкам жизненно важное и вполне рабочее определение Ренессанса, которое может служить отправной точкой для исследований. Даже если усомниться, действительно ли Петрарка оживил блеск латыни Цицерона, как утверждает Бруни, *идею* «возрождения» все же можно использовать в качестве лупы для изучения (и оспаривания) его трудов. Точно так же, даже если считать, что *campanile* (колокольня) Джотто не имеет никаких параллелей с античной архитектурой, тем не менее можно признать, что современники полагали, что таким образом они *пытаются* возродить античность. И эту цель

можно использовать в качестве эталона для оценки искусства того периода.

Однако, даже если историки не будут полностью полагаться на слова таких людей, как Фичино и Пальмиери, им все же придется использовать одну важнейшую часть «мифа» о Ренессансе в своих исследованиях, чтобы понять этот период как единое целое. Хотя концепция «возрождения» более 100 лет была предметом пристального критического исследования, Ренессанс все равно воспринимается через призму творений и поступков «великих людей». Более того, даже если мы будем скептически воспринимать пышные славословия Вазари, все же почти невозможно не поддаться обаянию его восприятия художника Ренессанса как фигуры исключительно высокодуховной. Несмотря на множество исследований социальной и экономической истории Ренессанса, которые показывали весьма неприглядную картину, сложилась тенденция воспринимать этот период как бесконечную литанию «больших имен», список «золотых дарований», каждого из которых можно принципиально – и даже исключительно – считать агентом культурного воспроизводства.

Подобное представление о Ренессансе весьма привлекательно. Легко понять, почему оно нам так знакомо. Достаточно впервые оказаться во Флоренции – и устоять перед ним просто невозможно. Стоя на площади Синьории, легко представить, что Ренессанс в большей или меньшей степени был именно таким, как описывали его Бруни и Пальмиери. В

окружении классически элегантной лоджии Ланци и галереи Уффици, стоя на площади рядом со статуями Микеланджело, Донателло и Челлини, очень легко признать Ренессанс эпохой, когда героические талантливые художники возродили культуру античности и создавали города и общества, которые сами по себе являлись произведениями искусства.

Но тут и кроется парадокс. Я не говорю о том, что доказательства культурного и художественного «возрождения» абсолютно бесполезны или неверны. Но попытки определять Ренессанс подобным образом неизбежно приводят к исключению большего, чем того, что остается. Поддавшись мифу «великих дарований», мы исключаем из эпохи Ренессанса все повседневное, животное, грубое и отвратительное. Мы отделяем литературу и визуальное искусство от обычного существования, словно эти творения создавались в каких-то совершенно иных – неземных – сферах существования. Мы забываем о том, что даже у великих художников были матери, что они влипали в неприятные истории, ходили в туалет, заводили романы, покупали одежду и порой были весьма неприятными людьми. Мы забываем о том, что Микеланджело сломали нос за его заносчивость и высокомерие.

И в результате возникает однобокое и неполное представление об эпохе, которая вне всякого сомнения была великолепной и глубоко «человечной». В результате возникает неправильное восприятие цельных личностей, сложных и парадоксальных фигур, художественные достижения кото-

рых, на наш взгляд, противоречили их сугубо земным характеристикам. Историкам нужны порядок и смысл, и они отставляют в сторону те черты, которые кажутся им неуместными, как правило, самые заурядные. Другими словами, уступая нашему прежнему комфортному представлению о Ренессансе, мы принимаем Микеланджело-художника и забываем о Микеланджело-человеке.

Конечно, мы не должны немедленно давать совершенно новое определение эпохи Ренессанса в целом. Но если сломанный нос Микеланджело что-то и доказывает, так это то, что по-настоящему понять Ренессанс можно, только рассматривая его в целом – с дикими выходками и не самыми приглядными его сторонами. Чтобы понять, как Микеланджело удалось создать столь совершенный синтез классических и натуралистических элементов в своих скульптурах и в то же время быть заносчивым драчуном со сломанным носом, нужно признать, что в одном земном человеке сосуществовали два взаимосвязанных измерения. А эпоха, в которую он жил, состояла не из одних лишь выдающихся художественных достижений, но еще и была грязной, полной насилия, отталкивающей, грубой и очень неприятной. Проще говоря, если мы хотим понять Ренессанс, то должны вернуть Микеланджело в реальный социальный контекст и изучить тот бурлящий социальный мир, который породил этого человека и художника. Ренессанс нужно рассматривать не только так, как мы давно привыкли. Нам нужно увидеть *безобраз-*

ный Ренессанс, каким он и был.

* * *

Давайте вернемся к тому, с чего мы начали. Совершенно ясно, что нужно сделать паузу в тот самый момент, когда кулак Пьетро Торриджано сломал нос Микеланджело. Леденящий кровь звук ломающихся костей и хрящей – это повод остановиться и задуматься. Оставим Микеланджело корчиться на земле и забудем о знакомом представлении о Ренессансе. Давайте изучим мир, в котором этот юноша мог и взмывать к высотам художественного гения, и опускаться в низменные глубины бытия. А для этого нам нужно мысленно выйти из церкви Санта-Мария дель Кармине и изучить то, что привело к этому историческому моменту. Во-первых, нам нужно рассмотреть Флоренцию в целом. Давайте изучим виды, звуки и запахи улиц и площадей, драмы социальной жизни, которые и стали контекстом той драки Микеланджело. Мы подойдем очень близко и заглянем во внутренности этого города. Мы обсудим драматическую историю институтов, которые определяли мир искусства Ренессанса: бизнеса, политики и религии. А потом мы поговорим о быте и других сторонах повседневного существования Флоренции. И тогда мы сможем восстановить на удивление заурядные, но зачастую довольно отвратительные, заботы, которые занимали мысли Микеланджело в ходе развития его художествен-

ной карьеры. И, наконец, нам откроется разум Микеланджело, и мы поймем, как бурлящая масса повседневных забот в сочетании с убеждениями, надеждами и образом мыслей дала интеллектуальную почву, на которой расцвели его творения, – и его сломанный нос.

2. В тени Петра

Каким же был город, в котором Микеланджело жил до той судьбоносной драки летним днем 1491 г.? Хотя документальных свидетельств о раннем периоде его жизни совсем немного, скорее всего, его день начинался в школе Бертольдо ди Джованни в садах на площади Сан-Марко. Придя туда ранним утром, Микеланджело, наверняка, обнаруживал, что жизнь уже бьет ключом. Среди множества античных статуй и сваленных в беспорядке блоков необработанного мрамора сидели его друзья, и каждый занимался своим делом – ваял или сосредоточенно рисовал что-нибудь. Его мог радостно приветствовать Франческо Граначчи, который стал ему другом на всю жизнь.¹ С бумагой и мелом в руках Микеланджело мог подойти к Бертольдо, чтобы обсудить задание на день. Микеланджело сообщил бы, что хочет еще один день поработать в капелле Бранкаччи. Такое упорство юноши пришлось бы по душе Бертольдо. Но учитель понимал важность правильного руководства. И он бы посоветовал Микеланджело обратить внимание не на самые знаменитые сцены, а на более композиционно сложные фрагменты цикла. Бертольдо уже страдал от неизвестной болезни, которая свела его в могилу всего через несколько месяцев.² Поэтому трудно поверить, что в тот момент, когда Бертольдо

давал этот совет своему ученику, ему на ум не пришла фреска «Святой Петр исцеляет страждущего своей тенью» [ил. 1]. Вняв совету своего наставника, Микеланджело направился бы в церковь Санта-Мария дель Кармине.

Хотя пути любого юноши неисповедимы и непредсказуемы, идя по улицам Флоренции, Микеланджело, наверняка, прошел бы мимо самых знаменитых достопримечательностей города. От Сан-Марко рукой подать до воспитательного дома (Оспedale дельи Инноченти) Брунеллески и фамильной церкви Медичи Сан-Лоренцо. Микеланджело, наверняка, прошел бы мимо своего дома, палаццо Медичи-Риккарди, Баптистерия и Собора Санта-Мария дель Фьоре. А дальше ему попала бы огромная церковь гильдий Орсан-микеле, и он оказался бы на площади Синьории. Его путь пролегал бы по улицам старого города, через мост Понте-Веккьо в квартал Олтрарно. И вот уже церковь Санта-Мария дель Кармине.

Во многих отношениях путь Микеланджело можно сравнить с путем истории самого Ренессанса. Здания, мимо которых он проходил, во многих отношениях символизируют художественные и архитектурные достижения того времени. Но если сегодня их считают великими памятниками, которые следует сохранять и которыми восхищаться в их первоначальном виде; для Микеланджело они были самыми обычными религиозными, административными и общественными зданиями живого, дышащего города, где и развивались

культура и искусство Ренессанса. Микеланджело бродил по улицам, на которых возникали культурные новации эпохи. Он проходил мимо живых доказательств различных влияний, которые и определяли эти перемены.

После падения Империи в начале XI в. на территории Италии появилось множество независимых государств.³ Города-республики и деспотии Северной Италии развивали новые культурные формы, призванные воспевать и сохранять автономное самоуправление. Образованные чиновники, которые несли на своих плечах постоянно увеличивающийся груз законодательства, налогообложения и дипломатии, изучали утонченную классическую латынь. Общественные деятели, такие как флорентийцы Колуччо Салютати и Леонардо Бруни,⁴ использовали античные литературные памятники для риторики «республиканства», а те, кто жил в деспотических государствах, обращались к литературе Римской империи в поисках образцов блестящих князей. Стараясь защитить свою независимость от других государств, города сознательно использовали ощущение городской свободы. Величественные общественные здания, такие как Палаццо Веккьо во Флоренции, строились, чтобы подчеркнуть величие республики и доказать стабильность и долговечность общественного правительства.⁵ Для публичных пространств заказывались произведения искусства, которые прославляли либо независимость городов-государств, либо блестящую муд-

рость *signori* (правителей). Города – богатели, получали прибыль от торговли и ремесел. Грандиозные здания строили для себя корпоративные организации – гильдии и светские братства. Примерами этого могут служить церковь Онъисанги и Воспитательный дом. Новая городская торговая элита стремилась подчеркнуть свое богатство и замолотить грехи, совершенные в процессе его получения. Поэтому торговцы покровительствовали искусствам – художники должны были создать публичный образ. В городе десятками появлялись богато украшенные фамильные капеллы и роскошные дворцы.

Но путь Микеланджело был в то же время и метафорическим путешествием по социальным влияниям, которые формировали его жизнь – жизнь художника и человека. Ведь город был реальной сценой для социальных драм повседневной жизни, той самой колыбелью, в которой зародились художественные мечты Ренессанса. Здесь художники жили, работали и умирали. Здесь формировались и изменялись социальные привычки, вкусы и условности. Здесь жизнь самым тесным образом переплеталась с искусством. Микеланджело шел мимо церквей, площадей, дворцов, рынков, общественных зданий и больниц, где протекала повседневная жизнь города, и его маршрут отражал социальные, экономические, религиозные и политические реалии, сформировавшие его карьеру художника и скульптора, определившие его человеческие ценности и приоритеты. Все то, что он видел, слы-

шал и обонял на этом пути, было частью основы, на которой ткался яркий гобелен его жизни и работы. Но городской пейзаж, в котором Микеланджело и его современники работали, веселились и сражались, был гораздо безобразнее, чем можно предположить по описанию его маршрута.

Флоренция и иллюзия идеала

В 1491 г. Флоренция была процветающим метрополисом.

В 1350 г. в городе проживало около 30 тысяч человек. Но со временем Флоренция стала одним из крупнейших городов Европы. Уже в 1338 г. хронист Джованни Виллани писал о том, что каждый день жители города потребляют более 70 тысяч кварт вина, и, чтобы удовлетворить их аппетиты, каждый год забивается около 100 тысяч овец, коз и свиней. К середине XVI в. во Флоренции проживало уже не менее 59 тысяч жителей. По размерам город соперничал с Парижем, Миланом, Венецией и Неаполем.

В 1491 г. Флоренция была экономическим гигантом. Несмотря на довольно невыгодное положение – вдали от моря и от основных торговых путей, город имел тесные связи с папством и Неаполитанским королевством. Во Флоренции сложились мощные торговые и банковские гильдии, и город занял ведущее положение на европейском рынке тканей. По словам Виллани, в 1338 г. ткачеством занимались около 30 тысяч работников.⁶ Каждый год в городе производилось тка-

ни на 1,2 миллиона флоринов. Большая часть тканей уходила на экспорт. В том же году во Флоренции было зарегистрировано 80 банков и меняльных контор, а 300 граждан числились торговцами, работающими за пределами города.⁷ Хотя периодически случались кризисы – голод начала XIV в., крах банков Барди, Перуцци и Аччайуоли и эпидемия «черной смерти» 1348 г. – Флоренция все выдерживала и энергично развивалась.⁸ Так, в городе начали заниматься шелкоткачеством. Развитие банков Медичи и Строцци способствовало истинному экономическому чуду.

Конечно, рост богатства и развитие институтов общественного управления имели свои преимущества. Благодаря развитию гуманизма и увеличению количества профессиональных чиновников стандарты образования и грамотности достигли такого уровня, равного которому в XII в. просто не существовало и который можно считать исключительным для многих частей современного мира. В середине 1330-х гг., по словам Виллани, в городе учились читать 8-10 тысяч мальчиков и девочек – то есть 67–83 % населения города имело начальное образование. Хотя нам простительно относиться к оценкам Виллани с определенным скептицизмом, его свидетельства подтверждаются данными *catasto* (налоговыми документами). По *catasto* 1427 г., к примеру, около 80 % флорентийских мужчин были достаточно грамотными, чтобы заполнить собственные документы.⁹ По тем же дан-

ным в городе делались серьезные попытки поддержки бедных, больных и нуждающихся. Построенный Брунеллески Воспитательный дом (Оспedale де-льи Инноченти) был создан в 1495 г. и не облагался налогами. В этом заведении заботились о сиротах и помогали нуждающимся женщинам благополучно разродиться. В 1494 г. во Флоренции открылась больница для жертв чумы, что помогло городу выстоять против эпидемии и обеспечить медицинскую помощь больным.

Деньги и гражданское самосознание изменили городской пейзаж Флоренции. Частные капиталы тратились на строительство таких зданий, как палаццо Медичи-Риккарди. Архитекторы прилагали все усилия к тому, чтобы копировать античную архитектуру и создавать идеальные города. Труд Витрувия «Об архитектуре» – самый полный классический трактат о методах строительства и художественной стороне архитектуре – был целиком опубликован флорентийцем Поджо Браччолини в 1415 г., после чего архитекторы подхватили идеи античного автора и стали экспериментировать с новыми подходами к дизайну и управлению городскими пространствами. Труды Витрувия стали истинным фетишем для достижения идеала. Архитекторы, художники и философы один за другим предлагали все более утопические проекты городской жизни. Наиболее очевидна эта тенденция в картине «Идеальный город» [ил. 2], написанной неизвестным художником в конце XV в.

Такой фетиш идеала отражался в объединенных усилиях по воплощению античной архитектурной теории в практику. По мере роста уверенности таких городов-государств, как Флоренция, возрождение классического стиля становилось мощным выражением гражданской идентичности и гордости. У флорентийцев эпохи Ренессанса крепло ощущение, что утопический «идеальный город» возможен. Собственный город они считали совершенным. В «Инвективе против Антонио Лоски из Виченцы» (1403) флорентиец Колюччо Салютати описывал Флоренцию с характерным бурным энтузиазмом:

Действительно, какой город не только в Италии, но и во всем мире имеет такие надежные стены, такие великолепные дворцы, такие украшенные храмы, такие красивые здания, такие чудные галереи, такие замечательные площади, такие роскошные широкие улицы? В каком городе такое большое население, такие знаменитые граждане, такие неисчерпаемые богатства, такие ухоженные поля?³¹⁰

Флорентийские интеллектуалы настолько гордились своим городом и любили его, что возник целый литературный жанр, посвященный восхвалению города. Примерно в то же время, что и «Инвектива» Салютати, появилось «Восхваление города Флоренция» (1403–1404) Леонардо Бруни. Ав-

³ Колюччо Салютати «Инвектива против Антонио Лоски из Виченцы» цитируется в переводе Н. Х. Мингалеевой.

тор стремился дать горожанам такой образ родного города, который наполнил бы их республиканской гордостью и уверенностью. Неудивительно, что тон этого сочинения еще более хвалебен.

Несмотря на некоторые сомнения в том, хватит ли ему красноречия, чтобы описать величие Флоренции, Бруни очень подробно рассказывает о множестве достоинств города, начиная с демонстративного, не знающего границ восхваления жителей Флоренции.¹¹ Но главное внимание он уделяет городской среде. Мы находим в его труде поразительно лиричное описание станка, на котором ткался гобелен Ренессанса:

Что в мире может сравниться с роскошью и великолепием архитектуры Флоренции?.. По обеим сторонам реки располагаются великолепные улицы и богато украшенные портики домов знатных семей, а рядом с ними всегда находятся множество людей... Многочисленная толпа может продвигаться или же заниматься делами, или предаваться развлечениям. Ведь ничего не может быть приятнее...⁴¹²

Частные дома, выстроившиеся вдоль улиц, «были задуманы с величайшей красотой и великолепием и воздвигнуты ради достижения изящества и приятности». Восторг Бруни перед этими постройками был настолько велик, что он за-

⁴ Леонардо Бруни «Восхваление города Флоренция» здесь и далее цитируется в переводе И. Я. Эльфонд.

являл: «Я не сумел бы выразить словами все великолепие, даже если бы имел сто языков, сто ушей и оглушительный голос». ¹³ И над всеми этими домами, церквями, над всей этой роскошью возвышалось величественное здание Палаццо Веккьо – центра управления Флоренцией. В представлении Бруни гордый дворец, подобно адмиралу на флагманском корабле, венчал прекраснейший город Италии, одобрительно взирая на невыразимый покой, красоту и равновесие вокруг себя.

С годами восхищение городом только росло. В поэме «Прославление города Флоренция», опубликованной в 1503 г., Уголино Верино писал, что «каждый путешественник, прибывающий в город цветов, восхищается мраморными домами и церквями, вырисовывающимися на фоне неба, и клянется, что нет места прекраснее во всем мире». Верино, как и Бруни, остро чувствовал, что его способностей недостаточно, чтобы описать этот самый поразительный и прекрасный город мира. «Как описать мне просторные вымощенные улицы», – спрашивал он,

– которые построены таким образом, чтобы прохожие не пачкали ноги ни грязью, когда идет дождь, ни пылью жарким летом, и обувь их всегда оставалась чистой? Как в должной мере описать поддерживаемый величественными колоннами грандиозный храм, посвященный Святому Духу [Санто-Спирито], или церковь Сан-Лоренцо, возведенную

благочестивыми Медичи..? Что скажу я о великолепном дворце великого Козимо или о четырех огромных мостах через реку Арно, которая протекает через Флоренцию, устремляясь к Тирренскому морю?»¹⁴

Неудивительно, что (как писал современник Верино, торговец Джованни Ручеллаи) «многие полагают, что наша эпоха... это самый счастливый период в истории Флоренции». ¹⁵ А сам Верино, подражая античным авторам, провозглашал, что их «золотой век бледнеет рядом с тем временем, в котором мы живем ныне». ¹⁶

Все это кажется слишком хорошим, чтобы быть истиной. И так оно и есть – это слишком хорошо, чтобы быть правдой. Несмотря на фантастические восхваления Флоренции в трудах Салютати, Бруни и Верино, явные признаки богатства города сосуществовали с элементами, которые говорили о совершенно ином образе жизни и порой даже зависели от них. Эти элементы и привели (пусть даже косвенно) к сломанному носу Микеланджело.

Несмотря на свое богатство, Флоренции приходилось постоянно бороться с неприятными последствиями процветающей торговли. Пышная и неумеренная демонстрация богатства флорентийских купцов постоянно подвергалась посрамлению – ив первую очередь со стороны монаха-доминиканца Джироламо Савонаролы. Он гневно обрушивался на богатых, указывая на их роскошные дворцы, экстрава-

гантную одежду и великолепные частные капеллы.¹⁷ Все это не соответствовало стандартам жизни подавляющего большинства рядовых флорентийцев. Богатство купцов росло, а неквалифицированные работники получали все меньше и меньше.¹⁸ Бедность постоянно соседствовала с богатством.¹⁹ Повсюду побирались нищие, а преступность превратилась в настоящую эпидемию. Городское правительство не имело четкой концепции экономического развития города и безуспешно пыталось бороться с растущим неравенством в сфере распределения богатств, с ужасными условиями жизни и страшными болезнями. Более двух веков Флоренцию раздирали политические разногласия и социальные проблемы. Город непрерывно переживал эпидемии, его захлестнула волна преступности, социальное расслоение усиливалось с каждым днем. И все это происходило на тех же улицах и площадях, которыми так восхищались Салютати, Бруни и Верино, которые видели в них центры нового идеального мира. По этим улицам в 1491 г. и шел Микеланджело.

Культура, религия, революция: Сан-Марко

Само расположение школы, где учился Микеланджело, воплощало в себе эти противоречия. Большой и благоустроенный монастырь и церковь Сан-Марко принадлежали быстро растущему ордену монахов-доминиканцев и служили

символом спокойного и ученого благочестия – такой и должна была бы быть религиозная жизнь в эпоху Ренессанса.

Как и соседняя доминиканская церковь Санта-Мария Новелла, Сан-Марко являлся архетипом просвещенного монастыря. В 1437 г. монастырь получил от Козимо де Медичи колоссальное пожертвование в сумме 36 тысяч золотых флоринов и превратился в храм искусства и просвещения.²⁰ Церковь украшали фрески местного монаха Фра Анжелико. Истинным сокровищем монастыря была великолепная новая библиотека, построенная Микелоццо. Библиотека быстро наполнялась – здесь хранилась огромная коллекция лучших манускриптов, какие только можно купить за деньги. Как писал в конце XV в. в «Прославлении города Флоренция» Верино, в библиотеке

Сан-Марко хранилось «столько тысяч томов, написанных греческими и латинскими предками, что ее по праву можно было бы назвать архивом священной доктрины».²¹ В садах монастыря Лоренцо де Медичи устроил школу для художников. Школа и библиотека сделали Сан-Марко одним из центров флорентийской интеллектуальной жизни. К 1491 г. монастырь стал любимым местом встречи гуманистов-книголюбов, таких как Пико делла Мирандола и Анджело Полициано (впоследствии оба были похоронены в этой церкви), и художников, жаждущих учиться на образцах статуй, установленных в садах. Неудивительно, что Верино назвал Сан-

Марко местом, «где обитают музы». ²²

Кроме того, церковь являлась местом искреннего поклонения. Среди величайших сокровищ Сан-Марко, столь притягательных для верующих, были рождественские ясли, которые выставлялись с XV в. и которые можно увидеть даже сегодня. Ясли украшало огромное множество искусно вырезанных фигур, они очаровывали современников (включая Доменико да Кореллу) и были центром ежегодного крещенского праздника города. ²³ Это яркое событие представляло собой искусную игру света и мрака, музыки, костюмов и аромата благовоний. Под покровом ночи монахи, одетые волхвами и ангелами, возглавляли процессию. Самые достойные жители города шли в церковь при свете зажженных факелов. Деревянную фигуру младенца Христа символически укладывали в ясли. Волхвы приходили поклониться младенцу, а затем прихожане целовали ноги фигуры. Атмосфера в церкви царила просто необыкновенная. Неизвестный юноша, ставший в 1498 г. свидетелем празднества, писал, что «в этих монахах воплощен сам рай, и этот дух снисходит на землю, где все горят любовью». ²⁴

Но в то же время Сан-Марко стремительно становился рассадником религиозного экстремизма, политических интриг и откровенного насилия. В июле 1491 г. (примерно в то же самое время, когда Микеланджело сломали нос) приором монастыря был избран фра Джироламо Савонарола. ²⁵

Прекрасно образованный человек, искусный оратор, изможденный аскет со страстью призывал к скромности и простоте, считая эти качества основополагающими для христианского благочестия. Он был исполнен презрения к материальным благам, связанным с богатством. Во время поста перед своим избранием он произнес несколько страстных проповедей, обличая ростовщичество, алчность, финансовое мошенничество и роскошь, в которой живут богатые. Но самое гневное его осуждение вызвали те, чье богатство и сделало Сан-Марко истинным центром культуры. Савонарола сурово обрушился на Медичи. Он осуждал роскошь, «распутные» картины, красивую одежду и даже стихи тех, кто часто бывал в кулуарах монастыря. Учась и работая в садах Сан-Марко, Микеланджело неизбежно был в числе тех, что собирался послушать проповеди Савонаролы. Хотя энтузиазм юноши бледнел в сравнении с восторгом Боттичелли (под влиянием монаха он даже на время бросил занятия живописью²⁶), но даже спустя годы он помнил звук мощного голоса Савонаролы.²⁷

Микеланджело буквально на мгновение разминулся с окончательным превращением Сан-Марко в эпицентр религиозной революции. Превратившись из моралиста в карающего политика, Савонарола организовал переворот и сверг сына Лоренцо де Медичи, Пьетро. А затем Флоренция, хотя и ненадолго, превратилась в жестокую теократическую олигархию монастыря. Но Сан-Марко стал и свидетелем паде-

ния Савонаролы. В Вербное воскресенье 1498 г. сотни верующих собрались на молитву, но разъяренная толпа осадила Сан-Марко, требуя казни монаха.²⁸ Собравшиеся подожгли ворота монастыря, ворвались в клуатры и штурмом взяли стены под непрерывный звон колоколов. Монахи и сторонники Савонаролы отчаянно сопротивлялись – они швыряли в нападавших черепицу с крыши, отбивались мечами, стреляли из луков. В кровопролитном бою погибли десятки человек. Сражение затянулось до ночи. Жестокость осады Сан-Марко той весенней ночью, как и сломанный нос Микеланджело, явилась результатом тех же самых тенденций, которые лежали в основе флорентийского просвещения и благочестия.

Улицы, площади и ритуалы: по виа Ларга к площади Дуомо

По мере того как мы продвигаемся вслед за Микеланджело в глубь города, причудливое сочетание утонченности и суровости, культуры и страдания становится все более очевидным.

Двигаясь по виа Ларга, он прошел мимо своего временного пристанища – дворца Медичи-Риккарди. Дворец был построен Микелоццо для Козимо де Медичи. Строительство завершилось всего 30 лет назад. Мощное, стильное здание

служило явным свидетельством богатства, власти и культурной утонченности покровителей молодого Микеланджело. А вот сама улица была другой. Хотя по тогдашним стандартам она была довольно широкой, но ее не удосужились вымостить, поэтому она была очень грязной. Даже возле дворца Медичи-Риккарди жители соседних домов выливали нечистоты на улицу прямо из окон. Мусор бросали там, где было место, и не обращать на это внимание было нельзя. Спустя много лет Микеланджело писал:

У своего порога нашел я кучи целые дерьма,
Поскольку тот, кто, виноградом обожравшись
Или приняв слабительное, не нашел
Для очищенья места лучше.²⁹

Несмотря на зловоние стоков, улица была заполнена людьми из самых разных слоев общества. Воздух был полон звуками городской жизни. На конях и телегах перевозили кипы тканей, бочки с вином и мешки с зерном. Богатые торговцы и нотариусы в роскошных черно-красных одеяниях собирались, чтобы обсудить дела или политические проблемы. Юноши в свободных дублетах и облегающих чулках сплетничали и обсуждали девушек, лавочники спорили с покупателями, а священники и монахи степенно проходили мимо, опустив головы. Нищие протягивали прохожим чашки или сложенные ладони, безнадежно моля о милостыне.

Больные и убогие взывали о милосердии прямо с земли.

Оживленная виа Ларга выходила на площадь Дуомо. Над площадью высился могучий купол собора Санта-Мария дель Фьоре – самого большого здания со времен античности³⁰ – и стройная *campanile* (колокольня) Джотто. Перед собором высился Баптистерий. Ошибочно считалось, что в античные времена он служил римским храмом. Истинным украшением Баптистерия стали огромные бронзовые врата, созданные Лоренцо Гиберти для восточного входа. Сам Микеланджело отдал должное творцу этих врат, назвав их «достойными рая».³¹ И с того времени их так и стали называть врата рая.

Площадь тоже была заполнена народом, шумно занимавшимся своими делами. Приближался день Святого Иоанна (24 июня), и подготовка к празднованию шла полным ходом. День Святого Иоанна – главный праздник флорентийского календаря. Празднества проходили несколько дней и превращались в настоящую ярмарку тщеславия. Рабочие уже занимались возведением золотистого навеса вокруг Баптистерия. В первый день праздника под колоссальным навесом флорентийские купцы демонстрировали свои лучшие товары: красивейшие украшения, тончайшие шелка, великолепные одеяния. Все отличалось высочайшим качеством – и не менее высокой ценой. Эта выставка устраивалась не для прибыли – город хотел продемонстрировать свое богатство и абсолютное процветание и посрамить нищих иностранцев, которые забредут посмотреть на это чудо.

В последующие дни празднеств на площади устраивались процессии. Сотни священников в самых роскошных и заоблачно дорогих одеяниях со всего города устремлялись к собору. Процессии сопровождались звуками труб, песнями и молитвами. Богатства города ритуально посвящались святому покровителю Флоренции, Святому Иоанну. Затем начинались процессии столь любимых Макиавелли граждан-солдат, «нравственных» обывателей (преимущественно купцов) и братств, которые демонстрировали богатство города еще более ярко и грандиозно. И, наконец, представители всех регионов, находящихся под управлением Флоренции, устремлялись к собору с символическими дарами – свечами и шелками. Это было ритуальное приношение тем, кто целыми днями благоденствовал в окружении богатства и великолепия.

Но праздник был не только религиозным, но и чисто человеческим. Он заканчивался грандиозным общим празднованием. На улицах Флоренции устраивалась скачка, подобная сиенскому *palio* (этот обычай сохранился и по сей день, и скачки устраиваются ежегодно). Флорентийское *palio* было куда веселее сиенского. Здесь оживленно делались ставки, которые интересовали жителей куда больше, чем победа того или иного квартала. Скачка начиналась в полях близ церкви Онъиссанти. Наездники в ярких костюмах устремлялись вперед по улицам города, через площадь Дуомо, на которой стоял Микеланджело, к финишной черте, располагавшейся

у ныне почти разрушенной церкви Сан-Пьер Маджоре. Для большинства флорентийцев скачка была кульминацией всех празднеств.

Хотя призы были не слишком грандиозны, богатые люди, вроде Лоренцо де Медичи, часто нанимали профессиональных наездников, чтобы получить большой куш на ставках, – для этой цели из конюшен выводили лучших и самых дорогих жеребцов. Лошади мчались по улицам, раздавались крики толпы, стоны упавших наездников и неумолчный гул голосов тех, кто делал и принимал ставки. В письме своему другу, Бартоломео Чедерини, флорентиец Франческо Каччини писал, что в 1454 г. из-за погоды пришлось отложить начало скачек. Поговаривали даже о полной отмене. Но к семи часам вечера, когда скачки начались, на лошадей «уже поставили огромные суммы денег и всего прочего». Фаворитом был конь Андреа делла Стуфа, Леардо. Он лидировал почти всю скачку к вящему восторгу толпы, но прямо перед собором Андреа упал и пришел последним. Это вызвало огромное недовольство. Каччини писал: «Пандольфо потерял 18 флоринов, а Пьерфранческо и Пьеро де Пацци – 50... Из-за дождя Маттео Ринальди потерял 84 флорина. В проигрыше остался и Пьерлеона, и множество других».³² После скачки площадь Дуомо оглашалась взрывами смеха, громкими спорами из-за ставок и бесконечными песнями. Люди танцевали, пили вино. Среди ночи площадь Дуомо мало чем напоминала мирный и торжественный центр искусств, каким мы

видим ее сейчас.

Политические драмы: площадь Синьории

Проходя через площадь Дуомо, Микеланджело должен был пройти мимо здания Онеста (городской совет, контролирующей проституцию) и выйти на улицу Кальцаиоли. Это был финансовый и коммерческий город. Здесь находился Орсанмикеле – изначально рынок зерна, а затем церковь – и дворцы Арте делла Лана и Арте делла Сета (гильдий шерсти и шелка). На протяжении всей истории Флоренции эти гильдии контролировали торговлю и управление городом. Здесь народу становилось еще больше. Вдоль улиц выстроились лавки. Мужчины и женщины локтями прокладывали себе дорогу, чтобы заполучить лучшие товары. Торговцы выкрикивали цены, а представители гильдий спорили относительно правил. Виа Кальцаиоли была уже, чем виа Ларга, и зловоние и шум здесь становились почти нестерпимыми.

За этой улицей находился центр гражданской власти Флоренции – площадь Синьории. Элегантная, великолепная площадь была центром флорентийской политической жизни в эпоху Ренессанса. Она всегда являла собой впечатляющее зрелище. Особенно хороша площадь становилась в дни грандиозных празднеств в честь святого Иоанна Крестителя. Огромный романский Палаццо Веккьо (его называли еще Палаццо дель Пополо) был построен в конце XIII – начале

XIV в., когда в гражданском правительстве активную роль играл Данте Алигьери. Во дворце располагались органы законодательной и исполнительной власти города. Здесь же заседали приоры – главные правители города, и гонфалоньер справедливости, основной хранитель закона и порядка. Суровый, напоминающий крепость дворец являлся мощным символом флорентийской гражданской идентичности и решимости города защищать свою свободу. Спустя несколько лет у врат Палаццо Веккьо будет установлен «Давид» (1501–1504) Микеланджело. Эта статуя станет аллегорией сопротивления города внешнему господству. Рядом с Палаццо Веккьо в 1376–1382 гг. была построена столь же впечатляющая, но более светлая и воздушная лоджия Ланци. Авторами ее стали Бенчи ди Чьоне и Симоне де Франческо Таленти. Лоджия служила местом заседаний общественных собраний Флоренции. Лоджия Ланци состояла из трех широких ярусов, окаймленных романскими арками. Фасад украшали изображения кардинальских добродетелей – напоминание о моральной твердости и открытости, с которыми ренессансные авторы ассоциировали Флорентийскую Республику.

Но за величественным и впечатляющим фасадом площади Синьории скрывались настоящие драмы, полностью противоположные тому настроению, какое создавалось во время праздников на площади Дуомо. На этой публичной арене разворачивались сцены насилия и жестокости, отражавшие природу социального мира, в котором вырос Микеланджело.

Именно здесь после осады Сан-Марко и крушения теократического режима сожгли Савонаролу. Весной 1498 г. после долгих и жестоких пыток он был сожжен перед Палаццо Веккьо, и его пепел развеяли над рекой Арно.

Здесь долгим, жарким летом 1378 г. ярко проявился дисбаланс богатства и политической власти. Эти события получили названия восстаний чомпи. Чесальщики шерсти и другие наемные рабочие были недовольны фракционностью и нерешительностью городского правительства. Еще одним источником недовольства стала невозможность вступления в гильдии и бедность. К опытным работникам присоединились неквалифицированные и лишенные собственности ремесленники. Они требовали доступа в гильдии и представительства в городском правительстве. Рабочие выступали против *grassi* («жирных котов»). В июле они захватили Палаццо Веккьо и сделали главой города чесальщика шерсти Микеле ди Ландо. Хотя народный режим просуществовал недолго, восстание продолжилось в августе, когда улицы города снова захлестнула волна насилия. Но рабочие не могли противостоять *grassi*. Не желая лишиться власти, влиятельные олигархи – в союзе с ремесленниками, напуганными бунтарским духом своих наемных работников, действовали решительно и жестоко. 31 августа 1378 г. большая группа восставших была убита во дворце Синьории.

На площади Синьории был повешен архиепископ Пизы Франческо Сальвиати. Разъяренная толпа выбросила его из

окна Палаццо Веккьо после провала жестокого, но неудавшегося заговора Пацци. Это произошло в 1478 г. через три года после рождения Микеланджело. К середине XV в. будущие покровители Микеланджело, сказочно богатые Медичи, уже утвердились в качестве фактических правителей Флоренции. Но их господство начало раздражать традиционно упрямый и беспокойный город. Семейство Пацци (тоже успешные и честолюбивые банкиры) вместе с Сальвиати решили сместить Медичи, воспользовавшись молчаливой поддержкой папы. 26 апреля 1478 г. группа заговорщиков убила Джулиано де Медичи в соборе прямо на глазах прихожан и священника. Его брат Лоренцо (который позже заботился о травмированном Микеланджело), истекая кровью, бежал. Ему удалось спастись, он скрылся вместе с гуманистом Полициано. Но заговор не удался. Узнав о происшедшем, флорентийцы пришли в ярость и стали действовать. Одного из заговорщиков, Якопо де Пацци, выбросили из окна, обнаженным протащили по улицам и швырнули в реку. Имя Пацци было мгновенно вычеркнуто из флорентийской истории. Они лишились всего. Разъяренная толпа повесила Франческо Сальвиати прямо на Палаццо Веккьо. 26-летний Леонардо да Винчи, который в то время писал алтарь для Палаццо Веккьо, нарисовал, как тело другого заговорщика, Бернардо ди Бандино Барончелли, раскачивалось на ветру. Впоследствии Микеланджело рассказывал Миниато Питти о том, как 28 апреля сидел на плечах отца и наблюдал за каз-

Игроки, проститутки и бездельники: Старый город

Сан-Марко, площадь Дуомо и площадь Синьории рассказывают нам историю, которая совершенно не похожа на то, о чем писали Колуччо Салютати и Леонардо Бруни. Но чем ближе Микеланджело оказывался к Понте Веккьо, тем еще более яркой и живой становилась картина. От величественных общественных зданий художник ушел на улицы, где разыгрывались драмы самой обычной повседневной жизни. Давайте посмотрим на «Вид Флоренции с цепью» [ил. 3]. Этот панорамный вид города был выполнен в 1471–1482 гг. На нем мы видим, что за массивным собором и Палаццо Веккьо видна масса небольших, более скромных домов. Их слишком много, чтобы художник мог изобразить их детально. Они образуют беспорядочное скопление, лишённое характерного стиля и какого-либо ощущения упорядоченности. Жилые дома, мастерские, постоянные дворы и лавки – Флоренция и по сей день славится этой мешаниной. Все они кажутся странными и вырванными из своего времени.

Оказавшись в центре старого города, Микеланджело пошел по мрачным, узким *vicoli* (переулкам), куда не проникали лучи солнечного света, – так тесно стояли высокие до-

ма. В переулках царили едкие запахи и оглушающий шум от криков и разговоров. Свернув на юг к реке, он должен был слышать шум и суету расположенного поблизости Меркато Веккьо (Старого рынка). Там продавали все – от фруктов и овощей до мяса и рыбы, от сладостей и деликатесов до вышивок и одежды. Кто-то торговал за прилавками, кто-то – вразнос. Запах от рынка чувствовался издалека – на жарком тосканском солнце продукты быстро портились. Раздавались крики торговцев, смех играющих детей и постоянная ругань из-за завышенных цен.

Помимо законной торговли на рынке и на узких улочках вокруг него, по которым шел Микеланджело, происходила торговля более низкая. Проститутки в кричащих нарядах предлагали свои услуги с самого раннего утра, бандиты поигрывали ножами, карманники сновали туда и сюда, уродливые нищие гремели деревянными чашками, а игроки бросали кости на каждом углу. То там, то сям вспыхивали драки и ссоры. Даже для флорентийцев это было поразительное зрелище. За век до прогулки Микеланджело поэт Антонио Пуччи так писал об этом:

Каждое утро улица заполняется
Вьючными лошадьми и телегами, спешащими на рынок.
А тут огромный пресс, и люди стоят и смотрят на него.
Мужья сопровождают жен,
А те отчаянно торгуются с рыночными торговками.
Тут игроки, бросающие кости,

Проститутки и бездельники,
Разбойники, носильщики и простаки,
Скупцы, бандиты и попрошайки.³⁴

На соседних улицах дары земли, купленные на рынке, можно было отведать с удовольствием и комфортом. Здесь располагались многочисленные таверны и бордели, ставшие неотъемлемой частью флорентийской жизни. В маленьких забегаловках подавали самые простые блюда. В больших постоянных дворах имелись конюшни для лошадей и постели для путешественников. Здесь всегда было многолюдно и шумно. Жизнь была здесь ключом. Спиртное и крепкое пиво лилось рекой. Похотливые служанки соблазняли гостей, люди обговаривали сделки, играли в карты, планировали грабежи и бесконечно скандалили и дрались.

Таверны, мимо которых проходил Микеланджело в древнейшем районе Флоренции, были местом, куда любили приходить и бедные, и богатые. Здесь могла разбиться жизнь – этот факт ярко отражен на религиозной картине начала XVI в.³⁵ Девять частей этой моральной аллегории изображают историю Антонио Ринальдески, которого повесили во Флоренции 22 июля 1501 г. По натуре Ринальдески был человеком благочестивым, но гибель поджидала его на постоялом дворе. Он сидел за простым деревянным столом в небольшом внутреннем дворике. Ринальдески уже хорошо набрался и по глупости решил поиграть в кости с настоящим шу-

лером. Естественно, он проиграл и сразу же впал в ярость. Виня в своей неудаче бога, Ринальдески вышел из таверны и отправился на поиски неприятностей. Не сумев найти более подходящего объекта для вымещения своего гнева, он швырнул навоз в изображение Девы Марии близ церкви Санта-Мария де-льи Альбериги, чуть южнее собора. В конце концов его арестовали, обвинили в богохульстве и приговорили к повешению. История совершенно типичная для флорентийских таверн, за одним исключением – благочестивый Ринальдески раскаялся перед казнью.

Естественно, что преступность была неотъемлемой частью жизни таверн и постоялых дворов. В городских архивах сохранилось множество историй насилия, вымогательства, грабежей и даже изнасилований в подобных местах. К примеру, в конце XIV в. двое флорентийцев, Лоренцо и Пиччино, были осуждены за обман некоего Томмазо ди Пьеро Венгерского на постоялом дворе «Корона», где тот остановился по пути в Рим. Подпоив бедолагу, Лоренцо и Пиччино убедили его в том, что они – богатые торговцы, имеющие партнеров по всей Италии. Они уговорили его «продать» им лошадь за 18 флоринов, и Лоренцо пообещал, что деньги можно будет получить у его «партнеров» в Риме. Хуже того, Лоренцо и Пиччино «заняли» у Томмазо еще 28 дукатов, чтобы «купить» у друга некие воображаемые драгоценности – и опять же пообещали вернуть долг через деловых партнеров в Риме. Естественно, никаких денег простак Томмазо не по-

лучил. Лоренцо и Пиччино были осуждены *In absentia* (в отсутствие). Их приговорили к публичной порке, но, конечно же, они не получили ни удара.³⁶

Самыми низкопробными заведениями были бордели, весьма напоминавшие постоянные дворы. Если бы не разгульный секс и поголовные болезни, отличить бордель от таверны было бы нелегко. Впрочем, оба типа заведений были очень тесно связаны друг с другом. В 1427 г. за домом Россо ди Джованни ди Никколо де Медичи находились «шесть маленьких лавок», которые «сдавались проституткам, обычно платившим от 10 до 13 лир в месяц [за комнату]». Хозяин таверны, некий Джулиано, руководил всем предприятием. У Джулиано имелись ключи от всех комнат, и он «пускал [в комнаты] того, кого хотел». Естественно, что он получал арендную плату и имел свою долю в прибыли.³⁷

Но не все бордели были такими мелкими заведениями. Эта часть Флоренции славилась большими публичными домами. Бордели Старого города были настолько знамениты, что в их честь даже сочинялись стихи. Самой фривольной и знаменитой книгой стал «Гермафродит» Антонио Беккаделли (1394–1471), более известного, как Панормита. В ней он описывал свое посещение любимого заведения и давал рекомендации потенциальным гостям, живо рассказывая о тех наслаждениях, какие только можно получить в этом месте:

...Есть такой уютенький бордель,

Место, которое способно дух вышибить своей вонью.
Зайди туда и передай привет от меня сводне и шлюхам,
Которые сразу же прижмут тебя к пышной груди.
Блондинка Елена и милая Матильда сразу бросятся к тебе.
Обе – большие мастерицы потрясти ягодицами.
Джанетта подойдет в сопровождении своего щенка
(собачка ластится к хозяйке, хозяйка ластится к гостям).
А вот и Клодия с раскрашенной обнаженной грудью.
Клодия способна любого расшевелить своими
уговорами.

Анна встретит тебя и отдастся с германской песней
(когда она поет, то сразу понятно, что она пила);
И Пито, мастерица вилять задом, появится за ней,
А вместе с Пито придет Урса, любимица борделя.
Соседний квартал, названный в честь забитой коровы,
Пошлет Тайс тебе на встречу.
Короче говоря, все шлюхи этого прекрасного города
Встретят тебя в восторге от твоего прихода.
Здесь можно говорить и делать, что угодно,
Не будет здесь отказа – краснеть здесь не придется.
Здесь можно делать все, что ты хотел всегда,
Ты будешь трахать, будут трахать тебя – ровно столько,
Сколько захочешь, парень.³⁸

Помимо частных заведений во Флоренции имелись и государственные бордели. За Понте Веккьо начинался район

Олтрарно (буквально «За Арно»). Именно это место и было отведено для строительства публичного борделя. Приоры собирались разместить его в квартале Санто-Спирито в 1415 г.³⁹

Городские власти рассчитывали, что, расширяя государственный бордельный бизнес, они смогут если не истребить проституцию, то хотя бы взять ее под контроль и как-то регулировать. Приоры даже выделили тысячу флоринов на строительство и обустройство борделя в Санто-Спирито и еще одного в квартале Санто-Кроче. Хотя бордель в Олтрарно так и не был построен, наиболее реалистически мыслящие представители элиты эпохи Ренессанса признавали за этой идеей здравый смысл.

Двигаясь по Старому городу в направлении Олтрарно, Микеланджело столкнулся с самой животной стороной флорентийской жизни. Неудивительно, что в окружении тех же картин, звуков и запахов за век до этого Петрарка весьма резко жаловался на современную жизнь. В письме к своему другу Ломбардо делла Сета Петрарка описывал самую мрачную сторону жизни этой части города:

Мне эта жизнь кажется жесткой почвой нашей каторги, учебным лагерем кризисов, театром обманов, лабиринтом ошибок... глупым честолюбием, низменным восторгом, тщетным совершенством, пустым благородством, мрачным светом, неизвестным достоинством, кошелем с

прорехами, протекающим кувшином, бездонной пещерой, бесконечной алчностью, вредоносным желанием, распухшим великолепием... мастерской преступности, пеной похоти, кузницей гнева, источником ненависти, цепями привычек... кострами греха... гармонией раздора... притворной добродетели, позы позволительной испорченности, восхваляемого мошенничества, почитаемого бесчестья... царством демонов, княжеством Люцифера...⁴⁰

Мысли Микеланджело вряд ли были столь же уничижительными, но он не мог не ощущать контраста между величием Орсанмикеле и миром преступности, секса и лишений, раскинувшимися в стороне от него.

Другая половина: Олтрарно

Скромные жилые кварталы города располагались в квартале Санто-Якопо в Олтрарно, куда и направлялся Микеланджело. В конце XV в. здесь жили преимущественно те, кто занимался изготовлением тканей, – чесальщики и трепальщики шерсти. Район был очень оживленным. Небольшой, но весьма популярный рынок располагался возле церкви Санто-Спирито. Там всегда было тесно и грязно. Если на северном берегу Арно были проложены широкие мощеные улицы, то здесь улиц никто не мостил, и повсюду царилась грязь и злобное. Идя пешком, Микеланджело приходилось вниматель-

но смотреть, куда поставить ногу, а нос время от времени нужно было плотно закрывать платком. Несмотря на постоянные старания приоров по улучшению общественной гигиены, в городе царила абсолютная антисанитария. Неприятные запахи рыбы и гниющих овощей на Старом рынке были еще цветочками в сравнении со зловонием, царившим на тех улицах, где жила городская беднота. Ничего зазорного не было в том, чтобы помочиться где угодно или вылить содержимое ночного горшка прямо из окна. Хотя в некоторых районах города имелись специальные выгребные ямы, их хронически не хватало для нечистот, производимых постоянно растущим населением города. Ямы часто переполнялись, и все вытекало прямо на дорогу. В июне 1397 г. городской магистрат оштрафовал троих жителей города на 10 лир за плохо построенную выгребную яму, из-за чего человеческие экскременты затопили всю улицу.⁴¹ В те времена животных водили прямо по улицам. Лошади (и их навоз) были частью повседневной жизни. Мог видеть Микеланджело и быков, запряженных в телеги, овец, которых гнали на рынок, и свиней, роющихся в грязи. Еще Петрарка, давая советы правителю Падуи, Франческо «Иль Веккьо» да Каррара о том, как правителю должно управлять своим государством, подчеркивал, что хороший правитель должен особое внимание обращать на то, чтобы свиньи не бродили по всему городу.⁴²

Вдоль этих улиц выстроились дома, где жили самые обычные мужчины и женщины. Хотя и в этом районе имелись

величественные дворцы – например, дворец семейства Нерли, – большая часть строений говорила о том, что их обитатели вели нелегкую жизнь. Несмотря на пристрастие к классическим идеалам градостроительства, дома городской бедноты строились без всяких правил. Попытки гражданских усовершенствований заканчивались полным провалом, и дома более всего напоминали трущобы, построенные из того, что было под рукой. В Олтарно эти дома были узкими – ширина фасадов не превышала 15 футов, но при этом глубокими и часто очень высокими, в четыре этажа. В таких домах проживало несколько семей, снимавших тесные комнатки за несколько флоринов в год.⁴³ Покрытые примитивной штукатуркой стены постоянно трескались. Из-за отсутствия краски и каких-либо украшений район представлял собой весьма скучное и унылое зрелище.

Представить себе, какими были улицы Олтарно, можно по картине того времени в соседней церкви Санто-Спирито. На заднем плане «Мадонны дель Кармине» (ок. 1493–1496) [ил. 4] Филиппино Липпи изобразил лабиринт узких улочек, уходящих на запад от палаццо Нерли к воротам Сан-Фреддиано. Трехэтажный дворец выглядит весьма впечатляюще, но дома, выстроившиеся вдоль дороги, абсурдно малы. Их крыши покосились во все стороны, построены они неуклюже и без всякого плана. На улице художник изобразил рабочих мужчин и женщин, животных и детей. Рядом с палаццо две свиньи роются в грязи, а ребенок бежит рядом с двухколес-

ным фургоном, который, судя по размерам, тащит мул. Чуть дальше мужчина с трудом волочит тяжело нагруженную повозку, а другой занимается чем-то за окном. А за воротами к далеким полям идет женщина, несущая на голове тяжелый груз. Одной рукой она придерживает этот груз, а на другой несет своего младенца. Эта женщина – живое свидетельство того, какие стандарты жизни царили в те времена. Если ее малышу удастся пережить детские годы, то в Олтранно ему очень повезет, если он сможет дожить лет до 35.

В тени Петра

По центральным улицам города Микеланджело ходил каждый день, направляясь к церкви Санта-Мария дель Кармине. По дороге из садов Сан-Марко он ощущал двойственность родного города. Флоренция одновременно и стремилась к идеалу, и оставалась городом неравенства, расслоения, волнений, насилия и лишений. Переступая порог, попадая в торжественный покой церкви и направляясь к капелле Бранкаччи, он, наверняка, думал о двойственном характере своего мира. В капелле, слева от алтаря, находилась фреска Мазаччо «Святой Петр исцеляет страждущего своей тенью». Безмятежный, похожий на изваяние святой Петр спокойно шагает по типичной городской улице в сопровождении святого Иоанна и старика с бородой и в синей шапке. Несмотря на изумление двух прохожих справа от него, святой Петр

почти не осознает, что его святая тень чудесным образом облегчает страдания парализованного Энея из Лидды и старого, хромого спутника.

Несмотря на религиозный сюжет, фреска – это портрет Флоренции Микеланджело. Мазаччо старался сделать сцену максимально натуралистической и пытался внести драматизм в жизнь города XV в. Хотя на святом Петре старинное одеяние, и поза его напоминает античную статую, он идет по улице, вдоль которой выстроились абсолютно современные художнику дома. На переднем плане мы видим рустованный фасад дворца богатого горожанина, а дальше тянется немощеная дорога, на которой виднеются два-три простых дома с оштукатуренными стенами. Покосившиеся верхние этажи нависают прямо над улицей. На улице художник изобразил не просто нищих, но хромцов. Даже на фреске Мазаччо богатство и бедность соседствуют друг с другом. Другими словами, эта та самая сцена, которую Микеланджело мог наблюдать своими глазами. Это срез жизни.

Конечно, это идеализированное представление – такое же, как описание Флоренции у Колюччо Салютати и Леонардо Бруни. Пройдя с Микеланджело по городу, мы убедились, что улицы Флоренции в XV в. вовсе не содержались в идеальном порядке, не отличались чистотой или качеством строительства. Две очень мелкие фигуры нищих сидят у дороги. Нет ни намека на беспорядок, шум и суету, царившие на улицах и в переулках города. У Мазаччо нет ни уличных

торговцев, ни лавочников, ни грабителей, ни проституток, ни животных, с которыми Микеланджело неизбежно сталкивался по пути в церковь. Это, скорее, не отражение реальной действительности, а представление того, какой Мазаччо хотел ее видеть. Живописная история тени святого Петра безмолвно и, возможно, иронически показывает не только самоуверенную художественную утопичность ренессансной Флоренции, но и мрачный и зачастую неприятный характер города, который Мазаччо и Микеланджело знали очень хорошо.

3. Что видел Давид

Хотя Микеланджело был прекрасно знаком со всеми сторонами жизни Флоренции в 1491 г., он еще не осознавал, какие социальные, политические и экономические силы влияли на его жизнь за сценой. Он был почетным гостем Лоренцо де Медичи, дружил с известными гуманистами, учился у Бертольдо ди Джованни. У него не было причин думать о деньгах или беспокоиться из-за таких неприятных вещей, как политика и религия.

Но все изменилось. 8 апреля 1492 г. Лоренцо де Медичи умер. Его наследником стал сын Пьеро. Несдержанному и непостоянному юноше не хватало политической осмотрительности отца. Как писал Франческо Гвиччардини, «его не только ненавидели враги, но еще и не любили друзья, считавшие его почти невыносимым: заносчивый и бесстыдный он предпочитал, чтобы его ненавидели, а не любили, был яростным и жестоким человеком».¹ Пьеро быстро оттолкнул от себя большинство политической элиты. Напряженность росла, и 9 ноября 1494 г. Пьеро изгнали из Флоренции. После его бегства контроль над республикой постепенно установил пламенный монах-доминиканец Джироламо Савонарола.

Почувствовав опасность, Микеланджело бежал из Флоренции в середине октября 1493 г.² Не имея покровителя,

не имея денег и каких-либо конкретных планов, он сначала отправился в Болонью, а оттуда в Рим, где решил продемонстрировать свои способности в полном блеске. Хотя у него уже были заметные успехи – особенно, «Пьета» – некоторые его работы были встречены плохо. У Микеланджело начались постоянные проблемы с материалами и оплатой. Успех дался ему нелегко.

В конце 1500 г. положение Микеланджело стало ужасающим. 19 декабря он получил сердечное письмо от своего отца Лодовико. Отец был встревожен. Его третий сын, Буонаротто, только что вернулся из Рима, где навещал брата. То, что он рассказал отцу, вселило в Лодовико беспокойство. «Буонаротто сказывал мне, что ты живешь там, экономя во всем, – писал Лодовико, – или просто в нищете».³

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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