

Зигмунд Фрейд

## «Моисей» Микеланджело



*Часть сборника  
Воспоминания Леонардо да  
Винчи о раннем  
детстве (сборник)*



# Зигмунд Фрейд

## «Моисей» Микеланджело

*Текст предоставлен издательством*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=642385](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=642385)*

*Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве: Эксмо; Москва;*

*2010*

*ISBN 978-5-699-42747-5*

### **Аннотация**

Данная статья ярко демонстрирует рационалистический подход Фрейда к искусству: он не склонен глубоко переживать художественное произведение, не зная, что вызывает такое переживание. О «Моисее...» Фрейд писал: «К этой работе я отношусь, как к любимому ребенку. На протяжении трех уединенных недель сентября 1913 г. я ежедневно стоял в церкви перед статуей, изучал ее, измерял, зарисовывал, пока не достиг того понимания, которое отважился выразить в статье, впрочем, только анонимно. Лишь гораздо позднее я узаконил этого не имеющего отношения к психоанализу ребенка». До Фрейда большинство критиков считали, что поза Моисея объясняется его намерением вскочить и обрушиться на поклонников золотого тельца. Фрейд же утверждает, что Моисей овладел своим гневом и опять сел, чтобы не разбить скрижали Завета. Некоторые биографы отмечают связь между образом Моисея и переживаниями Фрейда за судьбу психоаналитического

движения, которому угрожал раскол. Как и Моисей, Фрейд склоняется к сдержанности.

# Содержание

I	10
II	23
III	33
IV	41

# Зигмунд Фрейд

## «Моисей» Микеланджело

Хочу сразу же оговориться, что я не большой знаток искусства, скорее дилетант. Часто я замечал, что содержание художественного произведения притягивает меня сильнее, чем его формальные и технические качества, которым сам художник придает первостепенное значение. Для оценки многочисленных средств и некоторых воздействий искусства мне, собственно, недостает правильного понимания. Я должен сказать это, чтобы обеспечить себе снисходительность читателя в оценке предпринятого в данной работе опыта анализа.

И все же произведения искусства оказывают на меня сильное воздействие, в особенности литература и скульптура, в меньшей степени живопись. Я склонен, когда это уместно, долго пребывать перед ними и намерен понимать их по-своему, то есть постигать, почему они в первую очередь впечатлили меня. Там, где мне это не удастся, например в музыке, я почти не способен испытывать наслаждение. Рационалистическая или, быть может, аналитическая склонность во мне противится тому, чтобы я был захвачен художественным произведением и не сознавал, почему я захвачен и что меня захватило.

При этом я обратил внимание на кажущийся парадоксаль-

ным факт, что именно некоторые из великолепнейших, потрясающих творений и остаются темными для нашего сознания. Они вызывают восхищение, перед ними чувствуешь себя поверженным и при этом не ведаешь, в чем же состоит их притягательная сила. Я не настолько осведомлен в данной области, чтобы знать, заметил ли кто-нибудь, кроме меня, эту особенность и не утверждалось ли ранее каким-либо специалистом по эстетике, что именно эта беспомощность нашего сознания и обуславливает наивысшую степень воздействия творений искусства на человека. Я с трудом допускаю необходимость такого условия.

И не потому, что у знатоков или любителей искусства могло не найтись соответствующих слов, чтобы восславить такое произведение искусства. У них таких слов более чем достаточно. Но, как правило, перед таким шедевром мастерства каждый из них говорит что-то свое, и, уж конечно, никто из них не поможет простому смертному постичь тайну этого шедевра. По моему глубокому убеждению, в наибольшей степени нас захватывает лишь замысел художника, насколько ему удалось воплотить его в произведении и насколько он может быть понят нами. И понят не только рациональным путем; мы должны вновь почувствовать те аффекты художника, особое состояние его психики, то, что стимулировало его к творческому акту и вновь воспроизводится в нас. Но разве нельзя разгадать замысел художника, облечь его в слова, как, например, другие факты душевной жизни?

Может быть, великие творения искусства и не нуждаются в специальном анализе? И все же произведение должно допускать такой анализ, коль скоро оно является воздействующим на нас выражением намерений и душевных движений художника. А чтобы понять замысел, необходимо в первую очередь выявить смысл и содержание того, что изображается в произведении искусства, то есть истолковать его. Таким образом, я допускаю, что такое произведение нуждается в анализе, и лишь после этого становится понятным, почему я испытываю столь сильное впечатление. Я также надеюсь, что аналитическая работа не ослабит нашего впечатления, получаемого от творения искусства.

Вспомним «Гамлета», шедевр Шекспира, написанный более 300 лет тому назад<sup>1</sup>. Я слежу за публикациями по психоанализу и присоединяюсь к точке зрения, что лишь психоанализу с его комплексом Эдипа удалось в полной мере раскрыть тайну воздействия этой трагедии на зрителя. А сколько существовало до этого различных, часто взаимоисключающих друг друга попыток его толкования, какое многообразие мнений о характере героя и замысле автора! Какому герою заставляет нас сострадать Шекспир – больному или, может быть, страдающему комплексом неполноценности, а может быть, это один из идеалистов, слишком чистый для этого мира? И какое количество попыток толкования оставляет нас совершенно холодными, не объясняя нам причи-

---

<sup>1</sup> Впервые поставлен, по-видимому, в 1602 г.

ны воздействия поэтических творений! Они скорее призваны убедить нас в том, что чары поэтического шедевра сводятся лишь к глубине мыслей и блеску языка. И однако – не являются ли эти опыты толкования свидетельством того, что существует насущная потребность искать другие источники этого воздействия?

Еще одним из загадочных и великолепных произведений искусства является мраморная статуя Моисея, изваянная Микеланджело и установленная им в церкви Святого Петра в Риме, собственно, лишь часть гигантского надгробия, которое скульптор должен был воздвигнуть для всесильного Папы Юлия II<sup>2</sup>. Всякий раз, читая о статуе Моисея такие слова, как: «Это вершина современной скульптуры» (Герман Гримм), я испытываю радость. Ведь более сильного впечатления я не испытывал ни от одного другого произведения зодчества. Как часто поднимался я по крутой лестнице с неброской Корсо-Кавоур к безлюдной площади, на которой затерялась заброшенная церковь, сколько раз пытался выдержать презрительно-гневный взгляд героя! Украдкой выскальзывал я иногда из полутьмы внутреннего помещения, чувствуя себя частью того сброда, на который устремлен его взгляд, сброда, который не может отстоять свои убеждения, не желая ждать и доверять, и который возликовал, лишь вновь обретя иллюзию золотого тельца.

Однако почему я называю эту статую загадочной? Ведь

---

<sup>2</sup> Как пишет Генри Тоде, работа над статуей продолжалась с 1512 по 1516 г.



ни у кого не возникает ни малейшего сомнения, что изображенный – это Моисей, законоположник иудеев, держащий в руке скрижали со священными заповедями. Сомнения начинаются дальше. Еще совсем недавно (в 1912 г.) писатель Макс Зауерландт отметил: «Ни о каком другом произведении мирового искусства не было высказано таких противоречивых мнений, как об этом Моисее с головой Пана. Даже несложный анализ фигуры вызывает крайние точки зрения...» На основании сопоставления различных исследований, опубликованных пять лет тому назад, я изложу, какие сомнения вызывает анализ фигуры Моисея. Нетрудно будет показать, что за ними скрывается самое существенное для понимания этого произведения.

# I

Микеланджело изобразил Моисея сидящим, с устремленным вперед туловищем, обращенной влево головой и мощной бородой. Правая его нога твердо стоит на земле, левую ногу он держит так, что она лишь пальцами соприкасается с землей, правой рукой он придерживает скрижали и часть бороды, а левая рука покоится на коленях. Если бы я стремился дать здесь более точное описание, то мне пришлось бы забежать вперед, предвосхищая то, что я намереваюсь сделать позднее. Описание фигуры Моисея грешит у некоторых авторов неточностью. То, что было непонятным, воспринималось или передавалось неточно. Г. Гримм говорит, что «пальцы правой руки, поддерживающей скрижали, ухватили бороду». У В. Любке мы находим: «Потрясенный, держит он правую руку в великолепно ниспадающей вниз бороде...» Шпрингер отмечает: «Одну (левую) руку Моисей прижимает к телу, другой он бессознательно поддерживает мощную, волнообразно ниспадающую бороду». К. Юсти находит, что пальцы правой руки играют с бородой, «подобно тому как цивилизованный человек в состоянии возбуждения играет с цепочкой часов». Эту деталь (игра руки с бородой) подчеркивает также Мюнцт. Г. Тоде говорит о «спокойно-твердом положении правой руки, подпирающей скрижали». Даже в положении левой руки он не видит игры возбуждения,

в отличие от Юсти и Бойто. «Рука сохраняет то же положение, в каком она и пребывала до соприкосновения с бородой, еще до того, как титан повернул голову в сторону». По свидетельству Якоба Буркхардта, «единственное назначение приобретшей такую известность левой руки заключается, в сущности, в том, чтобы прижимать эту бороду к телу».

Если не совпадают описания, то не стоит удивляться, что различные точки зрения представлены и в толковании отдельных деталей фигуры. Мне кажется, что никому не удастся более точно охарактеризовать выражение лица Моисея, чем это сделал Тоде, увидевший в нем «сочетание гнева, боли и презрения», «гнева в угрожающе сдвинутых бровях, боли, затаенной во взгляде, презрения в выпяченной вперед нижней губе и опущенных вниз уголках рта». Другие исследователи, по-видимому, смотрят на статую другими глазами. Так, Дюпати высказывается следующим образом: «*Ce front auguste semble n'être qu'un voile transparent, qui couvre à peine un esprit immense*»<sup>3</sup>. Напротив, Любке считает: «Напрасно искать следы высокого интеллекта в чертах его лица, ничего, кроме чудовищного гнева и всепронизывающей энергии, не запечатлелось на высоком его челе». Еще более крайняя точка зрения в толковании выражения лица Моисея представлена у Гийома (1875 г.), который не находит в нем следов возбуждения, а видит «лишь гордую простоту, одухотворенное

---

<sup>3</sup> Величавый лоб кажется лишь прозрачной вуалью, которая слегка прикрывает мощнейший ум (фр.). – Примеч. пер.

достоинство, энергию веры. Взгляд Моисея устремлен в будущее, он как бы видит наперед долгий путь, которым суждено пройти его народу, незыблемость дарованных им законов». У Мюнцта взгляд Моисея также «высоко устремлен над родом человеческим; он направлен на таинства, ведомые лишь ему одному». У Штейнманна, напротив, Моисей «не застывший в мраморе законоположник, не грозный противник греха, вооруженный праведным гневом Иеговы (бога Яхве), а неподвластный законам времени, царственно-величавый жрец, который, с отблеском вечности на челе, пророчествуя и благословляя, навсегда прощается со своим народом».

Были и другие исследователи, которым «Моисей» Микеланджело вообще ничего не говорит, и они оказались достаточно честными, чтобы этого не скрывать. Так, например, один из рецензентов из «Quarterly Review» за 1858 г. писал: «There is an absence of meaning in the general conception which precludes the idea of a self-sufficing whole...»<sup>4</sup>. Немалое удивление вызывает то, что и другие исследователи не только не находили в Моисее ничего примечательного, но, наоборот, обрушивали на него критические обвинения в брутальности, сходстве головы с диким зверем.

В самом деле, вложил ли великий мастер столько неопределенности и двусмысленности в камень, что стал возмож-

---

<sup>4</sup> Примечательно отсутствие значения в общей концепции, что исключает идею о независимой целостности (англ.). – Примеч. пер.

ным такой широкий спектр разнообразных толкований?

Но вот возникает еще один вопрос, с легкостью подчиняющий себе всю неопределенность предшествующих трактовок. Хотел ли Микеланджело воплотить в герое «вневременные характер и настроение», или, наоборот, он стремился изобразить Моисея в определенный, очень важный момент его жизни? Большинство авторов склоняется к последнему и даже подкрепляет эту точку зрения сценой из жизни Моисея, запечатленной художником для вечности. Сцена эта рассказывает о схождении Моисея с Синая, где он принял от Бога скрижали с заповедями, и об известии, что во время его отсутствия евреи сделали золотого тельца и с ликованием пляшут вокруг него. Туда-то и направлен его взгляд; вид этого зрелища вызывает то ощущение, которое выражается его взглядом и всей мощной фигурой, вот-вот готовой прийти в неистовое движение. Микеланджело изобразил последний момент колебаний героя, как бы затишье перед бурей, в следующее мгновение Моисей стремительно поднимется с места – левая нога уже оторвалась от земли, – бросит наземь скрижали и обрушит всю свою ярость на неверных.

В деталях этого толкования обнаруживаются у авторов разночтения.

Як. Буркхардт: «Моисей изображен, по-видимому, в тот момент, когда он видит свой пляшущий вокруг золотого тельца народ и хочет вскочить с места. В облике его ощущается готовность к стремительному движению, которое, учи-

тывая его физическую мощь, любого может повергнуть в трепет».

В. Любке: «Внутреннее движение с такой неистовой силой пронизывает все его существо, как будто его сверкающий гневом взгляд только что остановился на толпе богоотступников. Потрясенный, правой рукой он схватился за свою великолепную, волнами ниспадающую вниз бороду, как будто этим движением хочет хотя бы еще на мгновение сохранить самообладание, чтобы потом еще более неистово обрушить на неверных свой праведный гнев».

Шпрингер присоединяется к этому толкованию, при этом высказывает, однако, сомнения, которые мы также не оставим без внимания: «Преисполненный силы, в пылу гнева, герой с величайшим трудом преодолевает волнение... Невольно представляешь себе весь драматизм сцены, и кажется, что Моисей изображен в тот момент, когда он, увидев почитающего золотого тельца народ, охваченный гневом, вот-вот должен вскочить с места. Однако такое предположение едва ли отражает истинное намерение художника, поскольку Моисей, подобно пяти другим сидящим фигурам верхней части надгробия, призван в первую очередь выполнять чисто декоративную функцию; однако статуя Моисея одновременно должна стать блестящим свидетельством всей полноты жизни и внутренней сущности героя».

Некоторые авторы, хотя прямо и не вводят сцену с золотым тельцом в спектр своего анализа, однако сходятся с этой

точкой зрения в том существенном пункте, что Моисей действительно готов вскочить и перейти к действию.

Герман Гримм: «Величие охватывает его (этот образ), самосознание, чувство того, словно в руках его сконцентрировались все небесные силы грома; однако он пытается обуздать свой гнев и ждет, не отважатся ли враги, которых он хочет уничтожить, первыми поднять на него руку. И вот он сидит, готовый к прыжку, с гордо устремленной вверх головой, ухватив пальцами правой руки, прислонившей скрижалу, бороду, мощный поток которой струится по груди, ноздри его широко раздулись, а с дрожащих губ, кажется, вот-вот сорвется гневное слово».

Хит Уилсон пишет: «Внимание его чем-то возбуждено, он готов вскочить, но еще колеблется. Взгляд его, сочетающий в себе негодование и презрение, еще может выражать сострадание».

Вельфлин подчеркивает «скованность, стесненность его позы». Причина этого в волевом акте самого героя, ведь это последнее мгновение, когда ему удастся сдерживать себя перед мощным прыжком.

Обстоятельнее всего тема золотого тельца отражена в работе К. Юсти, который обнаруживает ее взаимосвязь с некоторыми ранее не отмеченными деталями статуи. Он направляет наш взгляд на положение обеих скрижалей, готовых сорваться и соскользнуть вниз, на каменное сиденье: «По-видимому, он (Моисей) устремляет свой взор в сторону, откуда

слышен шум, с недобрый предчувствием, или же само зрелище ужаса, как удар, поражает его. Дрожа от отвращения и боли, опускается он на сиденье. Сорок дней и ночей провел он на горе, им овладела усталость. На какое-то мгновение ему кажется, что дело всей его жизни пропало зря, он разуверился в своем народе. Обычно в такие мгновения душевные бури выдают себя в невольных мелких движениях. Обе скрижали, которые он держал в правой руке, скользя, опускаются на каменное сиденье; прижатые нижней частью предплечья к боковой части туловища, они становятся на ребро. А рука тем временем движется в направлении груди и бороды, при повороте шеи в правую сторону она должна, по-видимому, потянуть бороду налево за собой, нарушив, таким образом, симметрию этой красы и гордости мужчины; создается впечатление, будто пальцы играют с бородой, подобно тому как цивилизованный человек в состоянии возбуждения играет с цепочкой часов. Левая рука прикрыта складками одежды на животе (как известно, согласно преданиям Ветхого Завета внутренности человека являются пристанищем аффектов). Но левая нога уже отведена назад, а правая слегка выставлена вперед; еще мгновение, и стремительным движением он поднимется с сиденья, психический импульс от восприятия воплотится в волевом акте, правая рука придет в движение, скрижали падут наземь, и потоком крови смоеся позор отступничества... Это еще пока не момент высшего напряжения, предшествующий самому действию. Еще действует нар-



коз душевных мук».

Сходную мысль мы находим у Фритца Кнаппа, однако в его трактовке мы не обнаружим высказанных сомнений по поводу исходной ситуации, к тому же он более конкретно анализирует движение скрижалей. «Его (Моисея), который только что оставался наедине с самим Богом, внезапно отвлекли земные звуки. Он слышит шум; крики и песнопения пляшущего хора вырывают его из состояния погруженности в себя. Взглядом, поворотом головы он обращен в сторону, откуда доносится шум. Ужас, гнев, фурии диких страстей пронзают в этот момент его гигантскую фигуру. Скрижали начинают скользить вниз, они упадут наземь и разобьются в тот момент, когда Моисей неистовым движением поднимется с места, чтобы гневно бросить в предательскую толпу громоподобные слова... Мы видим его в момент наивысшего напряжения всех его сил...»

Таким образом, у Кнаппа акцент делается на процессе, предшествующем самому действию, он не признает, что изображен момент первоначального колебания, вызванного состоянием чрезмерного возбуждения.

Не будем отрицать, попытки толкования Юсти и Кнаппа чрезвычайно привлекательны. В первую очередь это обусловлено тем обстоятельством, что они не ограничиваются описанием общего впечатления от фигуры Моисея, а содержат оценку отдельных деталей, которые обычно не попадают в поле зрения исследователей, захваченных и ошеломленных

целостным воздействием скульптуры. Решительный поворот головы при застывшей в прежней позе фигуре, обращенный в сторону взгляд позволяют предположить, что там находится нечто такое, что приковывает к себе взгляд сидящего. Положение приподнятой над землей ноги может быть истолковано только желанием моментально подняться, а чрезвычайно странное место, где очутились скрижали, которые настолько священны, что не должны располагаться в пространстве, как любые другие аксессуары, наводит на мысль, что вследствие возбужденного состояния Моисея они должны соскользнуть вниз и упасть на землю. Таким образом, становится ясным, что статуя Моисея изображает поворотный момент его жизни, который невозможно не заметить.

Два замечания Тоде ставят, однако, под сомнение весь ход наших рассуждений. Автор этот считает, что скрижали не соскальзывают вниз, а находятся «в твердо фиксированном положении». Он отмечает: правая рука спокойно и твердо лежит, облокотившись на скрижали.

Действительно, внимательно присмотревшись к скульптуре, мы должны будем безоговорочно признать правильность данного замечания. Скрижали твердо зафиксированы, и им не грозит опасность соскользнуть вниз. Правая рука подпирает их или сама опирается на них. Такое описание не объясняет положение скрижалей, но для толкования Юсти и других авторов это не является существенным.

Второе замечание еще более точно попадает в цель. То-

де напоминает нам о том, что «статуя Моисея была задумана как одна из шести фигур и что он изображен в сидячей позе. Это противоречит предположению, что Микеланджело стремился запечатлеть определенный исторический момент. Во-первых, замысел художника изобразить несколько сидящих фигур как олицетворение человеческой сущности (*Vita activa*; *Vita contemplativa*) исключает изображение какого-то конкретного исторического события. И во-вторых, поза сидящего человека, обусловленная общей художественной концепцией статуи, противоречит самому характеру сцены, так как в этом эпизоде Моисей должен спуститься с горы Синай в свой лагерь».

Согласимся с этими сомнениями Тоде; думается, для них имеются все основания. В самом деле, статуя Моисея была призвана наряду с пятью другими фигурами (с тремя фигурами по более позднему проекту) украсить постамент гробницы. Против него должна была стоять фигура Павла. Две другие фигуры (*Vita activa* и *contemplativa*) – это изображенные стоя фигуры Лии и Рахили, расположенные на сохранившемся до наших дней, хотя и в плачевном состоянии, монументе. То, что Моисей представлен в ансамбле, исключает возможность предположить, что его фигура призвана породить в зрителе ощущение, будто в следующее мгновение он должен вскочить, умчаться прочь и по собственному почину трубить тревогу. Если другие фигуры были изображены не как готовые к последующему бурному действию

– а это представляется нам крайне невероятным, – то самое скверное впечатление произвело бы то, что лишь одна из фигур могла бы оставить место и друзей, то есть уклониться от своей миссии в общей композиции памятника. Это привело бы к грубому несоответствию, в котором трудно заподозрить великого художника, если его не побуждают к этому особые причины. Одна из устремляющихся прочь фигур абсолютно не гармонировала бы с общим настроением, которое призван вызвать ансамбль надгробия.

Итак, этот Моисей не сорвется с места, он должен застыть в позе спокойного величия, как и другие фигуры, как и планируемая, хотя и не изваянная, фигура самого Папы. Но в этом случае Моисей, которого мы видим, не может быть охваченным гневом мужчиной, который, спускаясь с Синая и видя богоотступничество своего народа, разбивает священные скрижали. И в самом деле, я вспоминаю о том разочаровании, когда я, посещая ранее церковь Святого Петра в Винколи, садился возле статуи и напряженно ждал, когда фигура стремительно взмоет вверх, швырнет скрижали на землю и разразится неистовой яростью. Однако ничего подобного ни разу не случилось; наоборот, казалось, фигура еще более окаменела; от Моисея исходила такая мощная волна священного покоя, что я невольно начинал чувствовать – это изображение останется незыблемым, этот Моисей так и застынет в веках в своем праведном гнев.

Однако если мы будем вынуждены отказаться от того тол-

кования, что Моисей изображен в последний момент перед тем, как при виде зрелища золотого тельца разразиться гневом, то нам не остается ничего другого, как принять одну из версий, согласно которой Моисей представляет собой обобщенный образ. Тогда точка зрения Тоде представляется нам наиболее свободной от субъективистских крайностей, в ней находит отражение также и характер побудительных мотивов героя: «Здесь, впрочем, как и всегда, Микеланджело стремится к созданию обобщенного характера. Он создает образ пламенного вождя человечества, который сознает свое божественное предназначение законоположника, однако наталкивается на непонятное ему сопротивление людей. Чтобы изобразить человека такого деятельного духа, нужно было воплотить в камне энергию его воли; для этого скульптор прибегает к изображению движения, которое пронизывает кажущуюся неподвижной фигуру Моисея и обнаруживается в повороте головы, во всем напряжении мышц и в постановке левой ноги. Подобные тенденции обнаруживаются также и в изображении фигуры Джулио из капеллы Медичи. Эту общую характеристику можно углубить, подчеркнув характер конфликта, поднимающего такого героя на уровень всеобщности: аффекты гнева, презрения и боли становятся выражением общего. Без этого невозможно было бы передать сущность такого сверхчеловека. Микеланджело создал не исторический образ, а обобщенный тип неотвратимой энергии, которая призвана обуздать сопротивление ми-

ра, наделил его заимствованными из Библии чертами, своими внутренними ощущениями, впечатлениями от личности Папы Юлия и, как мне кажется, некоторыми свойствами борца, присущими Савонароле».

В один ряд с этими высказываниями можно поставить замечание Кнакфуса: основная тайна воздействия Моисея заключена в художественном противопоставлении внутреннего огня и внешней неподвижности позы.

У меня нет оснований не принимать концепции Тоде, однако в его толковании мне чего-то недостает. Возможно, я испытываю потребность в обнаружении более глубоких связей между душевным состоянием героя и запечатленным в его позе контрастом между «кажущейся неподвижностью» и «внутренним движением».

## II

Задолго до первого своего знакомства с методом психоанализа я узнал, что Иван Лермолиев, знаток искусства из России, первые статьи которого были опубликованы на немецком языке в 1874–1876 г., в буквальном смысле произвел переворот в картинных галереях Европы. Он пересмотрел авторство многих картин, уверенно учил, как отличать копии от оригиналов, и обнаружил на основе своей теории новые художественные индивидуальности. Для этого он отказался от толкования общего впечатления и анализа крупных деталей картины и направил внимание на изучение характерных подчиненных деталей, на такие частные вещи, как, например, ногти руки, мочки ушей, нимб вокруг головы и другие малозначительные детали, которыми, как правило, пренебрегают при копировании картины, но которые у каждого художника наделены значительным своеобразием. Интересно было позднее узнать, что за русским псевдонимом скрывался итальянский врач Морелли. Скончался он в 1891 г., будучи сенатором Итальянского королевства. Мне кажется, что в основе его метода анализа лежит техника психоанализа, применяемого в медицине. Здесь уже стало традиционным использовать наблюдения над незначительной деталью, так называемыми остатками (refuse) для обнаружения скрытого, тайного смысла.

До сих пор никто не обратил внимания на две детали фигуры Моисея, собственно, они еще как следует не описаны. Это положение правой руки и обеих скрижалей. Пожалуй, можно сказать, что рука эта странным, требующим разъяснения образом вынуждена стать посредником между скрижалями и бородой разгневанного героя. Уже упоминалось, что пальцы как бы зарываются в бороду, играют ее прядями, а мизинец в это же время опирается на скрижали. Однако на самом деле это совсем не так. Представляется целесообразным тщательнее проверить, чем заняты пальцы этой правой руки, и точнее описать саму бороду, с которой они приходят в соприкосновение<sup>5</sup>.

И тогда станет очевидным: большой палец этой руки спрятан и лишь один указательный палец соприкасается с бородой. Он так глубоко входит в волнистую массу волос, что расположенные сверху и снизу от него волосы (по направлению к голове и животу) приподнимаются над его поверхностью. Три других пальца, слегка согнутые в суставах, опираются на грудь. Они лишь соприкасаются с крайней правой прядью бороды, которая как бы переливается через них. Можно сказать, что им удалось избежать соприкосновения с бородой. Таким образом, было бы неверным утверждать, что правая рука играет с бородой или что она зарыта в ней, корректным будет лишь тот вариант, что лишь один указательный палец расположен поверх части бороды и образует

---

<sup>5</sup> См.: «Добавление к работе о «Моисее» Микеланджело».



на ней при этом глубокую щель. Разумеется, нажимать лишь одним пальцем бороду – странный и трудный для понимания жест.

Столь часто вызывающая восхищение борода Моисея ниспадает от щек, верхней губы и подбородка несколькими прядями, которые не сливаются в своем течении вниз. Правая, ниспадающая с внешней стороны, прядь начинается от щеки, проходит под кончиком указательного пальца, который ее придерживает. Можно предположить, что она продолжает скользить дальше вниз между ним и прикрытым бородой большим пальцем. Соответствующая этой пряди крайняя прядь левой стороны без сопротивления, почти прямо ниспадает на грудь. Наиболее примечательная судьба ожидает расположенную справа от этой пряди густую массу волос, доходящую вместе с ней до средней линии. Она не может следовать за поворотом головы влево и поэтому вынуждена образовать мягкий изгиб, своего рода гирлянду, которая пересекает внутренние пряди правой стороны. Хотя эти пряди и начинают свое движение от средней линии слева и представляют собой главный массив левой половины бороды, их удерживает правый указательный палец. Основной массив бороды обнаруживает движение в правую сторону, хотя голова сделала резкий поворот налево. На месте, где указательный палец правой руки удерживает бороду, образуется нечто похожее на завихрение волос – здесь потоки справа и слева сходятся, сжатые силой указательного пальца. И лишь

по другую сторону от этого места пряди, отклонившиеся от своего первоначального направления, свободно вырываясь, устремляются вниз, в спокойно лежащую на коленях кисть левой руки.

Не хочу обольщаться в отношении проницательности моего толкования и воздержусь от суждения о том, действительно ли художник помог нам распутать этот узел. Однако сомнений не вызывает тот факт, что указательный палец правой руки зажимает в основном пряди левой стороны бороды, благодаря чему она не может последовать за движением головы и взгляда в левую сторону. Теперь позволительно было бы спросить, что означает такое расположение и чем оно вызвано. Если соображения линейной и пространственной перспективы действительно побудили художника повернуть направо бороду устремившего свой взгляд в левую сторону Моисея, то каким странным несоответствием этому жесту становится используемый в качестве средства для этого один лишь палец? И кто же, по каким-либо соображениям оттесняя бороду на другую сторону, додумается лишь с помощью одного пальца фиксировать одну половину бороды над другой? А может быть, эти, в сущности, незначительные детали не так уж важны и мы напрасно ломаем голову над тем, что для художника не представляло ни малейшего интереса?

Однако продолжим анализ при условии, что и эти детали играли для него определенную роль. Тогда мы найдем ре-

шение, которое поможет нам устранить трудности и уловить новый смысл. Так как левые пряди бороды Моисея зажаты указательным пальцем правой руки, можно предположить, что этому зафиксированному в скульптуре положению предшествовал более близкий контакт между правой рукой и левой частью бороды. Вероятно, правая рука крепче держала бороду, вплоть до самого левого ее края, и когда она наконец приняла свое теперешнее положение, то потянула за собой часть бороды и теперь свидетельствует об имевшем здесь место движении. Гирлянда из прядей бороды образует след пройденного рукой пути. Вот мы и пронаблюдали движение правой руки вспять. Однако из одного этого предположения с неизбежностью вытекает другое. Воображение дорисовывает нам весь процесс, в который вовлекается и борода, и помогает понять то, что заставило спокойно сидящего Моисея встрепетаться, когда он услышал шум от народа, пляшущего вокруг золотого тельца.

Спокойно сидел он, слегка наклонив вперед голову, с волнообразно спадающей вниз бородой; рука, вероятнее всего, и не касалась бороды. Но вот шум достигает его ушей, он поворачивает голову и бросает взгляд в направлении, откуда доносится этот шум, теперь он видит всю сцену и понимает, в чем дело. Гнев и возмущение тотчас охватывают его, ему хочется вскочить, наказать богоотступников, уничтожить их. Еще не вполне сознавая причину, он всю свою ярость обрушивает на собственное тело. Нетерпеливой, готовой сейчас

же прийти в движение рукой вцепляется он спереди в бороду, метнувшуюся вслед за поворотом головы, сжимает ее в железных тисках ладонью, – жест, символизирующий силу и порывистость, вызывающий в памяти другие творения Микеланджело.

А затем происходит (мы еще не знаем, как и почему) перемена – выдвинутая вперед и потонувшая в бороде рука стремительным движением оттягивается назад и отрывается от нее, пальцы разжимаются, однако они так глубоко потонули в волосах, что при обратном движении потянули за собой мощную прядь волос направо, где происходит контакт с прядями правой стороны бороды, осуществляемый с помощью одного, самого длинного пальца. И это новое положение бороды и руки, понятное только из контекста всего предшествующего движения, зафиксировано в скульптуре.

Подошло время подвести некоторые итоги. Мы предположили, что правая рука вначале не соприкасалась с бородой и что затем под влиянием сильного аффекта она проделала движение в левую сторону, стремясь ухватить бороду, и что в конце концов она вернулась в прежнее положение, прихватив при этом часть бороды с собой. Мы достаточно свободно распорядились правой рукой. Но имеем ли мы на это право? Свободна ли на самом деле эта рука? Не предназначена ли она для того, чтобы держать или носить священные скрижали? Позволяет ли ей эта важная миссия совершить такую мимическую экскурсию? И далее, что должно послужить сти-

мулом к обратному движению, если первоначальное движение было обусловлено очень вескими причинами?

И вот мы стоим перед новыми трудностями. Конечно, правая рука должна держать скрижали. Не будем здесь также оспаривать то, что мы не находим мотивации, согласно которой правая рука должна вернуться на прежнее место. А что, если обе трудности свести воедино и на основе этого реконструировать весь ход движения? Если бы что-то в самих скрижалях объяснило нам причины движения этой руки?

В положении скрижалей можно заметить то, что ранее явно недооценивали<sup>6</sup>. Обычно писали: рука опирается на скрижали или рука подпирает скрижали. Однако мы видим, что обе прямоугольные, прижатые друг к другу скрижали стоят ребром. Если присмотреться повнимательнее, то станет очевидным, что нижняя кромка скрижалей выглядит иначе, чем верхняя, с косым наклоном вперед. Верхняя кромка ограничена прямой линией, нижняя же имеет в своей передней части выступ, напоминающий рог, и как раз этим выступом скрижали соприкасаются с каменным сиденьем. Каково же значение этой детали, кстати говоря, неверно воссозданной в большой гипсовой копии из собрания Венской академии? Не подлежит сомнению, что этот рог должен находиться на верхней кромке скрижалей. Ведь только верхний край таких прямоугольных досок имеет, как правило, слегка округлую или вырезанную полукругом форму. Таким об-

---

<sup>6</sup> См. деталь фигуры D.

разом, скрижалы находятся в перевернутом виде. Довольно странное обращение со священными предметами. Они перевернуты и сохраняют равновесие, зафиксированное почти лишь на одном острие. Но какое значение в общем замысле может иметь этот формальный момент? Или и эта деталь также была полностью безразлична скульптору?

Напрашивается вывод, что скрижалы попали в это положение в результате определенного движения, и что движение это связано с перемещением правой руки, и что оно, в свою очередь, в дальнейшем стимулировало обратное движение этой руки. Движение руки и скрижалей можно свести воедино следующим образом: вначале спокойно восседающий Моисей держал скрижалы в прямом положении, прижимая их к туловищу всей рукой. Пальцы этой руки сжимали нижние края скрижалей, опору они находили при этом в выступающем вперед утолщении. То, что скрижалы находятся в перевернутом виде, легко объясняется тем, что так их легче носить. Внезапно возникает шум. Голова Моисея тотчас повернулась в ту сторону, нога оттянулась назад, приготовившись к прыжку, рука оторвалась от скрижалей и устремилась налево, выше к бороде, приводя в действие неистовство собственного тела. Лишь верхняя часть руки поддерживала в этот момент скрижалы, подпирая их к груди. Однако этого оказалось недостаточно, чтобы удержать их в прежнем положении, и они начали скользить вперед вниз. Верхняя грань, которая несколько мгновений назад находилась в го-

ризонгальном положении, тоже подалась в том же направлении, в свою очередь, лишенный опоры нижний край скрижалей передней гранью приблизился вплотную к сиденью. Еще мгновение, и скрижали начали бы вращение вокруг вновь обретенной опоры, верхний конец достиг бы земли, и скрижали разбились бы. Чтобы этого не допустить, правая рука устремляется назад и освобождает бороду, невольно прихватив при этом за собой ее часть; она успевает удержать край скрижалей и прижимает их задний, оказавшийся в результате этого движения наверху угол. Таким образом, этот странный, спонтанно образовавшийся ансамбль, состоящий из бороды, руки и удерживающихся на кончике скрижалей, обязан своим возникновением стремительному движению руки и всему, что было вызвано этим движением. Чтобы вернуть фигуру в прежнюю позу, нужно приподнять передний верхний край скрижалей, оттянуть их назад, тогда нижний передний край (с выступом) оторвется от сиденья, рука опустится и обхватит нижнюю грань горизонтально расположенных теперь скрижалей.

Для наглядности я поручил художнику сделать три рисунка. На третьем изображена статуя в том виде, в каком мы ее видим; два других представляют собой предшествующие стадии, постулируемые в моих рассуждениях, на первом – состояние покоя, на втором – стадия наивысшего напряжения, последний миг перед вставанием, в положении отведенной от скрижалей руки, скольжение скрижалей вниз. Приме-

чательно, как оба рисунка реабилитируют сделанные ранее неудачные описания некоторых авторов. Современник Микеланджело Кондиви писал: «Моисей, князь и предводитель иудеев, сидит в позе задумавшегося мудреца, в правой руке он держит скрижали, а левой подпирает подбородок (!), как и всякий усталый, полный забот человек». Это описание не соответствует изображенной Микеланджело фигуре, однако оно почти полностью соответствует предположению, лежащему в основе первого рисунка. В. Любке, как, впрочем, и другие исследователи, писал: «Потрясенный, правой рукой впивается он в свою великолепную, волнообразно спускающуюся вниз бороду...» Если соотнести это описание с самой статуей, то оно не будет верным, однако оно совпадает со вторым нашим рисунком. Как уже говорилось выше, Юсти и Кнапп отмечают, что скрижали скользят вниз и что им грозит опасность разбиться. Их опровергает Тоде, заявляя, что скрижали плотно зафиксированы правой рукой. Бесспорно, авторы оказались бы правы, если бы описывали не саму статую, а лишь среднюю стадию по нашей интерпретации. Можно почти с уверенностью сказать, что авторы отошли от толкования лица статуи и невольно занялись исследованием побудительных мотивов, которые привели их к аналогичным посылкам, выдвинутым и нами, однако более осмысленно и определено.



### III

Если я на правильном пути, то подошло время увидеть результаты наших усилий. Мы слышали, как многим людям, находившимся под впечатлением статуи, было навязано такое толкование: статуя изображает Моисея, потрясенного зрелищем предавшего веру и танцующего вокруг золотого тельца народа. Однако это толкование надлежит отвергнуть, поскольку логическим следствием этого был бы очевидный ход действий: в следующий момент Моисей вскочит, разобьет скрижали и совершит акт мести. А это противоречит назначению статуи, которая должна была стать лишь частью надгробия Папы Юлия II вместе с еще тремя или пятью сидящими женскими фигурами.

Теперь нам вновь следует вернуться к этому толкованию, так как наш Моисей не будет соскакивать с места и отбрасывать от себя скрижали. В его фигуре угадывается не начало действия, а последняя фаза заверщенного движения. Вначале, в пароксизме бешенства, он действительно хотел вскочить с места, осуществить акт мести, забыв при этом свои скрижали. Однако он преодолел искушение: так он и останется сидеть теперь, укротив свой гнев, с выражением боли и презрения на лице. Он не бросит скрижали наземь, и они не разобьются о камни, ведь именно ради них и обуздал он свой праведный гнев, ради их спасения усмирил свой

пламень. Снедаемый возмущением, он, по-видимому, на какое-то мгновение забыл о скрижалях и оттянул руку, которая их придерживала. Они сразу же соскользнули вниз, грозя разбиться. Это как бы послужило ему предостережением. Он вспомнил о своем предназначении и ради этого отказался от удовлетворения аффекта. Отведя руку назад, он спас начинающие уже спускаться вниз скрижали, не дав им разбиться. В такой позе он и застыл, таким и изобразил его Микеланджело – стражем надгробия.

Вертикальный план фигуры как бы делится на три части. В выражении лица отражаются аффекты, средняя часть фигуры выдает следы подавленного движения, в постановке ноги угадывается неосуществленное намерение – можно предположить, что процесс самоукрошения идет как бы сверху вниз.

Левая рука, о которой еще не шла речь, также заслуживает нашего внимания. Ее кисть мягко покоится на коленях и, как бы лаская, придерживает самый кончик ниспадающей вниз бороды. Создается впечатление, что рука эта хочет устранить следы насилия, которое за несколько мгновений до этого причинила бороде другая рука.

Нам могут, однако, возразить: ведь это же не тот Моисей, которого мы знаем по Библии, который в действительности воспламенился гневом и разбил скрижали, бросив их наземь.

Этот Моисей вызван к жизни ощущениями художника,

позволившего себе изменить текст Священного Писания и исказить характер Божьего человека. Однако можем ли мы обвинять Микеланджело в такой вольности, весьма близкой к богохульству?

Напомню вам место из Священного Писания, где говорится о поведении Моисея в сцене с золотым тельцом (прошу извинить меня за то, что пользуюсь старым переводом Лютера):

### **Вторая Книга Моисеева, глава 32.**

«7) И сказал Господь Моисею: поспеши сойти (отсюда), ибо развратился народ твой, который ты вывел из земли Египетской;

8) скоро уклонились они от пути, который Я заповедал им: сделали себе литого тельца и поклонились ему, и принесли ему жертвы и сказали: вот бог твой, Израиль, который вывел тебя из земли Египетской!

9) И сказал Господь Моисею: Я вижу народ сей, и вот, народ он – жестоковыйный;

10) итак, оставь Меня, да воспламенится гнев Мой на них, и истреблю их, и произведу многочисленный народ от тебя.

11) Но Моисей стал умолять Господа, Бога своего, и сказал: да не воспламеняется, Господи, гнев Твой на народ Твой, который Ты вывел из земли Египетской силою великою и рукою крепкою...

14) И отменил Господь зло, о котором сказал, что наведет его на народ Свой.

15) И обратился и сошел Моисей с горы; в руке его были две скрижали откровения (каменные)... и на той и на другой стороне написано было;

16) скрижали были дело Божие, и письмена, начертанные на скрижалях, были письмена Божии.

17) И услышал Иисус голос народа шумящего и сказал Моисею: военный крик в стане.

18) Но (Моисей) сказал: это не крик побеждающих и не вопль поражаемых; я слышу голос поющих.

19) Когда же он приблизился к стану и увидел тельца и пляски, тогда он воспламенился гневом и бросил из рук своих скрижали и разбил их под горою...

20) и взял тельца, которого они сделали, и сжег его в огне, и стер в прах, и рассыпал по воде, и дал ее пить сынам Израилевым...

30) На другой день сказал Моисей народу: вы сделали великий грех; итак я взойду к Господу, не заглажу ли греха вашего.

31) И возвратился Моисей к Господу и сказал: о, (Господи!) народ сей сделал великий грех: сделал себе золотого бога.

32) Прости им грех их, а если нет, то изгладь и меня из книги Твоей, в которую Ты вписал.

33) Господь сказал Моисею: того, кто согрешил предо Мною, изглажу из книги Моей.

34) Итак, иди (сойди), веди народ сей, куда Я сказал тебе;

вот, Ангел Мой пойдет пред тобою, и в день посещения Моего Я посетю их за грех их.

35) И порази́л Господь народ за сделанного тельца, которого сделал Аарон».

Под воздействием современной критики Библии становится практически невозможным читать это место и при этом не видеть в нем знаков неумелой компиляции из разных источников. В 8-м стихе Библии сам Господь сообщает Моисею, что народ отрекся от Бога и сделал себе золотого тельца. Моисей просит не карать грешников. Однако в 18-м стихе он ведет себя так, как будто ему ничего не известно, и, видя сцену поклонения золотому тельцу, внезапно воспламеняется гневом (стих 19). В стихе 14 он уже получил у Бога прощение для своего грешного народа, однако в стихе 31 и далее он вновь отправляется на гору (Синай), чтобы вымолить это прощение, сообщает Богу о предательстве народа и получает от него подтверждение об отсрочке наказания. В стихе 35 говорится о наказании народа Богом, однако о самом наказании ничего не говорится, в то время как в стихах с 20-го по 30-й уже было показано, как Моисей сам совершил это наказание. Известно, что исторические эпизоды книги, в которых повествуется о выводе израильтян из Египта, еще в большей степени грешат непоследовательностью и пронизаны противоречиями.

У людей эпохи Ренессанса не было, конечно, такого критического отношения к тексту Библии, вероятно, они вос-

принимали его как органическое целое и считали неподходящим для воплощения в изобразительном искусстве. Библейский Моисей уже знал о поклонении народа золотому тельцу, он уже смягчился и простил народу этот грех, и затем вид золотого тельца и пляшущей вокруг него толпы все же вызвал в нем внезапный приступ гнева. Мы бы не удивились, если бы художник, стремясь изобразить реакцию героя на эту болезненную для него неожиданность, из внутренних побуждений освободился от библейского канона. И менее значительные причины могли бы привести к более свободному толкованию текста Священного Писания. На известной картине Пармиджанино в его родном городе изображен Моисей, когда он сидит на вершине горы и бросает скрижали на землю, хотя в Библии четко сказано: он разбил их у подножья горы. Уже само изображение Моисея сидящим не находит подтверждения в Библии, оно скорее подтверждает правоту тех трактовок, где высказывается предположение о том, что статуя Микеланджело не стремится запечатлеть определенный момент жизни героя.

Более существенным, чем нарушение священного текста, представляется нам то превращение, которое, согласно нашей трактовке, претерпел характер Моисея. В библейской традиции Моисей предстает перед нами человеком вспыльчивым, склонным к бурному проявлению страстей. Так, в приступе праведного гнева он заколол мечом одного египтянина, который издевался над израильтянином, и поэтому

был вынужден бежать в пустыню. В состоянии аффекта он также разбил вдребезги обе скрижали, текст которых был написан рукой самого Бога. Если в традиции зафиксированы эти черты характера, то это свидетельствует о ее нетенденциозности и о том, что она сохранила нам впечатление от великой личности, некогда жившей на самом деле. Микеланджело установил, однако, на гробнице Папы совсем другого Моисея, который во многом превосходит как Моисея Библии, так и Моисея – реальное историческое лицо. Он переработал мотив разбитых скрижалей, разгневанный Моисей не разбивает скрижалей, наоборот, видя, что скрижали могут разбиться, он обуздывает свой гнев. Этим Микеланджело вложил в фигуру Моисея нечто новое, возвышающее его над людьми: мощное тело, наделенная исполинской силой фигура становятся воплощением высокого духовного подвига, на который способен человек, – подвига подавления своих страстей, повинувшись голосу высокого предназначения.

Здесь в нашей трактовке статуи Моисея можно поставить точку. Стоило бы еще поставить вопрос о том, что побудило художника установить на гробнице Папы Юлия II именно такого, нетрадиционного Моисея. Во многих источниках указывается на то, что причины этого кроются в самом характере Папы и в отношении к нему художника. Юлий II был близок Микеланджело в том, что он старался претворить в жизнь величие и могущество, особенно величие размеров. Он был человеком действия с четко сформулированными

целями, он стремился к единению Италии под эгидой папства. То, что будет осуществлено благодаря взаимодействию других держав через несколько столетий, он стремился достичь собственными силами, одиночка в течение краткого, отмеренного ему периода жизни и правления, нетерпеливо и жестоко. Он ценил Микеланджело как человека близких ему взглядов, однако часто заставлял его страдать от собственных ему вспыльчивости и бесцеремонности. Художник был обуреваем такой же неистовостью в своих порывах, однако, будучи более дальновидным мечтателем, он сознавал обреченность этих планов. Поэтому он и установил своего Моисея в гробнице Папы как упрек умершему и предостережение самому себе, благодаря критике возвышаясь над собственной природой.



## IV

В 1863 г. англичанин У. Ллойд посвятил «Моисею» Микеланджело небольшую книжку<sup>7</sup>, объем которой не превышает сорока шести страниц. Когда я прочел ее, содержание вызвало во мне смешанные чувства. Мне представилась возможность вновь убедиться, какие недостойные инфантильные мотивы способствуют решению больших задач. Сначала я сожалел, что он во многом предвосхитил то, к чему привели меня собственные раздумья и чем я дорожил, и лишь при повторном чтении я обрадовался, найдя в этой книге подтверждение некоторым своим мыслям. Однако в самом существенном пункте пути наши разошлись.

Вначале Ллойд замечает, что традиционное описание фигуры Моисея неверно, Моисей не готовится встать, правая его рука не ухватила бороду, ее поддерживает лишь один указательный палец. Он также пришел к выводу, и это наиболее интересный момент в его работе, что позу Моисея можно понять, лишь принимая во внимание предшествующий, не запечатленный в скульптуре момент, а тот факт, что расположенные слева пряди оказываются на правой стороне, свидетельствует о том, что между правой рукой и левой частью бороды ранее существовал более глубокий контакт. Одна-

---

<sup>7</sup> *Lloyd W. Watkins. The Moses of Michelangelo. L., Williams and Norgate, 1863.*

ко для того, чтобы установить эту взаимосвязь, он избирает другой путь. По его мнению, не рука впилась в бороду, а сама борода оказалась возле руки. Он поясняет: представьте себе, что «за несколько мгновений до начала движения голова Моисея повернулась направо, а рука, как и сейчас, держала скрижали». «За счет давления скрижалей на ладонь пальцы под ниспадающими прядями разжимаются, а внезапный поворот головы в другую сторону приводит к тому, что какая-то часть прядей на мгновение удерживается неподвижной рукой, образуя при этом гирлянду из волос, своего рода следы проделанного пути».

Другую возможность имевшего ранее место взаимодействия правой руки с левой частью бороды Ллойд отвергает по соображениям, близким к нашей концепции. Невозможно представить себе, чтобы пророк, даже не будучи в состоянии особого напряжения, мог выдвинуть руку вперед и потянуть бороду в сторону. Это привело бы к изменению положения пальцев, и, уж конечно, вследствие этого движения скрижали, удерживаемые лишь тяжестью правой руки, упали бы на землю, если, конечно, не предположить, что для того, чтобы удержать скрижали, Моисей не сделает неловкое движение, что означало бы потерю достоинства. Нетрудно определить, в чем состоит упущение автора. Он правильно оценивает необычное положение бороды как знак всего предшествующего движения, однако затем отказывается использовать тот же метод в отношении столь же необычных дета-

лей, связанных с местоположением скрижалей. Он исследует лишь движение бороды, выпуская из виду движение скрижалей, так как считает их положение неизменным. Таким образом, он вплотную подходит к нашей точке зрения, когда на основе анализа некоторых второстепенных деталей мы приходим к поразительному результату – толкованию всей фигуры и ее намерений.

А что, если мы оба на ложном пути? Если мы пытаемся придать значительность и весомость тем деталям, которые для художника ничего не значили и которыми он распорядился либо чисто произвольно, либо по формальному поводу, не вкладывая в них ничего загадочного? И если мы в самом деле поддались участи многих исследователей, которые абсолютно уверены в том, что же в конце концов хотел создать художник, сознательно или бессознательно? Этого мне не дано знать. Не знаю, уместно ли у художника уровня Микеланджело, в произведениях которого такое богатство содержания стремится обрести форму, предполагать эту нависшую неопределенность и приемлемо ли наше толкование именно в отношении необычных и своеобразных деталей статуи Моисея. В заключение можно робко добавить, что вину за эту неуверенность художник должен поделить с исследователем. Как часто в своих творениях Микеланджело доходил до крайнего предела того, что доступно выразить искусством; возможно, что и в статуе Моисея ему в полной мере не удалось, если, конечно, так было задумано, заставить

нас почувствовать высшую степень эмоционального волнения по тем деталям, которые предстают перед нами в застывшей неподвижности.