



Неистовый гений:

Микеланджело Буонарроти

Часть II

Дмитрий Боровков,
историк-архивист

ГРОБНИЦА ЮЛИЯ II (1505-1545 гг.)

Жизненная и творческая зрелость Микеланджело связана с Римом, куда его пригласил папа Юлий II в 1505 году.

Властолюбивый и тщеславный, Юлий II мечтал превратить Рим в «столицу мира», напоминавшую о днях расцвета Римской Империи, а самого себя он видел в образе

прославленного мецената, покровительствуя самым известным художникам своего времени. К его двору стекаются со всех концов Италии лучшие художники, гуманисты, ученые. Папский двор впервые становится крупнейшим культурным очагом Возрождения, где античное наследие уже не противоречит христианству, а призвано стать еще одним инструментом про-

Одним из мастеров, прославлявших деяния папы, должен был стать и молодой, но уже снискавший славу, флорентиец Микеланджело Буонарроти. Понтифик поручил ему создать грандиозную гробницу, которая размерами и богатством должна была превзойти все гробницы мира. Вдохновленный идеями античного триумфа, Юлий II мыслил свою гробницу как образное воплощение апофеоза католической церкви и торжества папской власти.

← Портрет Микеланджело. Скульптора Даниеле да Вольтерра (Даниеле Ричарелли). 1564 г. Бронза.

Этот знаменитый скульптурный портрет Микеланджело был выполнен художником и скульптором Даниеле да Вольтерра уже после смерти мастера, на основе собственного рисунка с натуры.

Первый проект гробницы папы Юлия II. 1505 г. Реконструкция Э. Панофского (1937 г.)

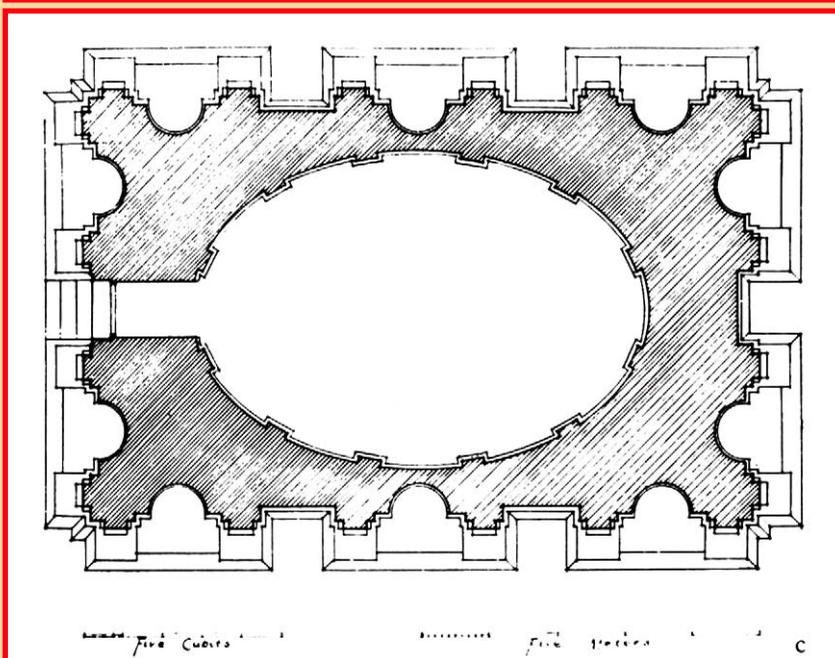
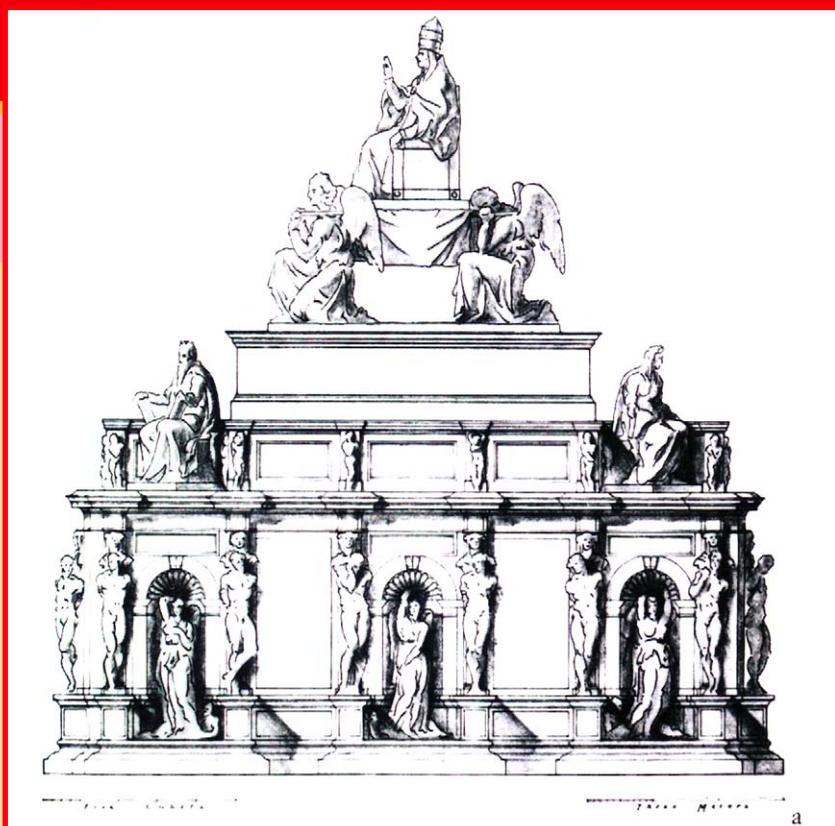
Восставший раб. ➔
Скульптура Микеланджело Буонарроти. Около 1513 г. Лувр, Париж.

славления Бога и его наместников на земле.

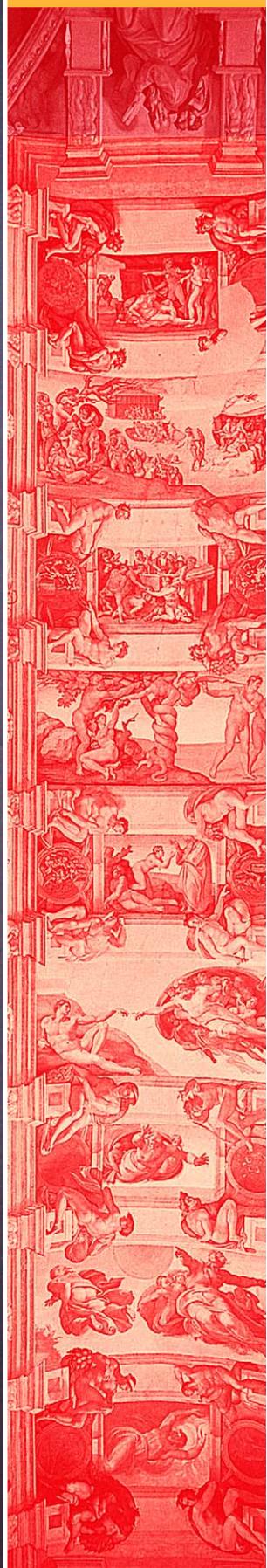
Одним из мастеров, прославлявших деяния папы, должен был стать и молодой, но уже снискавший славу, флорентиец Микеланджело Буонарроти. Понтифик поручил ему создать грандиозную гробницу, которая размерами и богатством должна была превзойти все гробницы мира. Вдохновленный идеями античного триумфа, Юлий II мыслил свою гробницу как образное воплощение апофеоза католической церкви и торжества папской власти.

Сейчас уже известно, что первоначальная идея большой гробницы в базилике Св. Петра не получила свое воплощение из-за того, что Юлия II увлекла идея перестройки собора, что потребовало больших денежных вложений. Первый камень на месте нового храма был заложен 18 апреля 1506 года, на другой день после бегства Микеланджело из Рима. Обиженный скульптор, несомненно, знал о дате закладке, знаменовавшей крушение всех его творческих замыслов.

К работе над гробницей Микеланджело вернулся после окончания росписи потолка Сикстинской капеллы, хотя, строго говоря, он ее никогда не прерывал, поскольку обязательства по первому договору 1505 года сохраняли свою силу. После смерти Юлия II 21 февраля 1513 года к власти пришел Лев X (из дома Медичи). В 1513 году с Микеланджело был заключен новый договор, предоставлявший возможность расширения замысла. Однако уже три года спустя, из-за быстро менявшейся политической ситуации, этот договор был аннулирован, а новый значительно ограничивал первоначальный масштаб проекта. За этим договором последовало еще три контракта – 1526, 1532 и 1542 годов, до неузнаваемости исказивших за-



В 1513 г. с Микеланджело был заключен новый договор, предоставлявший возможность расширения замысла. Однако уже три года спустя, из-за быстро менявшейся политической ситуации, этот договор был аннулирован, а новый значительно ограничивал первоначальный масштаб проекта.





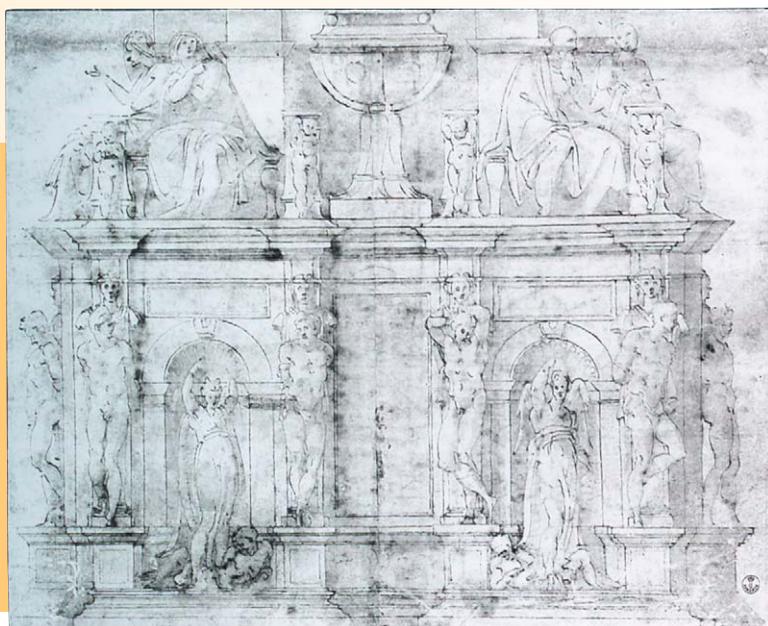
Копия проекта гробницы папы Юлия II 1513 г. Рисунок Я. Ронкетти. Далемский музей, Кабинет эстампов, Берлин.

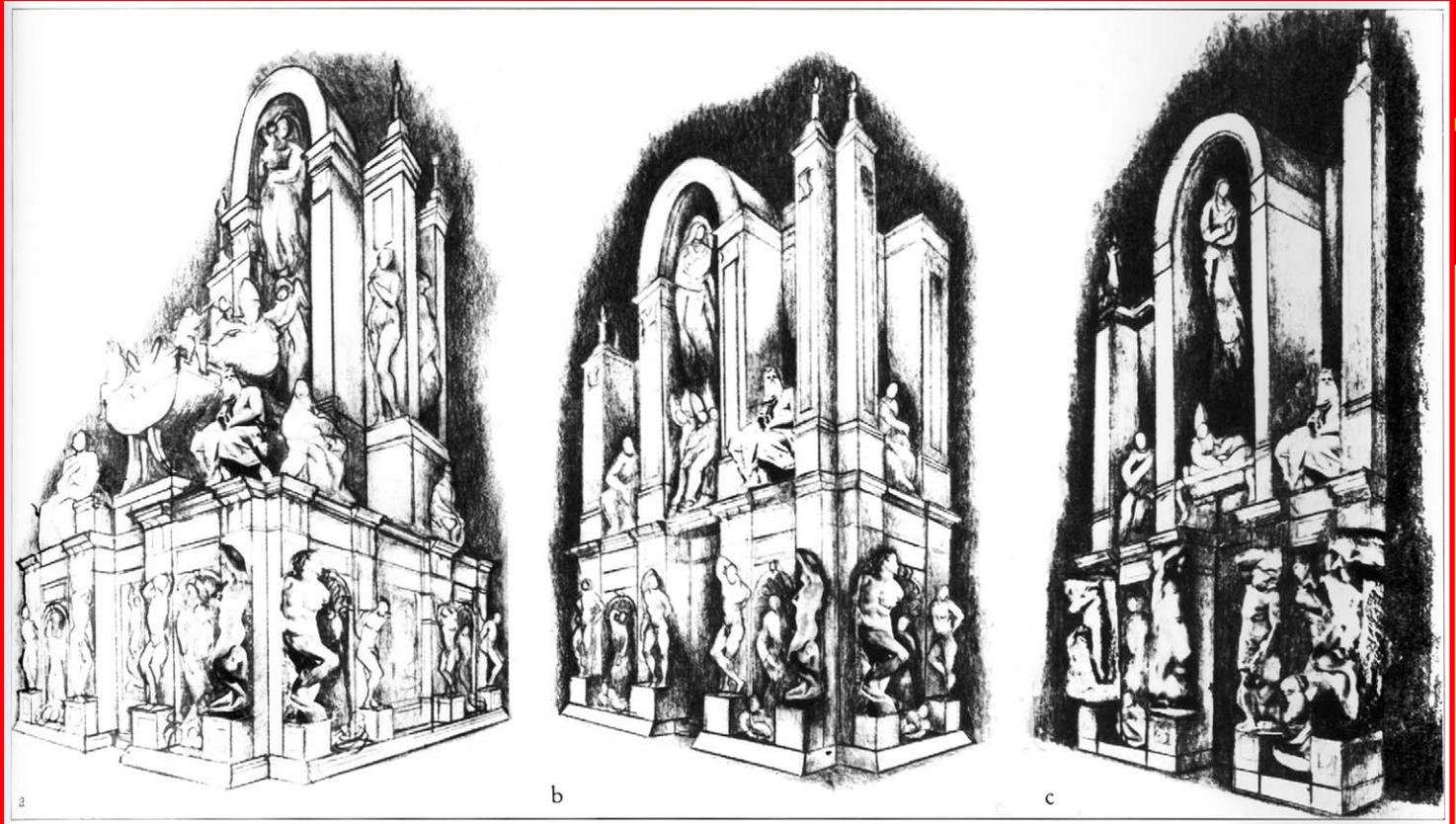
Справа:
Проект гробницы папы Юлия II. 1513 г.
Рисунок Микеланджело Буонарроти.
Галерея Уффици, Флоренция.

мысел 1505 года. Так работа над гробницей превратилась для Микеланджело в подлинную трагедию, а конечный результат не принес удовлетворения. В одном из писем 1542 года он с горечью писал: *«Я вижу, что потерял всю свою молодость, привязанный в этой гробнице, и работал над ней сколько мог при папах Льве и Клименте, несмотря на запрет. Слишком большая непризнанная верность меня погубила. Такова моя судьба! Я вижу, как многие с жалованьем в две, а то и в три тысячи скуди валяются в постели, а я с величайшим трудом умудряюсь только беднеть».*

История создания гробницы подробно описана у Вазари и Кондиви, изложена самим скульптором в одном из писем 1523 года, однако достоверно реконструировать все этапы развития творческого замысла достаточно сложно, поскольку архитектурных эскизов и рисунков сохранилось крайне мало. Существующие в настоящий момент реконструкции каждого этапа основаны на описаниях Вазари и Кондиви, а также на немногочисленных набросках, планах, эскизах и позднейших копиях.

По проекту 1505 года гробница, судя по всему, представляла собой отдельностоящее грандиозное сооружение, которое предполагалось разместить в хоре старой базилики Св. Петра. Если бы этот проект был осуществлен, то богато украшенную статуями, рельефами и гермами гробницу Юлия II можно было бы назвать *«симфонией в мраморе»*. Прямоугольная в плане, гробница имела четыре фасада, каждый из которых состоял из трех пирамидальных ярусов, композиция которых восходила к римским образцам триумфальных арок и мавзолеев. Рельеф стены каждого яруса строился на чередовании углубленных ниш с помещенными в них статуями,





фланкируемыми почти круглыми статуями связанных невольников или рабов, выполнявших роль кариадид. Можно предположить, что Микеланджело мыслил гробницу как синтез двух великих искусств – архитектуры и скульптуры, образующих целостный художественный ансамбль.

Многочисленные позднейшие попытки интерпретировать художественный замысел Микеланджело сводятся к неоплатонической идее восхождения души по трем ступеням очищения, дополненной христианским догматом о величии института церкви и ее главы – римского папы. Исходя из этого, нижний ярус гробницы должен был символизировать триумф апостольской церкви над язычниками и инаковерцами, или земное бытие души, скованной путами телесной оболочки. По углам второго яруса предполагалось расставить четыре сидящие статуи (вероятно, двух пророков и двух сивилл), символизовавших торжество христианской веры, основанной на законах Ветхого и Нового заветов, и утверждавших два принципа жизни – активной, направленной на про-

славление земного института церкви (Vita Activa), и созерцательной, направленной на самосовершенствование и постижение божественной истины (Vita Contemplativa). Помимо догматов христианского вероучения образы второго яруса соответствовали и второй ступени неоплатонического восхождения души по пути очищения – ступени, промежуточной между ее земным и небесным бытием. Третий ярус гробницы, символизировавший возрождение Юлия II к новой, небесной жизни, представлял собой открытую площадку с саркофагом. Полусидящего на нем папу поддерживали с двух сторон аллегорические женские

Второй (1513 г.), третий (1516 г.) и пятый (1532 г.) проекты гробницы папы Юлия II.
Реконструкция Ф. Харта (1969 г.)
а – 1513 г.; б – 1516 г.; в – 1532 г.

фигуры: Небо и Кибела, богиня земли. Таким образом, главенствуя над небом и землей, образ умершего папы являл собой идею апофеоза римской церкви, им управляемой, ее торжества над инаковерцами и язычниками, над суетностью земного бытия. В рамках неоплатонического учения композиция последнего яруса символизировала последнюю ступень очищения души – ее освобождение

Многочисленные позднейшие попытки интерпретировать художественный замысел Микеланджело сводятся к неоплатонической идее восхождения души по трем ступеням очищения, дополненной христианским догматом о величии института церкви и ее главы – римского папы.



Слева: Победа.

Скульптура Микеланджело Буонарроти.
1532-1534 гг.
Палаццо Веккьо, Флоренция.

Справа:

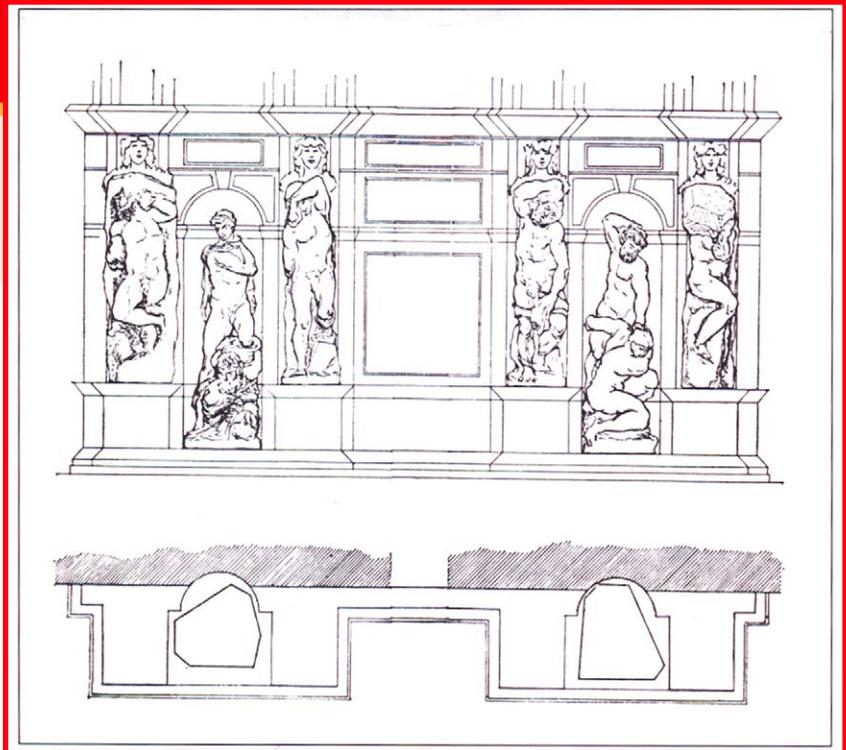
Первый ярус гробницы папы Юлия II.
1532 г. Реконструкция К. Вейнбергера
(1967 г.)

от материальных пут и приобщение к познанию божественной истины.

Во втором проекте, 1513 года, Микеланджело объединил идею античного триумфа с традициями средневекового надгробия, добавив изображения христианских святых. За спиной сидящего папы появился выполненный в технике высокого рельефа образ богородицы с младенцем, окруженной двумя святыми. Таким образом, идеи античного триумфа, утверждающие способность человека к великим свершениям и свободу его созидательной воли, постепенно вытесняются идеями христианского спасения, искупления и покаяния.

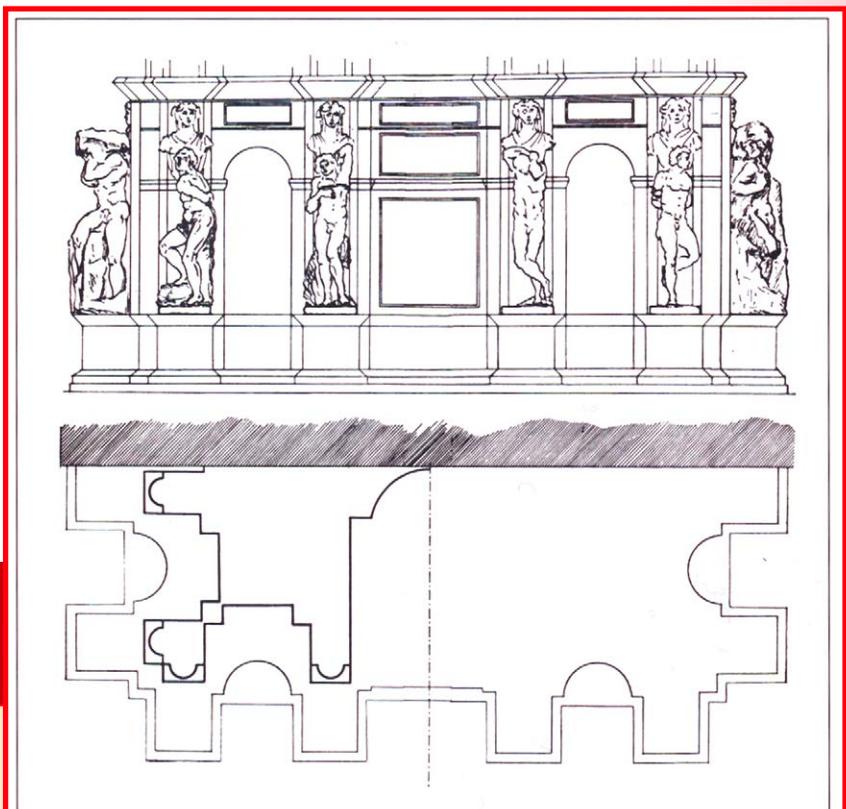
К 1532 году отдельностоящая гробница превращается в пристенную, а от первоначального замысла остаются только несколько статуй рабов. Последний проект 1542 года, выполненный в период религиозных исканий и глубокого душевного кризиса Микеланджело, уже ничем не напоминал о торжественном пафосе героизированного триумфа. От первоначального роскошного скульптурного декора осталось только несколько статуй, которые проведут смирение и послушание. Расположенная сейчас в небольшой римской церкви Сан Пьетро ин Винколи¹, гробница Юлия II может дать лишь весьма отдаленное представление о первоначальном грандиозном замысле Микеланджело.

Считается, что только украшающая нижний ярус статуя Моисея



была сделана мастером собственноручно. Она датируется 1515 годом, поэтому создавалась с расчетом на совершенно иную конструкцию гробницы. Судя по всему, Моисей предназначался для правой нижней ниши. Рассчитывая на точку зрения di sotto in sù (снизу вверх), скульп-

тор несколько удлинил торс, чтобы нейтрализовать перспективное сокращение. Таким образом, статуя не рассчитана на низкую поставку, которую она получила в окончательном варианте, заняв место в центре первого яруса. На нее надо смотреть несколько снизу, и тогда она немало



Первый ярус гробницы папы Юлия II.
1519 г.
Реконструкция К. Вейнбергера (1967 г.)

¹ Еще будучи кардиналом, Джулиано делла Ровере (будущий папа Юлий II) был священником церкви Сан Пьетро ин Винколи с 1471 по 1503 г.

Бородатый раб. Скульптура Микеланджело Буонарроти. 1532-1534 гг. Галерея Академии, Флоренция.

Большой грот в саду Боболи. ➔

выигрывает в силе своего воздействия. «Моисей восседает в торжественной позе, – писал В.Н. Лазарев. – Великолепно его обрамленное тяжелой шапкой волос и густой бородой лицо, внешне спокойное, но одновременно выражающее затаенную страсть. Правой рукой пророк опирается о скрижали завета, левой перебирает пряди ниспадающей на грудь длинной бороды. Правое плечо и правая согнутая в колене нога слегка выдвинуты вперед, левое плечо и левая нога отведены назад. Это позволило мастеру свободно развернуть в пространстве могучий торс, широкие плечи и мускулистые руки, которым присуща такая внутренняя сила, что у зрителя рождается уверенность в сверхчеловеческой мощи пророка».

Разителен контраст между Моисеем, сила духа которого не признает ни внешних, ни внутренних оков, и двумя женскими образами, расположенными по сторонам от него в боковых нишах. Эти две женские фигуры изображают библейских героинь – Лию (символизирующую жизнь активную) и Рахиль (символизирующую жизнь созерцательную), которые отличаются невыразительной пластикой и достаточно поверхностно передают идею благости. Не случайно авторство Микеланджело в данном случае ставится под сомнение, несмотря на свидетельство Вазари: «Обе статуи Микеланджело высек собственноручно в течение менее одного года. [...] ..на выступах карниза стоит мраморная гробница с лежащей статуей папы Юлия, выполненной скульптором Мазо даль Боско², а прямо над ней в самой нише – Богоматерь с сыном на руках, выполненная скульптором Скерино³ из Сеттиньяно по модели Микеланджело, и статуи эти выполнены весьма толково. В двух же остальных прямоугольных нишах над Жизнь Действенной и Жизнь Созер-

² Имеется в виду Томмазо Босколи из Фьезоле. – Прим. ред.

³ Имеется в виду Сандро Фачелли, прозванный Скерино. Однако статуя Богоматери была, на самом деле, выполнена скульптором Рафаэлем да Монтелупо. – Прим. ред.





цательной – больших размеров две сидящие статуи Пророка и Сивиллы, и обе они были выполнены Рафаэлем да Монтелупо, как было сказано в жизнеописании отца его

Баччо, причем Микеланджело выполнением их удовлетворен не был». Современные исследователи полагают, что «Лия» и «Рахиль» были начаты самим Микеланджело, а закон-

Две женские фигуры изображают библейских героинь – Лию (символизирующую жизнь активную) и Рахиль (символизирующую жизнь созерцательную), которые отличаются невыразительной пластикой и достаточно поверхностно передают идею благодати. Не случайно авторство Микеланджело в данном случае ставится под сомнение.



G. Vasi, del. 22
 1. Parte del Convento di S. Francesco di Paola, 2. Via che porta a S. Martino alli Monti, 3. Chiesa di S. Pietro in Vincoli, e Monastero, 4. Palazzo del Cardinal' Tiolar 44

Церковь Сан Пьетро ин Винколи. Гравюра Джузеппе Вази. XVIII в.

Моисей. Фрагмент. Скульптура Микеланджело Буонарроти. ➔

Около 1515 г.

Церковь Сан Пьетро ин Винколи, Рим.

чены его помощниками. Как точно охарактеризовал конечный вариант гробницы В.Н. Лазарев: «В статуях появилась совсем чуждая Микеланд-

жело академическая приглаженность – результат работы бездарных учеников. Лица сделались безличными и застылыми, движения – вялыми

и стереотипными. В этом анемичном окружении Моисей выглядит человеком с другой планеты, столько в нем жизненной силы и энергии».

«...В статуях появилась совсем чуждая Микеланджело академическая приглаженность – результат работы бездарных учеников. Лица сделались безличными и застылыми, движения – вялыми и стереотипными. В этом анемичном окружении Моисей выглядит человеком с другой планеты, столько в нем жизненной силы и энергии...»

Принято считать, что из сорока статуй, задуманных еще в 1505 году для гробницы Юлия II, Микеланджело собственноручно выполнил только восемь: «Восставший раб» и «Умиравший раб» (обе – 1513 г., Лувр, Париж), «Моисей» (около 1515 г., Сан Пьетро ин Винколи, Рим), «Победа»⁴ (1532-1534 гг., Палаццо Веккьо, Флоренция) и четыре статуи так называемых «Рабов» или «Атлантов» (1519 г., 1532-1534 гг., Галерея Академии, Флоренция), которые, вероятно, символически олицетворяющих четыре времени суток. Статуи «Рабов»,

⁴ Также известна как «Победитель» или «Гений Победы». – Прим. ред.





Портрет папы Юлия II. Худ. Рафаэль Санти. 1511-1512 гг. Галерея Уффици, Флоренция.

Внизу:

Гробница Юлия II. Общий вид. 1513-1547 гг. Церковь Сан Пьетро ин Винколи, Рим.

вернулся в Рим, где папа Юлий II поставил его «*расписывать свод [капеллы] Сикста*», как писал сам скульптор в одном из писем.

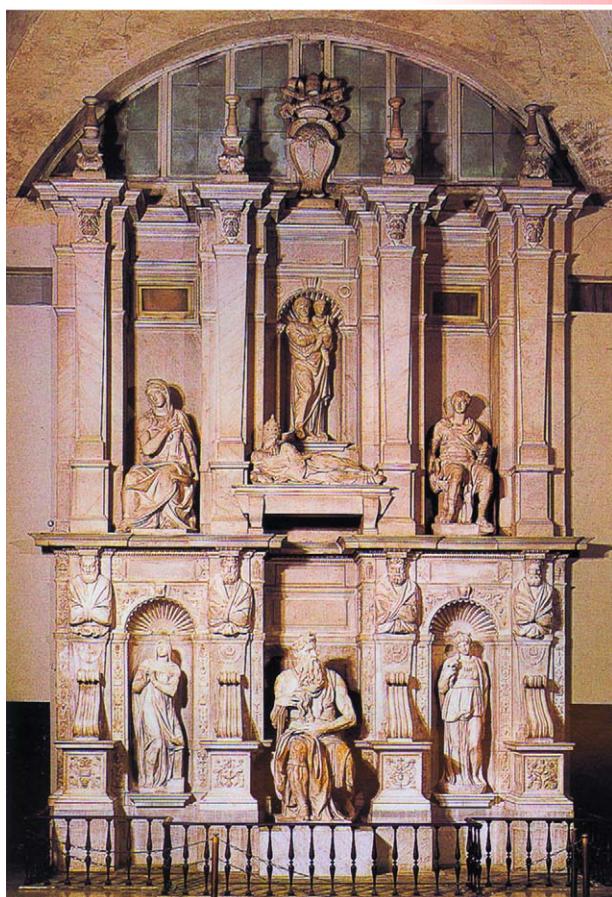
Пока его не было, оставшиеся в Риме коллеги пытались дискредитировать скульптора в глазах понтифика. Как утверждают биографы, главный архитектор Ватикана Донато Браманте, руководивший возведением нового собора Св. Петра, убедил Юлия II поручить Микеланджело роспись потолка в Сикстинской капелле, построенной папой Сикстом IV (дядей Юлия), где с конца XV века происходила церемония избрания пап. Правда, очевидец тех событий Пьеро Росселли в письме к Микеланджело от 10 мая того же года, свидетельствовал, что идея возложить на него оформление потолка капеллы исходила от папы, а Браманте пытался его переубедить, выражая сомнения в художественных талантах Микеланджело. В итоге случился скандал, и Росселли наговорил Браманте в присутствии понтифика «*величайших грубостей*».

как предполагают, предназначалась для проекта 1516 года и остались незаконченными. Впоследствии архитектор Буонталенти использовал их при украшении грота в садах Боболи во Флоренции (поэтому их иногда называют еще «Рабами Боболи»).

Как справедливо отметила В.Д. Дажина: «*Многолетний период работы над гробницей (1505-1545 гг.) вместил в себя духовное развитие Микеланджело от героических идеалов его молодости к религиозным сомнениям и исканиям старости*». За сорок лет работы над гробницей были созданы такие выдающиеся произведения, как роспись потолка Сикстинской капеллы, проект фасада церкви Сан Лоренцо, убранство капеллы Медичи во Флоренции и, наконец, «*Страшный суд*» – фреска на алтарной стене Сикстинской капеллы. Всегда загруженный работой до предела, Микеланджело, тем не менее, никогда не оставлял мысли о гробнице, считая ее завершение делом своей жизни, последним долгом перед Юлием II.

СВОД СИКСТИНСКОЙ КАПЕЛЛЫ (1508-1512 гг.)

Не пробыв во Флоренции и месяца, в начале апреля 1508 года Микеланджело





Рахиль. Гробница Юлия II. Мастерская Микеланджело. 1545 г. Церковь Сан Пьетро ин Винколи, Рим.



Лия. Гробница Юлия II. Мастерская Микеланджело. 1545 г. Церковь Сан Пьетро ин Винколи, Рим.



Вид на Сикстинскую капеллу с купола собора Св. Петра.

Сикстинская капелла в XV в. →
Реконструкция Д. Тоньетти. Фрагмент.

Как бы то ни было, когда Микеланджело в 1508 году вернулся в Рим, Юлий II заставил его приступить к работе, при этом не найдя ничего лучше, как поручить устройство строительных лесов Браманте, который, пробив свод капеллы, прикрепил их прямо к потолку. Микеланджело при виде этого пришел в ужас, поняв, как пишет Вазари, что Браманте «либо небольшой мастер своего дела, либо небольшой его друг». Дело дошло до папы, который позволил Микеланджело переделать леса по своему усмотрению. Однако трудности только начинались.

Работа над потолком Сикстинской капеллы (длвшаяся около четырех лет, с мая 1508 до октября 1512 года) потребовала от Микеланджело огромного напряжения всех духовных и физических сил. «Я не забочусь, – пишет он в одном письме, – ни о здоровье, ни о земных почестях, живу в величайших трудах и с тысячью подозрений». В стихотворении, озаглавленном «К Джованни, что из Пистойи»⁵, Микеланджело описал в иронических тонах, с каким трудом давался ему этот папский заказ:

**Я получил за труд лишь зоб, хворобу
(Так пучит кошек мутная вода
В Ломбардии – нередких мест беда!)
Да подбородком вклинился в утробу;**

**Грудь как у гарпий; череп, мне на
злобу,**

**Полез к горбу; и дыбом – борода;
А с кисти на лицо течет бурда,
Рядя меня в парчу, подобно гробу;**

**Сместились бедра начисто в живот,
А зад, в противовес, раздулся
в бочку;**

Ступни с землю сходятся не вдруг;

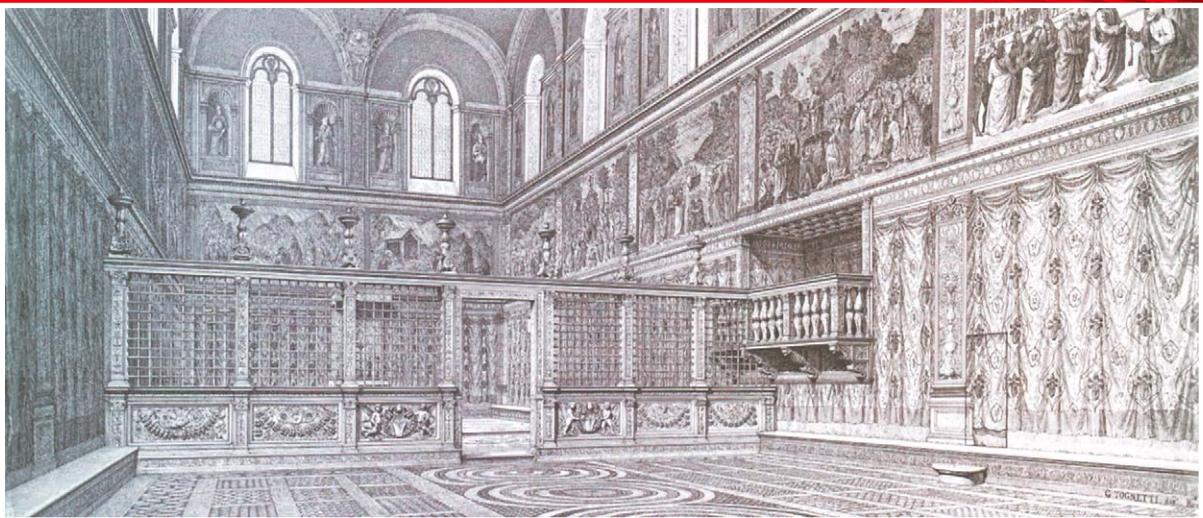
Сикстинская капелла (La Cappella Sistina)

Капелла Св. Сикста была домовою капеллою римских пап в Ватикане. В торжественные дни религиозных праздников в ней собирался весь конклав, а службу вел сам папа. Она была построена в конце XV в. архитектором Джованни Дольчи (1473-1484 гг.) и представляла собой вытянутое прямоугольное здание, перекрытое цилиндрическим сводом на парусах. Капелла примыкала к личным апартаментам папы Александра Борджа, расписанным Фра Анжелико, и расположенной за ними анфиладе станц. Боковые стены капеллы и простенки между высокими узкими окнами были расписаны в 1480-е гг. крупнейшими мастерами того времени. Фрески делили стены на три горизонтальные зоны. Нижний ярус был украшен росписью, имитирующей шпалеры. Позднее, во время понтификата Льва X, она была заменена коврами, выполненными в Брюсселе по картонам Рафаэля. Второй ярус расписывали флорентийские (Козимо Росселли, Сандро Боттичелли, Доменико Гирландайо) и умбрийские (Пьетро Перуджино, Лука Синьорелли) художники. Вдоль левой стены шли многофигурные сцены из жизни Моисея, вдоль правой – сцены из жизни Христа. Третий ярус занимали окна, а в простенках между ними Гирландайо, Боттичелли и Росселли написали тридцать воображаемых портретов легендарных пап. Образная идея всего декоративного цикла, символизирующего взаимосвязь Ветхого и Нового заветов, преемственность между Моисеем и Христом, Христом и апостолами, в первую очередь теми, кто заложил основы института церкви – Св. Петром и Св. Павлом, – раскрывалась в сценах алтарной стены, как она выглядела в начале XVI в. Свод капеллы был расписан умбрийскими художниками Маттео д'Амелио и его учеником Рафаэлино дель Гарбо в виде звездного неба. Пол капеллы покрывала мозаика, ритмический узор которой выделял основные членения внутреннего пространства. Ажурная алтарная преграда делила капеллу на две неравные части: меньшая предназначалась для прелатов, большая – для остальных священнослужителей и мирян.

⁵ Предполагают, что речь идет о Джованни да Пистойя, который был канцлером или членом Accademia degli Umidi. – Прим. ред.

⁶ Пер. А.М.Эфроса.

⁷ Практика исполнения подготовительных картонов получила широкое распространение в XVI в. Картоны представляли собой



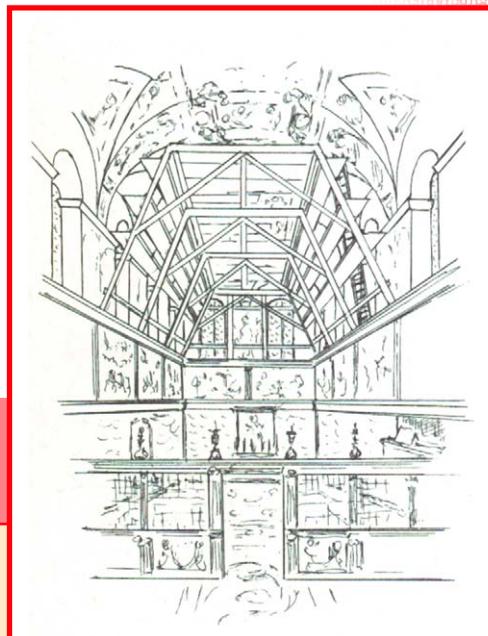
Юлий II заставил его приступить к работе, при этом не найдя ничего лучше, как поручить устройство строительных лесов Браманте, который, пробив свод капеллы, прикрепил их прямо к потолку. Микеланджело при виде этого пришел в ужас, поняв, как пишет Вазари, что Браманте «либо небольшой мастер своего дела, либо небольшой его друг».

**Свисает кожа коробом вперед,
А сзади складкой выточена в строчку,
И весь я вогнут, как сирийский лук.**

**Средь этих-то дозук
Рассудок мой пришел к суждениям странным
(Плоха стрельба с разбитым сарбаканом!):
Так! Живопись – с изъяном!
Но ты, Джованни, будь в защите смел:
Ведь я – пришелец, и кисть – не мой удел!6**

Большую часть работ ему пришлось выполнить собственноручно, поскольку навыки подмастерий, приглашенных из Флоренции,годились, по его мнению, лишь на написание фонов, обрамлений и деталей архитектурных членений. Сикстинская капелла представляет собой нерасчлененное пространство прямоугольной вытянутой формы (40,23 x 13,41 м.), перекрытое

цилиндрическим сводом на парусах, отстоящим от пола на 20,73 м. Общая площадь росписи Микеланджело составляет более 600 кв. м, а число фигур достигает нескольких сот! Если вспомнить, что для каждой фигуры художник делал множество набросков и этюдов, а затем и картон⁷, то станет



Леса, сооруженные Микеланджело для работы над потолком Сикстинской капеллы. Современная реконструкция.

законченный, тщательно выполненный рисунок композиции; размеры картона, характер расположения на нем фигур, их ракурсы – все соответствовало будущей фреске. – Прим. ред.



← Потолок Сикстинской капеллы.

ясным грандиозный масштаб этой работы, которая была под силу лишь гению.

Микеланджело предстояло расписать люнеты над окнами, распалубки и потолок, причем он должен был связать тематику своих фресок с тематикой росписей кватрочентистских мастеров, создавших на втором ярусе фресковые циклы из истории Моисея и Христа, а в простенках между окнами третьего яруса – воображаемые портреты легендарных пап.

Поначалу Микеланджело решил украсить потолок геометрическим орнаментом, а в парусах свода разместить фигуры сидящих апостолов, троны которых обрамлялись бы глубокими нишами, пилястрами с кариатидами и скругленными волютами по сторонам. Таким образом, иконографически двенадцати апостолов на парусах связали бы две нити образной программы украшения капеллы – цикл Священного писания и исторические портреты пап. Как видно из ранних эскизов, с самого начала Микеланджело стремился подчинить живопись архитектурным особенностям цилиндрического свода на парусах, который воспринимался им как

единое, нерасторжимое целое. Однако через некоторое время первоначальный замысел показался ему не слишком удачным, поскольку «*вещь получится бедная*», в чем он немедленно убедил и Юлия II, который, по словам самого художника, «*дал новое поручение, чтобы я делал все, что захочу... и чтобы я растисывал все, вплоть до нижних фресок (storie)*». Задействовав все архитектурные формы, Микеланджело в результате достиг грандиозного по замыслу единства, синтеза архитектуры, скульптуры и живописи, созданного средствами последней.

Интересно, что план росписи потолка Сикстинской капеллы находился в прямой связи с замыслом

гробницы Юлия II. По существу, в нем Микеланджело развил художественные идеи, заложенные еще в проектах гробницы. Основой всей декоративной структуры росписей является иллюзорное архитектурное обрамление, мастерски выстроенное на потолке капеллы. Внутри него изображены пророки, сивиллы и иньудо – обнаженные юношерабы, поддерживающие тяжелые гирлянды из дубовых листьев и желудей. Они уподобляются скульптуре, которую обычно ставят в нишах или на карнизах зданий.

На главном поле свода последовательно располагаются большие и малые живописные композиции. Большие композиции – «Потоп»,

«Впечатление от Сикстинской капеллы, разумеется, способно удовлетворить всякую жажду необычайного. На свете нет другого такого явного художественного чуда, как ее потолок. Чудесного и выходящего из ряда в нем даже слишком много для общего суждения об искусстве эпохи. К этому делу Микельянджело нельзя ничего примерить уже в силу совершенно беспримерной его обстановки. Достигнуть величайших результатов при таких условиях – значило не только сделать чудо, но и осуществить какой-то чудовищный парадокс. Кто не согласится с Вёльфлином, называющим потолок Сикстинской капеллы «нелепостью, наказанием для художника и для зрителей». Самое полное торжество одухотворенной формы, какое только было в итальянской живописи, подчинилось роковым образом капризу папы Юлия II, придумавшего для художника такую задачу, которой не придумал бы для него злой гений из волшебной сказки».

(П.П. Муратов, «Образы Италии»)

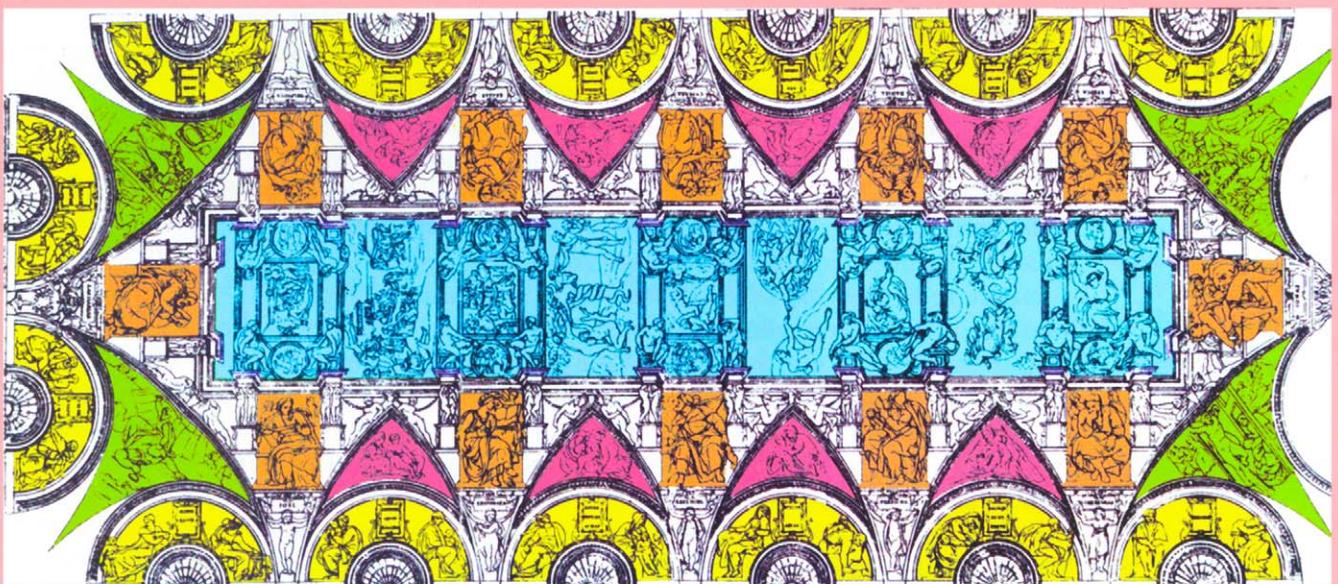
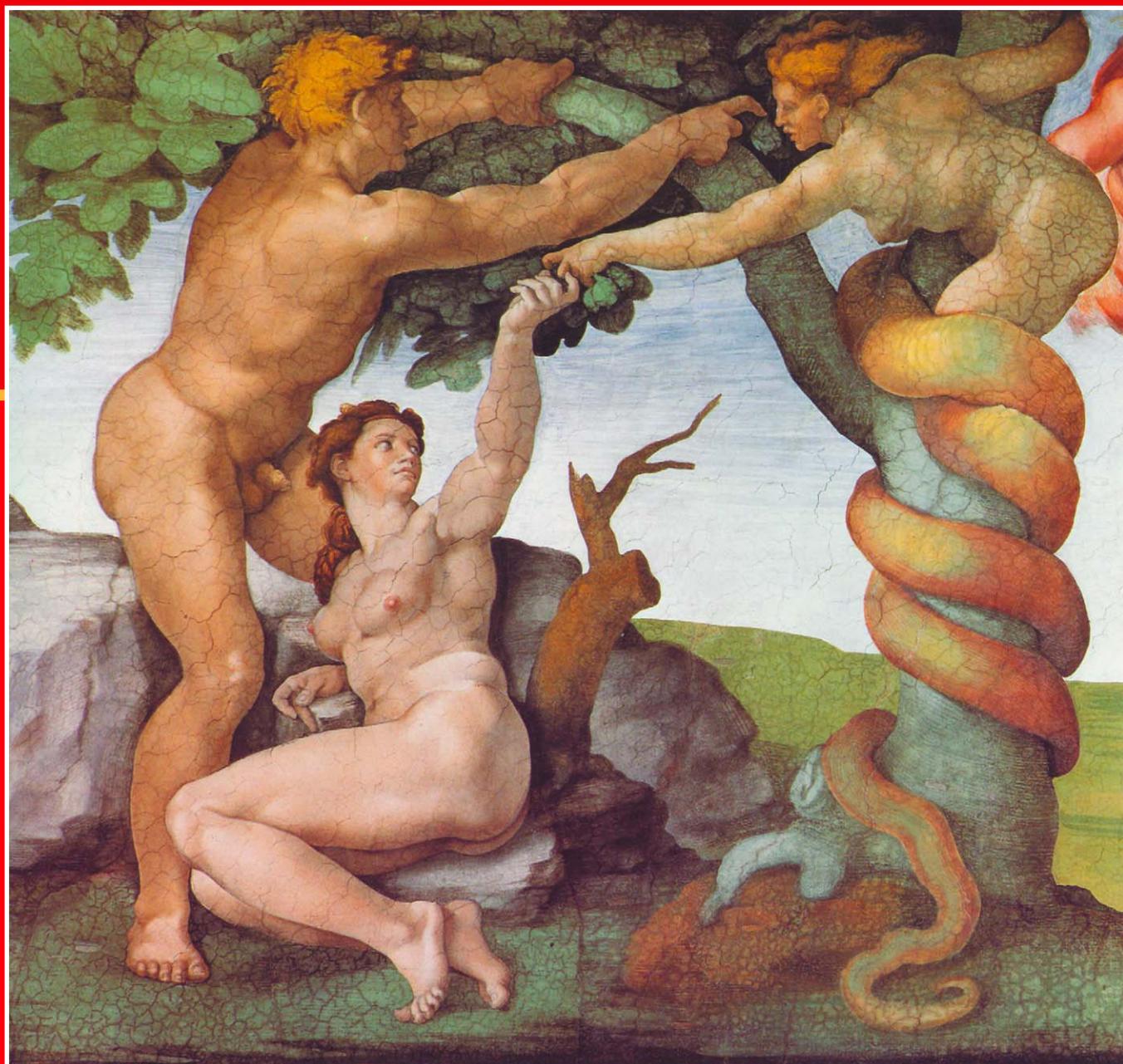


Схема росписей свода Сикстинской капеллы

- | | |
|---|---|
| Главное поле свода – сцены из Книги Бытия | Паруса – предки Христа |
| Боковые квадраты – пророки и сивиллы | Люнеты – предки Христа |
| Угловые распалубки – история освобождения народа Израиля | |



Грехопадение.
Фреска Микеланджело Буонарроти.

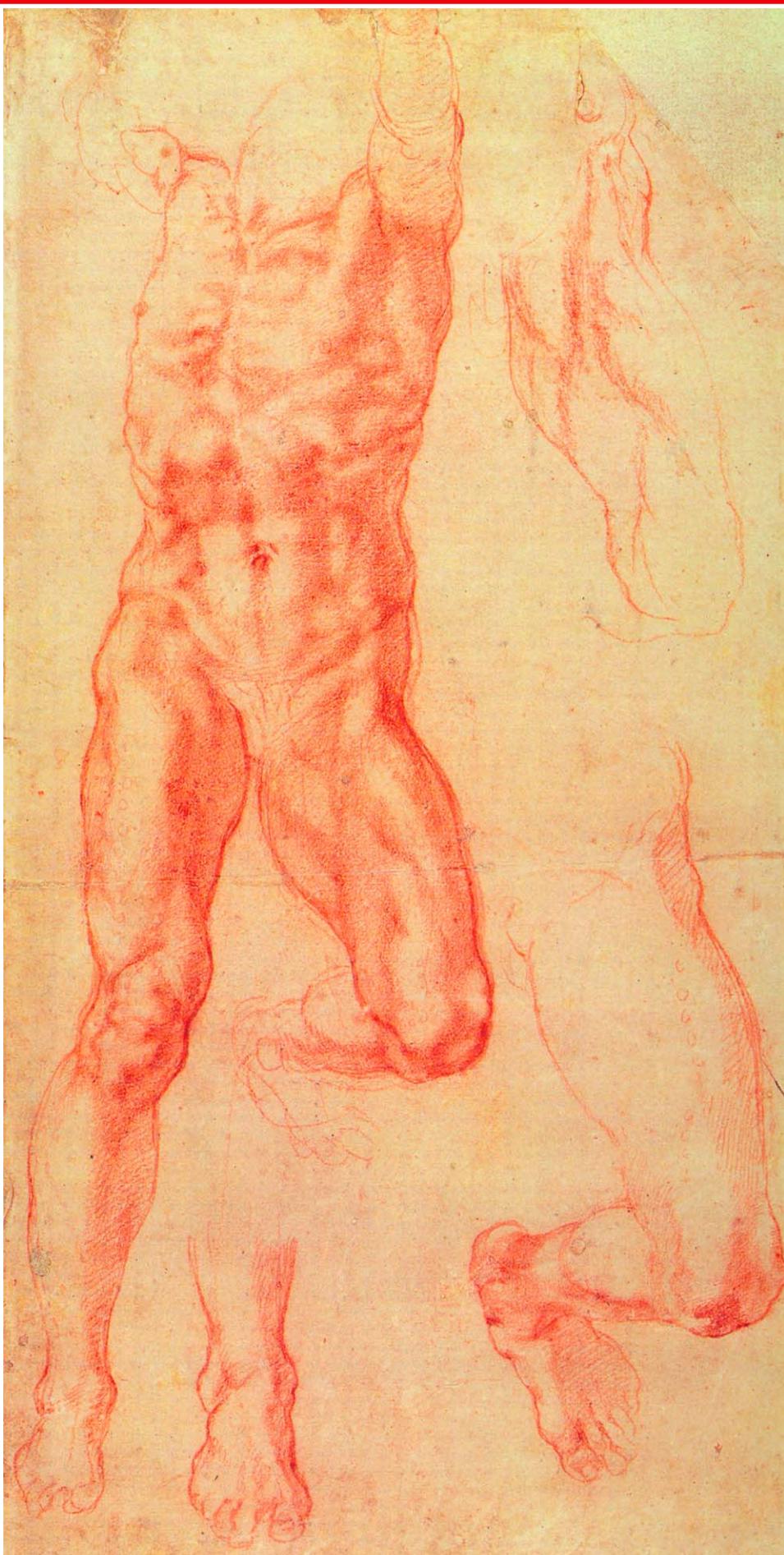
«Грехопадение», «Сотворение человека», «Сотворение планет и светил» – более лаконичны, а масштаб расположенных в них фигур увеличивается от входа к алтарю. Такая разномасштабность позволила Микеланджело сделать ритм всего цикла более равномерным. Малые композиции – «Осмеяние Ноя», «Жертвоприношение Ноя», «Сотворение Евы», «Сотворение воды», «Отделение света от тьмы» – более плоскостны и словно обрамлены

фигурами обнаженных юношей, поддерживающих гирлянды со щитами.

В иконографическом плане роспись потолка и лонетов дополняет более ранние росписи стен, иллюстрировавшие библейскую историю искупления человечества *sub lege* (сцены из жизни Моисея на левой стене) и *sub gratia* (сцены из жизни Христа – на правой). Фрески Микеланджело изображают историю человечества *ante legem* (сотворение мира, сцены из жизни Ноя, сивиллы, пророки предки Христа).⁸ Живописная программа росписей восходит к неоплатонической идее о постепенном восхождении души по

ступеням совершенства, стремление ее к абсолюту через преодоление низких инстинктов и желаний, что последовательно прочитывается от входа к алтарю – от впавшего в животное состояние пьяного Ноя к всеильному Саваофу, воплощающему идею совершенства. Как точно заметил В.Н. Лазарев: «Входящий в капеллу прежде всего видит над своей головой пьяного Ноя (низшая ступень), и, двигаясь затем по направлению к алтарной стене, постепенно приближается к изображению первых дней творения мира (высшая ступень), прочитанная совсем по-новому библейская

⁸ *Sub Lege* (при Законе Моисея), *sub Gratia* (под благодатью Христа), *ante Legem* (до Закона Моисея). – Прим. ред.



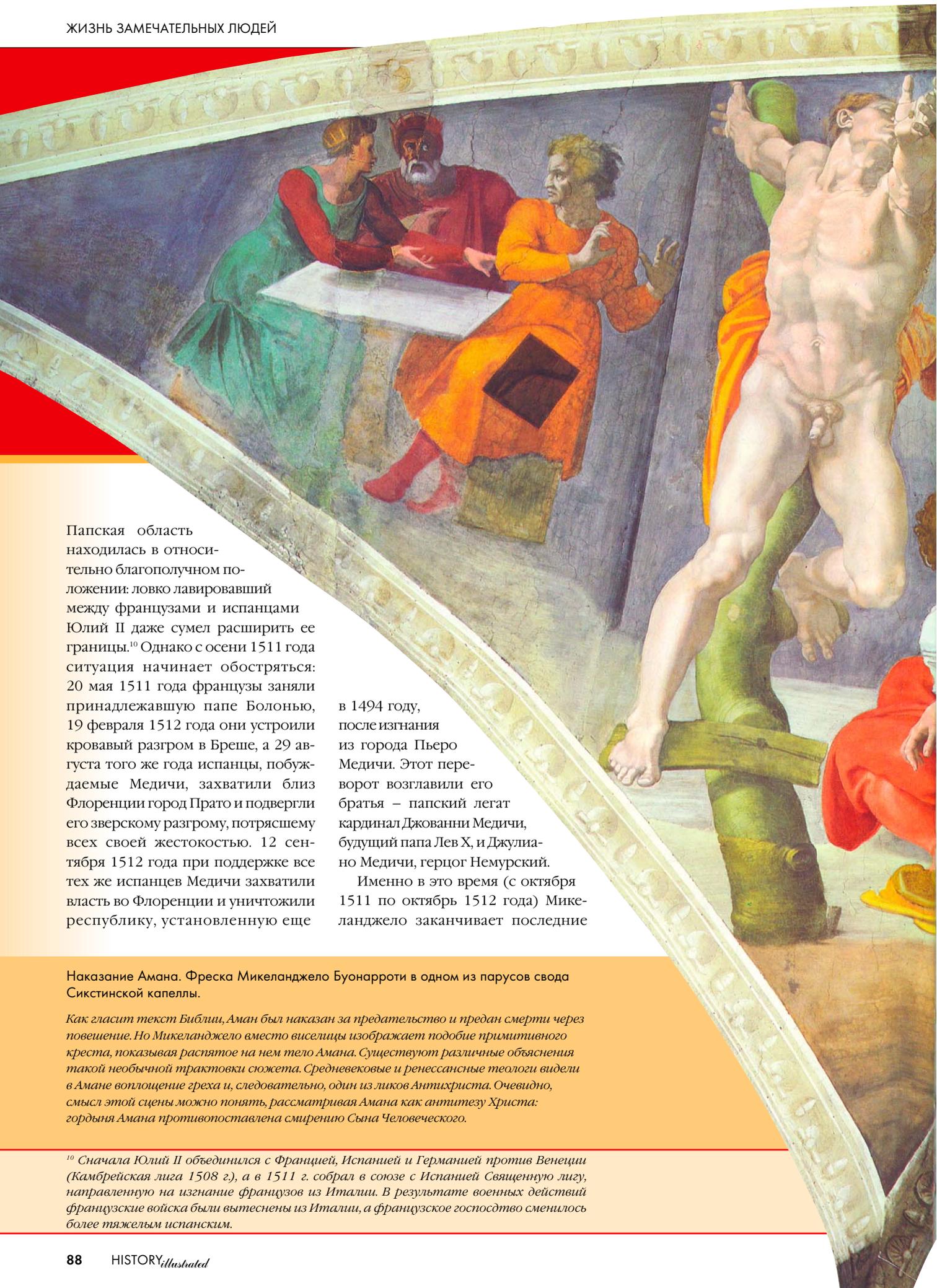
Этюд мужской фигуры, возможно для Амана; этюды ноги и опорной ступни. Рисунок Микеланджело Буонарроти. 1510-1511 гг. Сангина. Британский музей, Лондон.

Этюд мужской фигуры и другие наброски этого листа относятся ко времени работы микеланджело над композициями двойных распалубков свода Сикстинской капеллы, в частности над «Распятием Амана». Рисунок спорный: крупнейший специалист по творчеству Микеланджело К. Тольнай считает, что это копия с оригинального этюда мастера.

легенда позволила Микеланджело создать величавую поэму о творческой мощи человека, ибо бог в представлении Микеланджело был первым художником мира, ничем не ограниченным в своих творческих замыслах. И недаром наделил его Микеланджело руками скульптора, привыкшего работать тяжелым отбойным молотком». Низшая ступень земного бытия души выражена через образы предков Христа: изображенные на лонетах⁹ мужчины и женщины погружены в глубокую задумчивость, словно ожидают грядущие перемены. Мощные образы пророков и сивилл, предсказавших падение язычества и появление бога-человека, выражают следующую ступень земного бытия души, состояние прозрения и приобщения к истине. «Роспись потолка Сикстинской капеллы – одна из вершин всего ренессансного искусства, – писал В.Н. Лазарев. – Это гимн во славу человека и его безграничных творческих возможностей, это прославление его духовной мощи, это неиссякаемый родник физической энергии».

Когда Микеланджело работал над росписью Сикстинского потолка, для Италии наступила тяжелая пора. Ее раздирали непрерывные войны, целые области и многие города были разграблены вторгшимися испанскими и французскими войсками.

⁹ *Лонет* (фр. *lumette* – буквально лунка), арочный проем под распалубкой свода или просто в стене, снизу огражденный горизонтально. В сквозных лонетах помещают окна. Глухие лонеты украшают росписью или скульптурой. – Прим. ред.



Папская область находилась в относительно благополучном положении: ловко лавировавший между французами и испанцами Юлий II даже сумел расширить ее границы.¹⁰ Однако с осени 1511 года ситуация начинает обостряться: 20 мая 1511 года французы заняли принадлежавшую папе Болонью, 19 февраля 1512 года они устроили кровавый разгром в Бреше, а 29 августа того же года испанцы, побуждаемые Медичи, захватили близ Флоренции город Прато и подвергли его зверскому разгрому, потрясшему всех своей жестокостью. 12 сентября 1512 года при поддержке все тех же испанцев Медичи захватили власть во Флоренции и уничтожили республику, установленную еще

в 1494 году, после изгнания из города Пьеро Медичи. Этот переворот возглавили его братья – папский легат кардинал Джованни Медичи, будущий папа Лев X, и Джулиано Медичи, герцог Немурский. Именно в это время (с октября 1511 по октябрь 1512 года) Микеланджело заканчивает последние

Наказание Амана. Фреска Микеланджело Буонарроти в одном из парусов свода Сикстинской капеллы.

Как гласит текст Библии, Аман был наказан за предательство и предан смерти через повешение. Но Микеланджело вместо виселицы изображает подобие примитивного креста, показывая распятое на нем тело Амана. Существуют различные объяснения такой необычной трактовки сюжета. Средневековые и ренессансные теологи видели в Амане воплощение греха и, следовательно, один из ликов Антихриста. Очевидно, смысл этой сцены можно понять, рассматривая Амана как антитезу Христа: гордыня Амана противопоставлена смирению Сына Человеческого.

¹⁰ Сначала Юлий II объединился с Францией, Испанией и Германией против Венеции (Камбрейская лига 1508 г.), а в 1511 г. собрал в союзе с Испанией Священную лигу, направленную на изгнание французов из Италии. В результате военных действий французские войска были вытеснены из Италии, а французское господство сменилось более тяжелым испанским.

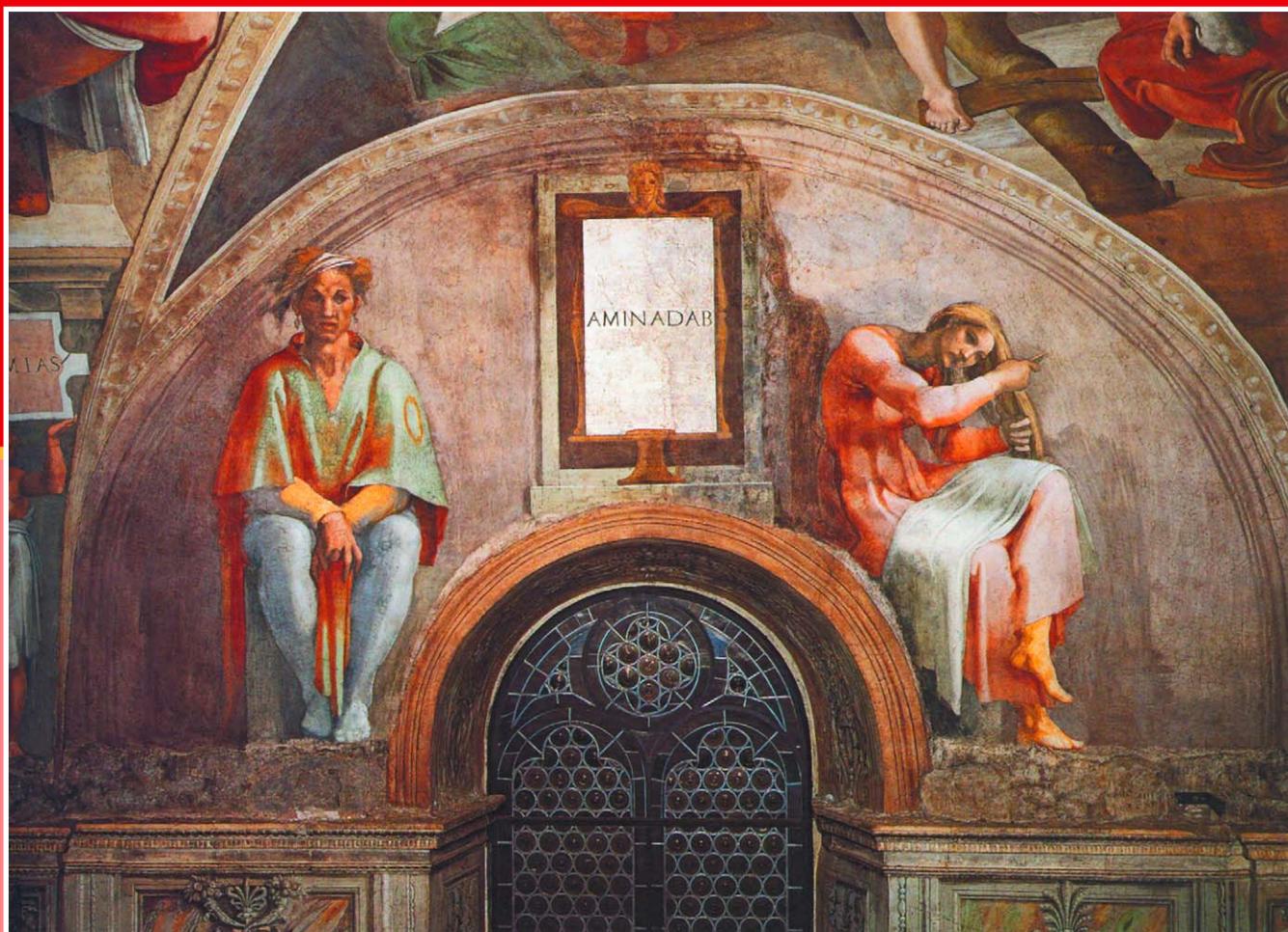


несомненно, растущую тревогу Микеланджело за судьбу родины, раздираемой на части вторгшимися французскими и испанскими войсками. Сама тематика образов предрасполагала к этому. Но в руках гениального мастера традиционно жанровые сюжеты обретают подлинную эпичность. В парусах он изображает фигуры тех предков Христа, которые еще вели кочевой образ жизни. Мы видим усталых матерей, сидящих прямо на земле. Их окружают дети, иногда рядом изображены и мужья. Но между фигурами нет внутренней связи, они разобщены, и каждая из них как бы обречена на тяжелое одиночество. Так как фигуры сдавлены тесными границами архитектурного обрамления, их позы и движения кажутся скованными, что во

фрески на потолке капеллы – расписывает лонеты на сюжеты истории предков Христа. Некоторые исследователи склонны находить в этих композициях отражение трагических исторических событий, разворачивавшихся в эти годы в Италии. Однако было бы неверно так буквально воспринимать природу творчества. И, тем не менее, нельзя не заметить изменение общей тональности в трактовке библейских сюжетов, что отражает,

И сказал Харбона, один из евнухов при царе:
вот и дерево, которое приготовил Аман для Мардохея,
говорившего доброе для царя,
стоит у дома Амана, вышиною в пятьдесят локтей.
И сказал царь: повесьте его на нем.

И повесили Амана на дереве,
которое он приготовил для Мардохея,
и гнев царя утих.
(Книга Есфирь; 7:9-10)



Аминадав. Фреска Микеланджело Буонарроти в люнете Сикстинской капеллы. 1511-1512 гг.

Аминадав [евр. Амминадав, «(мой) народ (родственник) показал себя щедрым»] – отец Наассона и Елисаветы, жены Аарона. Предок Давида, а следовательно, и Иисуса Христа.

Наассон. Фрагмент фрески Микеланджело Буонарроти в люнете Сикстинской капеллы. 1511-1512 гг. ➔

Наассон (предсказатель, чародей) – сын Аминадава, князь и глава сынов Иудиных, участвовавший при счислении сынов Израилевых при горе Синае. Сестра его, Елисавета, дочь Аминадава, была женою Аарона.

многим предвещает стиль поздних работ Микеланджело. В люнетах он расположил сцены из оседлого образа жизни. Женские и мужские

фигуры изображены сидящими друг к другу спиной. Часто рядом с ними находятся дети. Однако и здесь царит дух отчужденности. Дети не

радуют родителей, а, скорее, вселиют в души тревогу за их будущее. Отцы и матери застыли в уставших позах, с грустными, отягощенными заботами лицами, с неподвижным, устремленным в пустоту взором. В некоторых фигурах сквозит столь неприкрытое отчаяние, что зрителя «невольно создается впечатление, будто он видит перед собой восставшие из Дантова ада «погибшие поколения»».

Большая часть подготовительных рисунков, эскизов и картоны к потолку Сикстинской капеллы были сожжены самим Микеланджело в 1518 году, поэтому историю рождения живописных образов сейчас восстановить достаточно сложно. А вот технику работы можно представить по следам, ос-

С осени 1511 г. ситуация начинает обостряться: 20 мая 1511 г. французы заняли принадлежавшую папе Болонью, 19 февраля 1512 г. они устроили кровавый разгром в Бреше, а 29 августа того же года испанцы, побуждаемые Медичи, захватили близ Флоренции город Прато и подвергли его зверскому разгрому, потрясшему всех своей жестокостью.





Потолок Сикстинской капеллы. Последний пролет перед алтарной стеной. Фреска Микеланджело Буонарроти.

В центральном поле находятся композиции «Создание планет и светил» и «Отделение света от тьмы». В больших квадратах по бокам (слева направо) – пророк Иеремия, пророк Иона и Ливийская сивилла. В угловых распахубках – «Наказание Амана» и «Медный змий».

тавшимся на самом потолке. Известно, что в зрелый период творчества ко всем своим живописным работам Микеланджело создавал картоны. Затем рисунки с них он переводил на стену или свод. Причем, работал он острым стилем, прочерчивая рисунок поверх контурных линий картона. Таким образом, картон служил своеобразной калькой. В процессе перевода прорисей на штукатурку большинство картонов просто

погибло. Судя по росписям, примерно до конца 1510 года Микеланджело точно следовал прорисям, но позднее – в той части, что ближе к алтарю – живопись не всегда точно ложилась в соответствии с прорисями: у мастера появилась уверенность и легкость в исполнении сложнейших композиций.

Процесс работы над фресками для Микеланджело оказался сложным не только с технической точки



Этюды к фигуре Ливийской сивиллы. Рисунок Микеланджело Буонарроти. 1511 г. Сангина. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

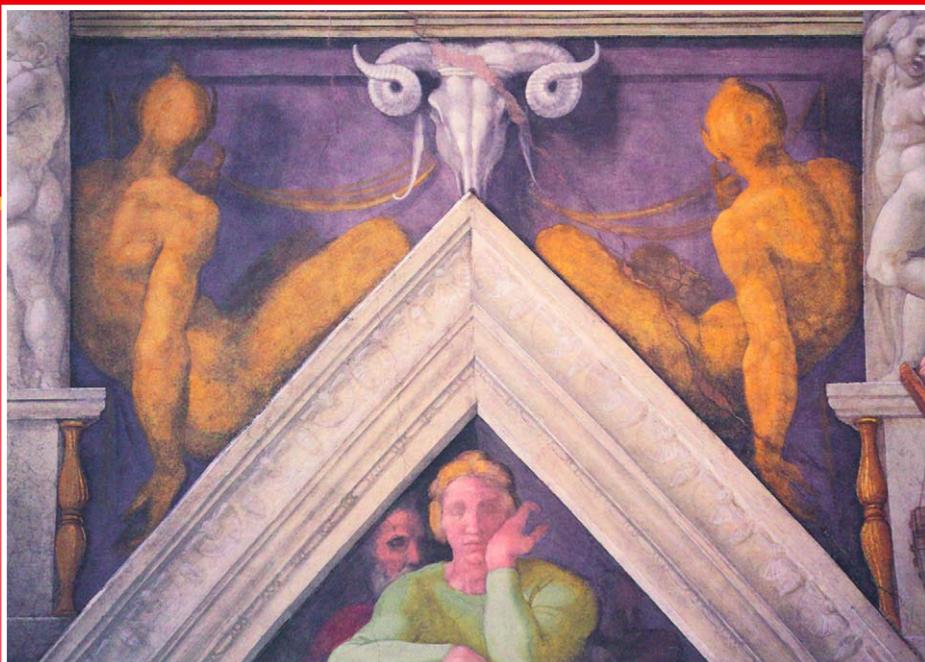
Один из лучших сохранившихся рисунков к росписи свода Сикстинской капеллы. Этуд к фигуре Ливийской сивиллы сделан с мужской модели, что было обычным для метода работы Микеланджело.

зрения. Дополнительные трудности художнику создавал сам Юлий II, который, по словам Вазари, «очень любил смотреть на свои предприятия, а тем более хотелось ему взглянуть на то, которое от него прятали»: однажды, когда он пришел посмотреть работу, ему просто не отперли двери капеллы, сказав, что Микеланджело не хотел ее показывать; в другой раз, чтобы проникнуть в капеллу, папа якобы

подкупил подмастерьев художника, но Микеланджело узнал об этом и, когда пришел переодетый понтифик, стал из укромного места бросать в него доски. Тем не менее, Юлий II сумел добиться своего и, несмотря на свой преклонный возраст (ему было под 70 лет), не раз лазил по строительным лесам, проверяя сделанную работу. Как отметил А.К. Дживелегов, «и папа, и художник, похожие в этом отно-

шении друг на друга, не отличались большим терпением и умели крепко отстаивать свое мнение. У папы это коренилось в высоком представлении о своем сане, у художника – в высоком представлении о своем искусстве и в нежелании поступаться своими взглядами». Впрочем, явно не стоит переоценивать сложность доступа в капеллу, поскольку даже во время работ там продолжались богослужения, и Ми-





Обнаженные фигуры над парусом с изображением Иисуса. Фреска Микеланджело Буонарроти.

келанджело мог чинить препятствия только к демонстрации фресок. Папа убедил его открыть одну часть законченных фресок в 1509 году, а другую – двумя годами позже¹¹, но мастер продолжал откладывать завершение проекта, отмахиваясь от «назойливых запросов» понтифика. Как писал Вазари, «на один из многочисленных запросов он однажды ответил, что конец будет тогда, когда он сам будет удовлет-

ворен своим искусством. «А мы желаем, – возразил папа, – чтобы было удовлетворено наше желание, которое состоит в том, чтобы сделать это быстро». И в заключение прибавил, что, если он не сделает это быстро, он прикажет столкнуть его с лесов вниз». Быть может, этот рассказ историографов, как и другие, подобные ему, всего лишь драматизированная легенда, но, учитывая волевой характер

«...И папа, и художник, похожие в этом отношении друг на друга, не отличались большим терпением и умели крепко отстаивать свое мнение. У папы это коренилось в высоком представлении о своем сане, у художника – в высоком представлении о своем искусстве и в нежелании поступаться своими взглядами...»

← Персидская сивилла. Фреска Микеланджело Буонарроти.

Персидская сивилла предсказала рождение зверя, подобного апокалиптическому змию. Микеланджело изобразил ее в образе сгорбленной и увядающей старухи, ставшей с годами близорукой. Вазари пишет: «...Микеланджело хотел выразить старость, не говоря о том, что, закутав ее в одежду, показал, что время охладило уже ее кровь; и что во время чтения живописец заставляет сивиллу подносить книгу к самым глазам, пристально в нее глядя, ибо и зрение у нее уже ослабело».

Юлия II, она не кажется совсем уж неправдоподобной. Тем не менее, папа всегда восхищался необыкновенным талантом строптивного мастера, и несмотря на все конфликты, у него, как писал Кондиви, «не было большей заботы, как сохранить при себе Микеланджело».

Фрески потолка Сикстинской капеллы произвели неизгладимое впечатление на современников. Даже Рафаэль, соперничавший с Микеланджело за расположение папы Юлия II, был настолько потрясен увиденным, что, по словам Вазари, «тотчас же изменил свою манеру и тут же написал, дабы показать, на что он способен, пророков и сивилл в Санта Мариа делья Паче». Вазари, несомненно, несколько преувеличил реакцию Рафаэля, хотя фигуры с его фрески «Сивиллы и ангелы» в римской церкви Санта Мариа делья Паче, действительно, вызывают прямые ассоциации с потолком Сикстинской капеллы.

Спустя три с половиной месяца после торжественного открытия росписи, 21 февраля 1513 года, Юлий II скончался, словно оправдывая слова Браманте о том, что воздвигать гробницу при жизни – дурной знак. С пришедшем ему на смену кардиналом Джованни Медичи, взявшем имя Льва X, интеллектуальная среда в Риме неуловимо изменилась. На смену творческой дерзости пришла мода на «хороший вкус», а художественная свобода «выродилась в ученый педантизм, археологическую точность и эстетствующую схоластику литературных критиков». Как писал В.Н. Лазарев: «Считавший себя знатоком и покровителем искусств, Лев X не питал особой симпатии к Микеланджело, суровый гений которого был ему глубоко чужд».

¹¹ Первая половина потолка капеллы была раскрыта для обозрения, по свидетельству Кондиви, 1 ноября 1509 г., вторая половина (кроме пандусов и люнет) – 10 августа 1511 г., в октябре 1512 г. роспись была завершена полностью; работы продолжались около тридцати трех месяцев (в течение года с августа 1510 г. по август 1511 г. они не производились). – Прим. ред.



Легкое и грациозное, исполненное монументального величия и значительности, искусство Рафаэля было более созвучно эстетическим представлениям Льва X, который осыпал счастливого соперника Микеланджело милостью и дружеским вниманием».

Микеланджело вновь вернулся к работе над гробницей Юлия II и параллельно с этим взялся делать мраморную статую обнаженного Христа с крестом, заказ на которую получил в 1514 году. К сожалению, и здесь не обошлось без сложностей.

Уже в процессе работы, в 1516 году, в мраморе обнаружилась черная жила, и мастер вынужден был оставить фигуру незаконченной. В 1518 году он заказал новый блок, из которого только в 1520 году высек статую. В следующем году он отправил ее из Флоренции в Рим (где жили заказчики) со своим подмастерьем Пьетро Урбано да Пистойя, которому предстояло уже на месте закончить работу. Однако эти «доделки» безнадежно испортили замысел Микеланджело. Он даже пытался исправить статую, а затем предложил заказчи-

кам сделать новую, но, те, побоявшись, что в результате могут не получить вообще ничего (памятуя историю многострадальной гробницы Юлия II), согласились забрать имеющийся вариант. Сейчас статую Христа можно увидеть в римской церкви Санта Мария sopra Минерва, куда она была помещена 27 декабря 1521 года. Сам Микеланджело не считал статую удачной, хотя у многих современников она вызывала восторг. Так, например, художник Себастьяно дель Пьомбо, считал, что «*колени этой статуи стоят больше, чем весь Рим*». К сожалению, после Тридентского собора 1545 года наготу Христа стыдливо прикрыли позолоченной драпировкой, что не добавило скульптуре убедительности. К тому же изначально она предназначалась для табернакля¹² и не предполагала возможность кругового обзора.



Фасад церкви Санта Мария sopra Минерва.

Фасад церкви относится к XVII в., портал – 1453 г. На площади перед церковью находится обелиск со слоном, выполненный по эскизу Д.-Л. Бернини, и установленный в 1667 г.

¹² Табернакль (франц. *tabernacle*, от лат. *tabernaculum* – «будка, шатер, палатка», от *tabula* – доска) – в католических храмах – реликварий, дарохранилище, т.е. сооружение для хранения предметов поклонения или икафчик в алтарной

← Сивиллы и ангелы.
Худ. Рафаэль Санти. Фреска.
Церковь Санта Мария делла Паче, Рим.

Христос, несущий крест. 1518-1521 гг.
Церковь Санта Мария sopra Минерва,
Рим.

Современники прославляли скульптурный талант Микеланджело, сравнивая его с Аполлоном и Аполлесом, сам же он в одном из своих стихотворений оценивал его более чем скромно, говоря:

**Когда скалу мой жесткий молоток
В обличия людей преображает, –
Без мастера, который направляет
Его удар, он делу б не помог,**

**Но Божий молот из себя извлек
Размах, что миру прелесть
сообщает;
Все молоты тот молот предвещает,
И в нем одном – им всем живой урок.**

**Чем выше взмах руки над
наковальной,
Тем тяжелей удар: так занесен
И надо мной он к высям
поднебесным;**

**Мне глыбою коснеть
первоначальной,
Пока кузнец Господень – только он! –
Не пособит ударом полновесным.¹³**

В 1516 году Лев X внезапно предложил Микеланджело закончить фасад церкви Сан Лоренцо во Флоренции. Сначала Микеланджело попробовал отказаться, ссылаясь на договор с наследниками Юлия II и на свои обязательства по отношению к усопшему папе, но воля Льва X была непреклонна. К тому же гонорар за проект был огромной – 30 тысяч дукатов и впоследствии он еще возрос на 10 тысяч.

стене для тех же целей. Табернаклем также называют сооружение в виде балдахина или кивория над статуей или архитектурно оформленную нишу для статуй святых. – Прим. ред.

¹³ Перевод А. Эфроса.

