



Портрет Микеланджело Буонарроти. Рисунок Даниеле да Вольтерра (Даниеле Ричарелли). 1550-1555 гг.
Музей Тэйлера, Харлем.

Неистовый гений:

Микеланджело

Буонарроти

Часть III

САН ЛОРЕНЦО (1516-1534 гг.)

Осенью 1515 года Лев X посетил Флоренцию, и там у него возникла идея соорудить новый фасад для Сан Лоренцо, так как в этой церкви, построенной в первой половине XV века Филиппо Брунеллески и опекаемой семьей Медичи, были погребены члены этой фамилии, в частности, в крипте, под куполом, покоилось тело Козимо Медичи. Сам Лев X также планировал упокоиться здесь же.

В конкурсе на проект фасада участвовали разные мастера, но уже к осени 1516 года главными исполнителями рассматриваются Микеланджело и Баччо д'Аньоло¹. Как это

Падение Фаэтона.

Рисунок Микеланджело Буонарроти.
1533 г. Итальянский карандаш.
Британский музей, Лондон.

¹ Баччо д'Аньоло (1462-1543 гг.) – флорентийский архитектор и резчик по дереву. Микеланджело относился к нему очень дружелюбно, но невысоко ценил его профессиональную деятельность. Когда Баччо в завершении замысла Брунеллески начал строить по своему проекту галерею, опоясывающую основание купола Флорентийского собора, Микеланджело, по словам Вазари, настоял на прекращении строительства, назвав эту галерею, искажавшую творение великого флорентийского зодчего, «клеткой для сверчков». – Прим. ред.





часто случалось, Микеланджело долго не соглашался участвовать в проекте, но постепенно работа настолько увлекла его, что он начал фонтанировать идеями, посылая Льву X один за другим проекты фасада. Деревянная модель, выполненная Баччо д'Аньоло, Микеланджело не устроила и он собственноручно сделал другую, «с фигурами из воска», которую и послал в Рим. На основе этой модели, которая теперь хранится в Доме Буонарроти во Флоренции, Лев X заключил 19 января 1518 года договор, по которому Микеланджело обязался возвести новый фасад в течение восьми лет.

В художественном решении фасада, каким он представляется на основании модели и сохранившихся рисунков, Микеланджело стремился воплотить ту же идею синтеза архитектуры и скульптуры, занимавшую его еще в первом проекте гробницы Юлия II. Разделенный на два яруса мощным аттиком фасад обладал ясной пропорциональностью и строгой логикой тектонической структуры. Творчески используя систему

классического ордера, Микеланджело весьма своеобразно решил церковный фасад в формах светской ренессансной архитектуры. Фасад должна была украшать круглая скульптура, поставленная в нишах (в договоре упоминались восемнадцать статуй, из них двенадцать из мрамора и шесть из бронзы), бронзовые и мраморные рельефы, заполняющие пространства филенок и медальонов (в том же договоре

речь шла о девятнадцати рельефах, из них тринадцать с фигурами в рост человека). Ни одна ниша, ни одна филенка, ни один медальон не должны были остаться пустыми.

Однако дальше исполнения модели фасада и трудоемкой добычи для него мрамора дело не пошло. Еще до заключения договора с папой Микеланджело ездил в Каррару, чтобы обговорить условия добычи мрамора для фасада Сан Лоренцо.

Как это часто случалось, Микеланджело долго не соглашался участвовать в проекте, но постепенно работа настолько увлекла его, что он начал фонтанировать идеями, посылая Льву X один за другим проекты фасада. Деревянная модель, выполненная Баччо д'Аньоло, Микеланджело не устроила и он собственноручно сделал другую, «с фигурами из воска», которую и послал в Рим.

Слева:

Приезд папы Льва X во Флоренцию.
Худ. Джорджо Вазари.
Палаццо Веккьо, Флоренция.

Справа:

Портрет Льва X. Фрагмент картины
Рафаэля Санти «Папа Лев X с кардина-
лами Луиджи де Росси и Джулио де
Медичи». 1517-1519 гг.
Галерея Уффици, Флоренция.

Но вскоре после заключения договора кардинал Джулио Медичи именем папы потребовал от скульптора, чтобы мрамор для фасада доставляли не из Каррары, а из Пьетрасанте – недавно открытого и принадлежащего Медичи мраморного карьера. Микеланджело пришлось отдать много сил и энергии на прокладку дорог среди топких болот Пьетрасанте. В свою очередь каррарцы, боясь конкуренции, стали относиться к Микеланджело враждебно и мешали ему вывезти морем уже заготовленные блоки. Трудности при добыче мрамора в Пьетрасанте заставили Микеланджело горько пожалеть о том, что он ввязался в эту историю. *«Я взялся воскрешать мертвых, желая покорить горы и внедрить искусства в эти края... Будь проклят тысячу раз тот день и час, когда я покинул Каррару»*, – писал он брату 18 апреля 1518 года. В довершении всего маркиз Альбериго Маласпина, которому принадлежали земли Каррары, *«стал большим врагом ни в чем не повинного Микеланджело»*, хотя еще совсем недавно был его хорошим приятелем. Как уточняет Кондиви, разгневанный маркиз запретил Микеланджело пользоваться каррарскими каменоломнями и вывозить оттуда мрамор. Пока Микеланджело занимался прокладкой дороги через горы и болота, папская казна значительно опустела, и сооружение нового роскошного фасада Сан Лоренцо уже не казалось столь привлекательной идеей.² В марте 1520 года договор был расторгнут. Глубоко уязвленный, Микеланджело напишет позднее: *«... я потерял три года, я разбит»*.

Следующий этап жизненного пути Микеланджело связан с работой над гробницами Медичи (1520-1534 гг.)



Еще до того как он был избран папой под именем Климента VII (1523-1534 гг.), Джулио Медичи поручил Микеланджело работу над мемориальным комплексом в капелле Медичи при той же церкви Сан Лоренцо, к которой должна была примыкать библиотека Лауренциана, ставшая позднее одной из первых публичных библиотек в Европе.

В Новой сакристии церкви Сан Лоренцо, возведение которой по его проекту началось в 1520 году (архитектурные работы были закончены в 1534 г.), Микеланджело предстояло создать четыре гробницы: Лоренцо Великолепного, его

брата Джулиано, убитого во время заговора Пацци в 1478 году, его сына, Джулиано, герцога Немурского, умершего в 1515 году, и его внука Лоренцо, герцога Урбинского, умершего в 1519 году. Позднее, в 1524 году, к этим четырем гробницам предполагалось добавить еще две – самого Джулио Медичи, уже ставшего к тому времени папой Климентом VII, и Джованни Медичи, бывшего папой Львом X.

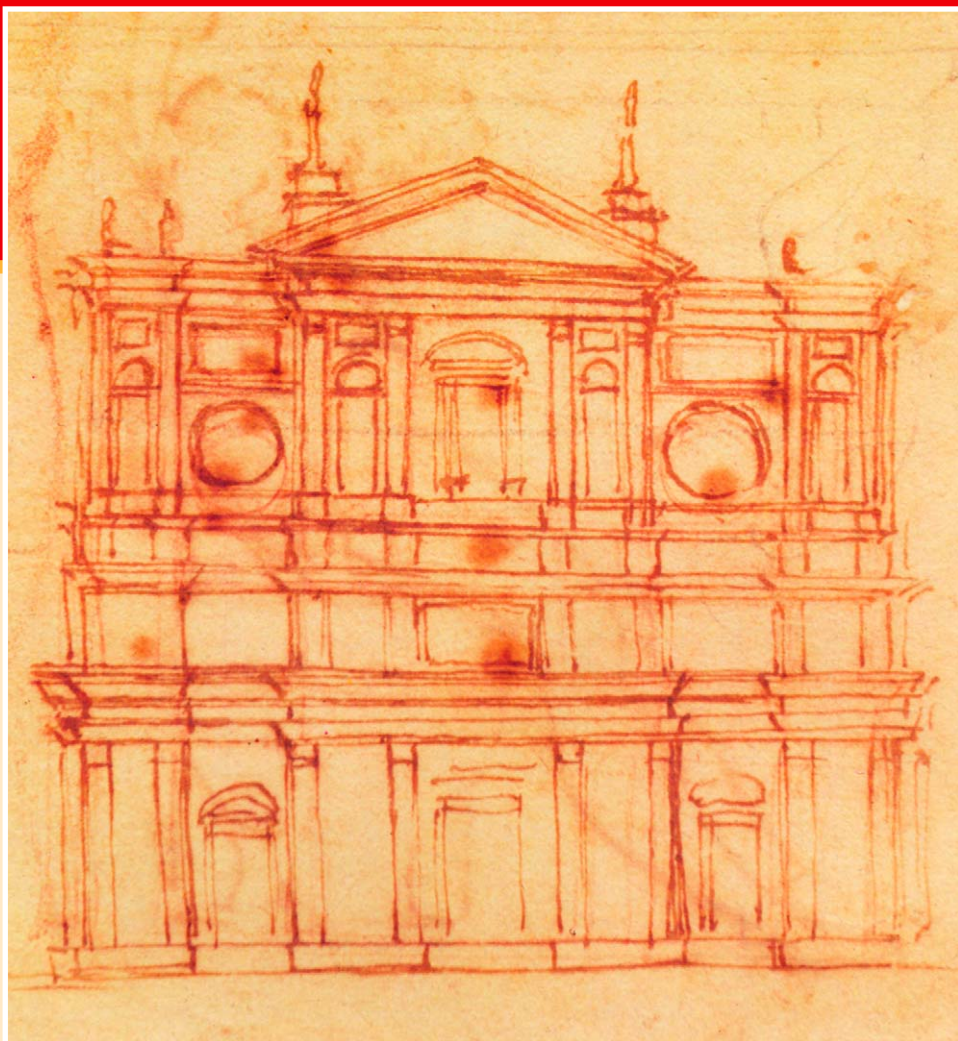
До 1524 года Микеланджело был занят строительными работами в Новой сакристии: возведением купола и строительством фонаря над ним. Между 1524 и 1526 годами были созданы модели речных

² Как писал Вазари, «деньги, предназначенные папой на эту работу, были потрачены на войну в Ломбардии».

Проект фасада церкви Сан Лоренцо
во Флоренции.

Рисунок Микеланджело Буонарроти.
Сангина. Весна 1517 г. Сангина.
Дом Буонарроти, Флоренция.

Увенчанный небольшим фронтоном фасад должен был быть разделен с помощью раскрепованного карниза и мощного аттика на два этажа. Первый членился по вертикали колоннами, второй – пилястрами коринфского ордера. Между колоннами первого этажа размещены три дверных проема и прямоугольные углубления в стене, предназначенные для статуй и рельефов. В простенках между пилястрами второго этажа предполагались ниши, медальоны и прямоугольные углубления для тех же статуй и рельефов. Самый ранний вариант проекта демонстрирует очевидное влияние Джулиано да Сангалло. Однако в дальнейшем Микеланджело становится более свободным от ренессансной традиции, идущей еще от Брунеллески. Он утяжеляет все членения, вводит раскреповки, усиливая тем самым рельеф стены, добавляет скульптуры на фасад здания, вследствие чего последний приобретает совсем не свойственную церковным зданиям XV века монументальность.



божеств и статуи: герцога Лоренцо, «Утра», «Вечера», «Ночи», «Дня», частично Мадонны. Внезапно наследники Юлия II потребовали, чтобы Микеланджело, который получил вперед более половины, оговоренной в контракте 1513 года (8500 из 16 500 дукатов), суммы за гробницу, прежде завершил именно эту работу, которая была заморожена из-за вражды между кланами Медичи и делла Ровере. Последовавшие вслед за этим бурные политические события оттянули завершение капеллы Медичи на целых восемь лет.

С конца XV века Италия была ареной разрешения политических конфликтов Франции и Испании. Преследуя личные интересы, Климент VII вел двойную игру. И хотя

Папская область вступила в так называемую Коньякскую лигу, созданную для того, чтобы противостоять захватнической политике Карла V, папа не предпринимал активных действий, поскольку был обязан испанцам тем, что они вернули во Флоренцию Медичи. В результате испанские войска в мае 1527 года захватили Рим и подвергли его страшному разгрому, а сам папа вынужден был укрыться в Замке Св. Ангела. Весть о взятии Рима и капитуляции папы вызвала волнения во Флоренции, и 16 мая 1527 года Медичи были отстранены от власти, а Флоренция вновь провозглашена республикой. Папа, испугавшийся за судьбу своей семьи, спешно помирился с императором Карлом V

и заключил с ним союз против Флоренции. Осенью 1529 года Климент VII при поддержке испанцев начал осаду города, которая продолжилась до августа 1530 года.

Во время двухлетнего существования Флорентийской республики Микеланджело занимался фортификационными работами³ и принимал участие в заседаниях Большого совета. Правительство республики поручило ему завершить систему укреплений, строительство которых начали Медичи еще в 1526 году. По словам Кондиви, Микеланджело «возвел в городе для его защиты много построек и окружил надежными укреплениями гору Сан-Миньято, которая возвышается над всеми окрестностями Флоренции».

Деревянная модель нового фасада Сан Лоренцо, выполненная по проекту Микеланджело. ➡
Дом Буонарроти, Флоренция.

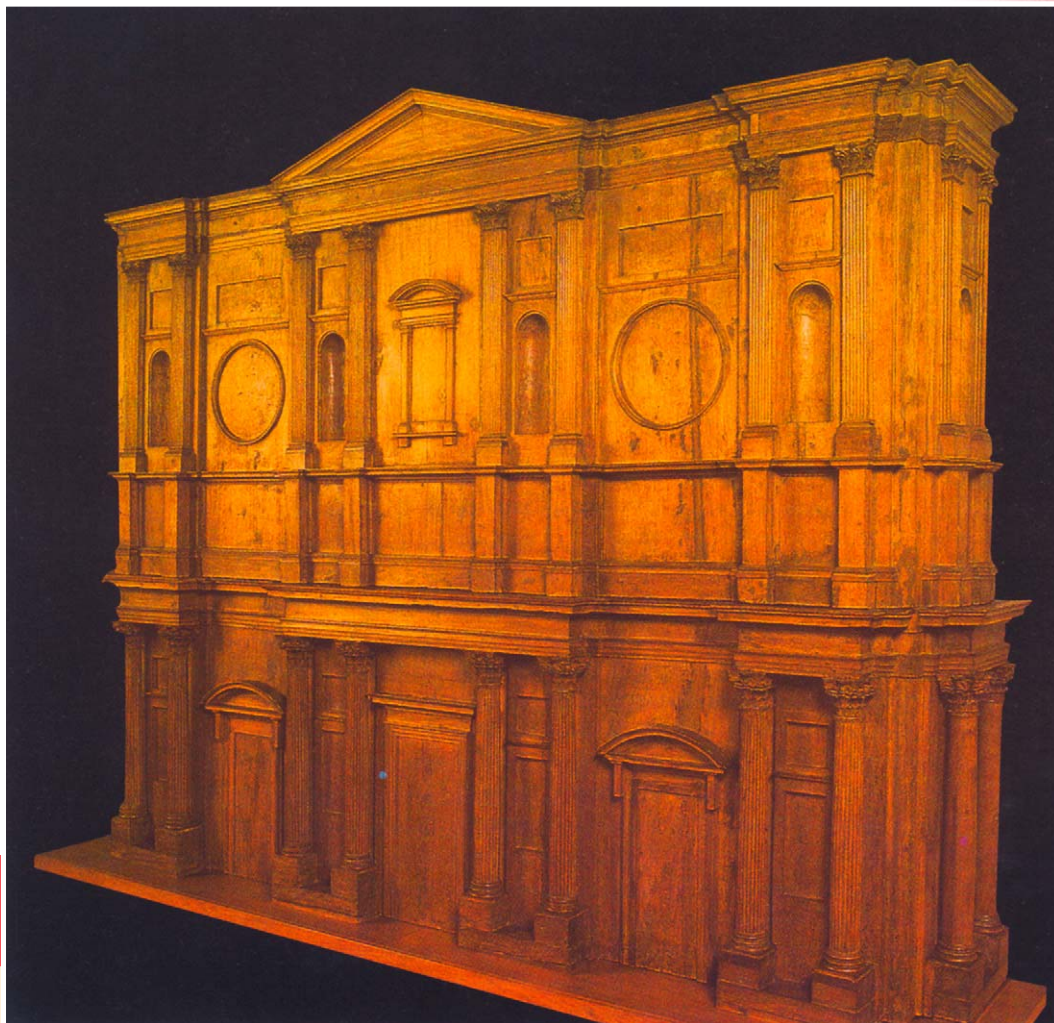
³ В октябре 1528 года он был назначен инспектором городских фортификаций, с января 1529 года стал фортификационным консулом, а в апреле того же года получил звание правительственного генерала и прокуратора фортификаций Флоренции. – Прим. ред.

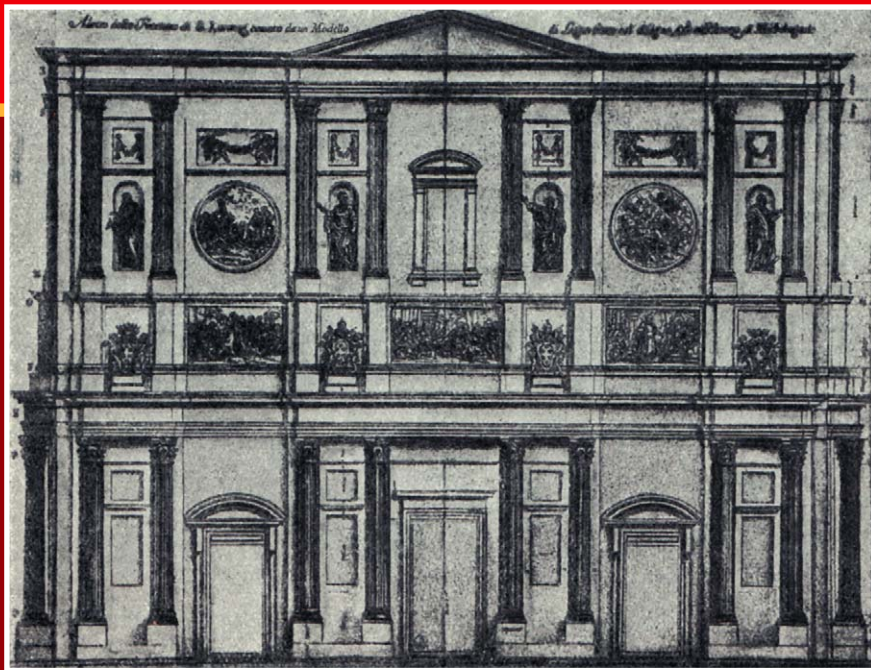
Во время существования Флорентийской республики Микеланджело занимался фортификационными работами и принимал участие в заседаниях Большого совета. Правительство республики поручило ему завершить систему укреплений, строительство которых начали Медичи еще в 1526 г. По словам Кондиви, Микеланджело «возвел в городе для его защиты много построек и окружил надежными укреплениями гору Сан-Миньято, которая возвышается над всеми окрестностями Флоренции».

Однако среди сохранившихся (главным образом это укрепления ворот как узловых пунктов обороны) фортификационных планов нет ни одного, имеющего отношение к холму Сан-Миньято. Буквально накануне осады города, 21 сентября 1529 года, Микеланджело поссорился с Франческо

Кардуччи, одним из членов Синьории, и тайно покинул Флоренцию, отправившись сначала в Феррару, а затем в Венецию. Синьория объявила Микеланджело вне закона, но вскоре он был прощен и вернулся назад.

До последних дней осады Микеланджело занимался обороной города. Из-за предате-





Реконструкция Нелли по деревянной модели фасада церкви Сан Лоренцо.

Церковь Сан Лоренцо, Флоренция. ➔

Фасад церкви так и остался незаконченным. На заднем плане видна кампанилла (XVIII в), справа от нее – небольшой купол Новой сакристии (Sagrestia Nuova, XVI в.), слева – массивный купол Княжеской капеллы (Cappella dei Principi, XVII–XX в.).

льства главнокомандующего Малакесты Бальони город был взят 12 августа 1530 года. Карл V с согласия папы Климента VII отдал город в руки военного наместника, комиссара Баччо Валори, который устроил расправу над жителями. Многие защитники республики, среди них и большой друг Микеланджело Баттиста делла Палла, были казнены. Сам Микеланджело вынужден был скрываться в одной из колоколен на окраине города, справедливо опасаясь мести папы. Однако Климент VII, заинтересованный в завершении гробниц в капелле Медичи, даровал мастеру прощение.

Микеланджело, по словам Кондиви, «с таким рвением принялся за

работу, что буквально за несколько месяцев доделал статуи для усыпальницы, побуждаемый не столько любовью к искусству, сколько страхом». Однако этой работе продолжали мешать препирательства с Франческо Марией делла Ровере – в итоге Микеланджело превратился в слугу двух господ: по договору 1532 года он должен был четыре месяца в году работать на папу, а остальные восемь – на герцога Урбинского. Когда в 1534 году во Флоренции утвердилась власть свирепого герцога Алессандро Медичи, поддерживаемого императором Карлом V и папой Климентом VII, Микеланджело решил покинуть родной город и перебраться в Рим. И, несмотря на

слова Кондиви, ансамбль капеллы Медичи, на самом деле, остался незавершенным.

В течение 1531 года Микеланджело был занят гробницей герцога Джулиано и заканчивал начатую еще до восстания статую герцога Лоренцо. До осени 1534 года были установлены гробницы и завершены почти все предназначенные для них статуи⁴, кроме речных божеств, которые так и остались в модели. Не были сделаны и живописные композиции, которые Микеланджело предполагал разместить в полукруглых люнетах над гробницами: «Нападение Медного змия» и «Исцеление» – над гробницам герцогов, «Воскресение Христа» – над гробницей Великолепных. В боковых простенках верхней зоны планировалось разместить фигурки скорчившихся мальчиков (один из них хранится сейчас в Государственном Эрмитаже, в Санкт-Петербурге), а верхнюю часть гробниц должны были украшать траурные гирлянды и воинские трофеи в обрамлении щитов.

Эскизы 1520 года свидетельствуют о том, что первоначально предпола-

Многие защитники республики, среди них и большой друг Микеланджело Баттиста делла Палла, были казнены. Сам Микеланджело вынужден был скрываться в одной из колоколен на окраине города, справедливо опасаясь мести папы. Однако Климент VII, заинтересованный в завершении гробниц в капелле Медичи, даровал мастеру прощение.

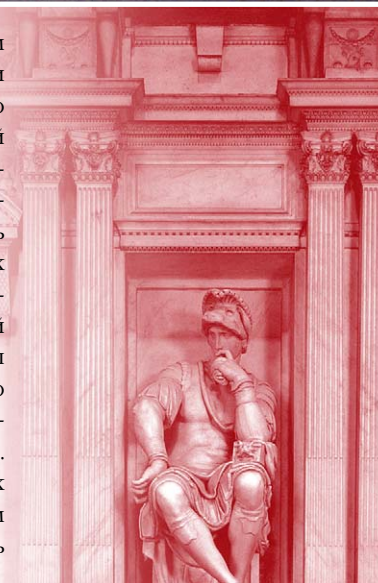
⁴ Некоторые специалисты считают, что даже из тех фигур, которые мы можем видеть в Капелле Медичи сейчас, не все можно назвать вполне завершенными (особенно «День»). – Прим. ред.



галось воздвигнуть свободно стоящую гробницу в центре капеллы. Затем появился вариант трех гробниц, размещенных вдоль стен (одиночные гробницы – Джулиано, герцога Немурского, и Лоренцо, герцога Урбинского, – вдоль боковых стен и парная гробница внуков Козимо – Лоренцо и Джулиано – около входной стены), который и был утвержден кардиналом Джулио Медичи 21 февраля 1521 года. Однако в конечном итоге Микеланджело выполнил лишь две боковые гробницы и стоящую около входной стены статую Мадонны. Она – все, что осталось от замысла гробницы Лоренцо Великолепного и его брата Джулиано.⁵

Парную гробницу Великолепных предполагалось расположить напротив алтаря,

у входной стены. Подобно боковым стенам она должна была быть разбита на три вертикальные зоны пилястрами большого ордера. Судя по эскизам, в центральной зоне (там, где на боковых стенах располагаются статуи герцогов) в виде величественного табернакля планировалось разместить статую Мадонны, а в высоких боковых нишах средней зоны – статуи святых Козьмы и Дамиана⁶, патронов семьи Медичи. В нижней зоне должны были стоять строгой формы саркофаги, над которыми Микеланджело планировал поместить эпитафии, обрамленные тяжелыми траурными гирляндами. В целом парная гробница Великолепных должна была выглядеть сдержанней, чем гробницы герцогов. Она должна была стать



⁵ Праздник Лоренцо Великолепного и его младшего брата Джулиано был перенесен в капеллу 3 июня 1559 года. – Прим. ред.

⁶ Статую «Св. Козьмы» позднее выполнил Баччо да Монтелупо, а «Св. Дамиана» – Джованни Аньоло Монторсоли.



композиционным и смысловым центром всей капеллы. В сторону Мадонны смотрят Джулиано и Лоренцо, к гробнице Великолепных обращен взор священнослужителя за алтарем.

В основе большинства интерпретаций образов капеллы Медичи еще со времен Кондиви, для которого аллегории времен суток олицетворяли *«разрушающее время, грызущее и портящее все, словно мышь»*, лежит традиционная средневековая тема

материи. Нижняя зона этой иерархии – речные божества (известные по сохранившимся моделло), символизирующие *«инертную тяжесть не разбуженной разумом бездушной материи»*. Аллегии времен суток «Утро», «Вечер», «День» и «Ночь» воплощают бытие земной реальности, так как связаны с земным понятием времени.⁷

Поскольку капелла Медичи была не только фамильным склепом, но и церковным сооружением, здесь должны были ежедневно

Некоторые исследователи предполагают, что Микеланджело не планировал создания двойной гробницы Великолепных, а гробницы герцогов у боковых стен, считающиеся одиночными, напротив, являются по замыслу двойными, точно также как два изображения усопших сливаются на каждой из них в одно. На эту мысль наводят не только сохранившиеся эскизы, но и странная анонимность гробниц, лишенных каких-либо эпитафий, а также удивительная непортретность изображений герцогов.

«memento mori» («помни о смерти»), окрашенная в краски неоплатонизма. Микеланджело воспринимал тело как пути души, которые душа стремится сбросить. Поэтому не случайно пластические уровни гробниц капеллы Медичи трактуют как образное воплощение восхождения души от низшего к высшему, как путь ее освобождения от пут

проходить четыре службы, на что, судя по всему, намекают (помимо прочих своих значений) фигуры четырех времен суток. При этом нужно помнить, что религиозным смыслом подобных «часовых» служб является идея преодоления времени и приобщения к вечности, о чем говорит и знаменитая фраза: *«Ныне и присно и во веки веков»*.

⁷ Известный искусствовед Э.Пановский рассматривал речные божества и аллегории времен суток как символическое обозначение стихий (воздух, огонь, земля, вода) и соответственно четырех темпераментов (сангвинического, холерического, меланхолического и флегматического). – Прим. ред.

**Слева:**

Осада Флоренции в 1529-1530 гг. Фреска Джорджо Вазари. 1561-1562 гг. Зал Климента VII, Палаццо Веккьо.

Внизу:

Укрепления Порты дель Прато во Флоренции. Набросок Микеланджело Буонарроти. 1520-1530 гг. Перо, сангина, акварель. Дом Буонарроти, Флоренция.

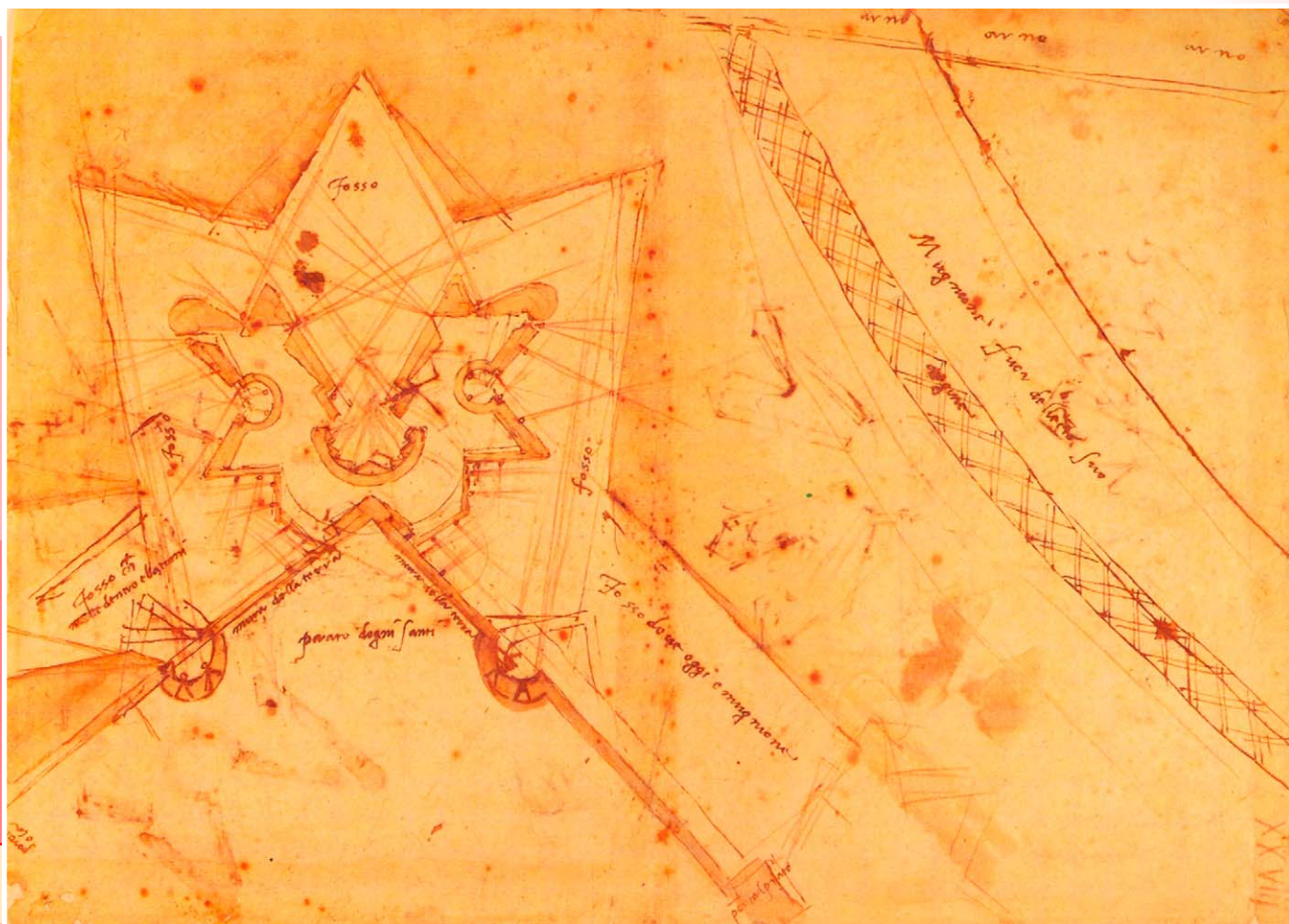
Времена суток обозначают человеческое время, поэтому эти образы так трагичны.

«Вся нижняя зона, включая саркофаги, идейно обращена к миру пробуждающейся души, – писала В.Д. Дажина, – в ней поражает то чувство гнущей подавленности, то ощущение несвободы, которое возникает у всякого, кто смотрит в гневное лицо Дня, видит томительное пробуждение Утра, или Авроры, ощущает давящую безнадежность Вечера и непомерную тяжесть сна Ночи. Фигуры герцогов как бы воплощают срединное состояние души, уже освобожденной от телесной оболочки, но еще не достигшей блаженства. Пассивность их поз,

протяженность вялых движений говорит о том, что они неподвластны более земному ходу времени. Их тела мертвы, жива только душа. Лоренцо как бы призывает к молчанию в этом мире вечного покоя: он держит руку у рта. На голове у него шлем со львом, что символизирует силу и власть Фортуны. Джулиано подался вперед, как бы откликаясь на чей-то зов, его взор обращен к мадонне, безжизненные руки поддерживают атрибуты воинской власти и доблести. Наконец, фигуры скорчившихся мальчиков, предназначенные для верхней зоны гробницы, окруженные трофеями и символами посмертного триумфа, погребальными масками

и гирляндами, как бы знаменовали переход души к вечной жизни и скрывали потенцию ее освобождения». Образы Лоренцо и Джулиано (вопреки представлениям большинства посетителей капеллы) не портретны, а идеализированы, и в этой имперсональности также раскрывается идея вечности. По мнению исследователей, оба как бы воплощают два образа жизни – жизнь деятельную (Джулиано) и жизнь созерцательную (Лоренцо).

Некоторые исследователи предполагают, что Микеланджело не планировал создания двойной гробницы Великолепных, а гробницы герцогов у боковых стен, считающиеся одиночными, напротив, яв-



Джулиано де Медичи,
герцог Немурский.
Копия с утраченного
портрета Рафаэля
Санти.
Неизвестный
художник XVI в.



ляются по замыслу двойными, точно также как два изображения усопших сливаются на каждой из них в одно. На эту мысль наводят не только сохранившиеся эскизы, но и странная анонимность гробниц, ли-

шенных каких-либо эпитафий, а также удивительная непортретность изображений герцогов. О странном несоответствии скульптурных обликов историческим персонажам писал еще Герман Гримм, немец-

Работа в капелле Медичи могла иметь для Микеланджело и вполне определенный личный интерес, поскольку с Мадшими Медичи (т.е. герцогами Лоренцо и Джулиано) его в молодости связывала дружба, а Лоренцо Великолепный, безусловно, являлся его самым значительным покровителем.

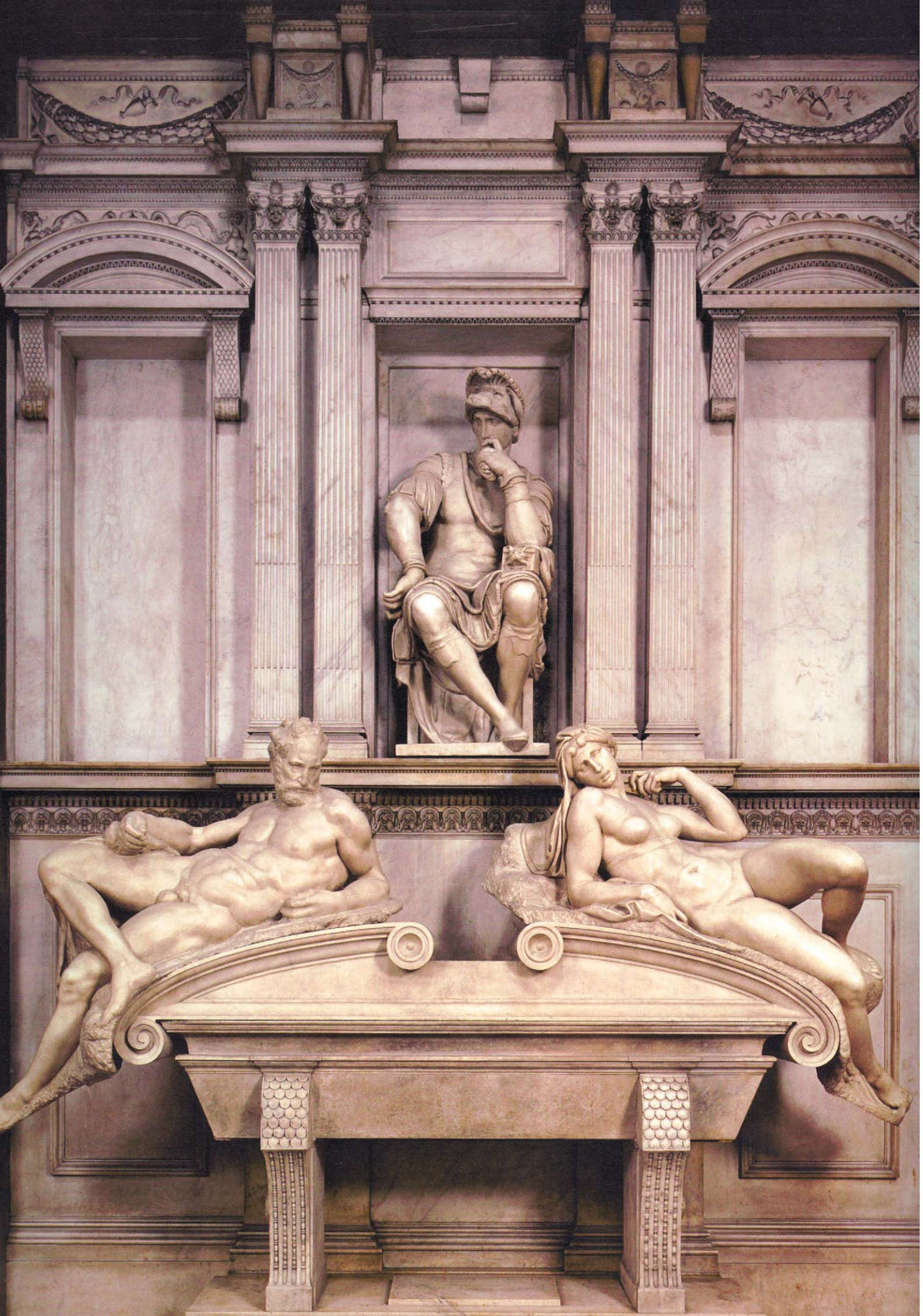


Вид Новой Сакристии церкви Сан Лоренцо во Флоренции с гробницей Джулиано Медичи и группой Мадонны.



Капелла Медичи представляет собой сравнительно небольшое (11,0 x 11,0 м.) помещение квадратной формы. Оформляя интерьер, Микеланджело ориентировался на отделку Старой сакристии, построенной по проекту Брунеллески. Он членит стены по вертикали каннелированными коринфскими пилястрами и отделяет с помощью карнизов одну зону от другой. Выявленную системой ордерного соподчинения несомых и несущих элементов структуру стены он усиливает цветом: пилястры, обрамления окон и ниш-табернаклей, карнизы, тяги люнет, круглые медальоны парусов, порталы дверных проемов сделаны из серовато-зеленого песчаника – пьетрасерена, – сами стены и декор фриза – из белого камня, наконец, гробницы – целиком из белого мрамора. Однако в эту, разработанную еще Брунеллески, «каркасную» систему Микеланджело вносит ряд существенных изменений. Прежде всего, он стремится вытянуть по вертикали всю архитектурную композицию интерьера, чтобы достичь эффекта большей высоты и стройности. Для этого вводит дополнительную среднюю зону, которой нет в Старой сакристии, суживает сверху обрамление окон в люнетах третьей зоны, чтобы подчеркнуть устремленность движения вверх, наконец, дает кессоны купола в перспективном сокращении, усиливая тем самым его глубину. Пилястры и карниз нижней зоны служат «рамкой» для гробниц. И здесь ясно выступают новые художественные принципы Микеланджело.

← Купол Новой Сакристии. Вид изнутри.



Слева:

Гробница герцога Лоренцо Медичи, герцога Урбинского. 1524-1531 гг.

Церковь Сан Лоренцо, Новая сакристия, капелла Медичи.

Справа:

Портрет Лоренцо де Медичи, герцога Урбинского.

Худ. Рафаэль Санти. 1516-1519 гг.

Аукцион Кристиис.



кий историк искусства конца XIX – начала XX века.

Интересно, что Джулиано, герцог Немурский по своему духовному облику скорее соответствовал той статуе, которая носит сейчас имя Лоренцо, герцога Урбинского. Лоренцо был младшим из двух герцогов и умер в возрасте двадцати семи лет, поэтому ему больше подходит юношеский облик. Герцог Немурский только номинально и всего лишь два года был папским полководцем, поэтому ему меньше всего подходит маршальский жезл. Герцог Урбинский, наоборот, был человеком воинственным, авантюрного склада. В частности, захватил Урбинское герцогство в результате военных действий. Интересы Джулиано были сосредоточены на поэзии и искусстве, ему более подходит облик статуи II Penseroso (Задумчивого). Однако традиция, восходящая еще ко времени Микеланджело, прочно закрепила за статуями их нынешние, вроде бы неправильные, имена. Правда, сам Микеланджело никогда не называл статуи изображениями герцогов, а употреблял слово Полководцы (Capitani). Мартин Вайнбергер еще в 1960-х годах установил на основании исследования письменных свидетельств, что первоначально имя Джулиано носила как раз статуя II Penseroso, а нынешние имена статуи получили только в 1533 году,

уже после того, как Вазари написал по образцу фигуры с маршальским жезлом портрет Алессандро Медичи, называвшего себя внебрачным сыном герцога Лоренцо. Таким образом, и этот портрет свидетельствует о том, что первоначально имя Лоренцо носила статуя с жезлом.

Любопытно, что статуи, не соответствуя характерам младших герцогов, вполне соотносятся с теми образами старших (т.е. Великолепных), которые сложились во флорентийской литературной традиции. Поэтический автопортрет Лоренцо Великолепного можно найти в одном из его самых известных сонетов: *«Я часто сижу на твердых камне, покоя щеку на руке, и обдумываю... свой путь»*⁸. Перед нами – типичный образ меланхолика, характерного типажа эпохи Возрождения. Флорентийские нео-

«В Новой сакристии Сан-Лоренцо, перед гробницами Микеланджело, можно испытать самое чистое, самое огненное прикосновение к искусству, какое только дано испытать человеку. Все силы, которыми искусство воздействует на человеческую душу, соединились здесь – важность и глубина замысла, genialность воображения, величие образов, совершенство исполнения. Перед этим творением Микеланджело невольно думаешь, что заключенный в нем смысл должен быть истинным смыслом всякого вообще искусства. Серьезность и тишина являются здесь первыми впечатлениями, и даже без известного четверостишия Микеланджело едва ли кто-нибудь решился бы говорить здесь громко. Есть что-то в этих гробницах, что твердо повелевает быть безмолвным, и так же погруженным в раздумье, и так же таящим волнение чувств, как сам «Pensieroso» на могиле Лоренцо. Чистое созерцание предписано здесь genialным мастерством. Но в атмосфере, окружающей гробницы Микеланджело, нет полной прозрачности, она окрашена в темные цвета печали. Вместе с этим здесь не должно быть места для отвлеченного и бесстрастного созерцания. В сакристии Сан-Лоренцо нельзя провести часа, не испытывая все возрастающей острой душевной тревоги. Печаль разлита здесь во всем и ходит волнами от стены к стене. Что может быть решительнее этого опыта о мире, совершенного величайшим из художников? Имея перед глазами это откровение искусства, можно ли сомневаться в том, что печаль лежит в основе всех вещей, в основе каждой судьбы, в самой основе жизни?»

(Павел Муратов, «Образы Италии»)

⁸ Перевод А. Баранова.



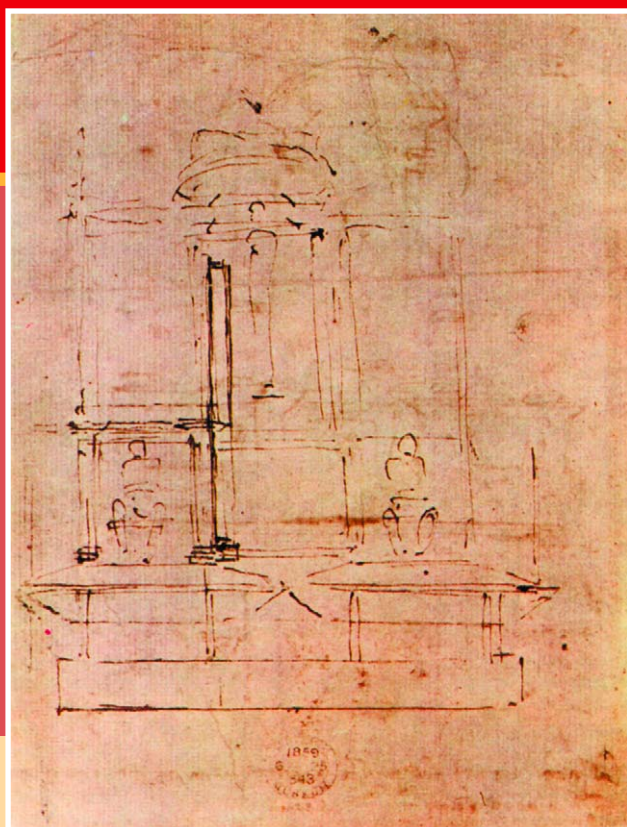
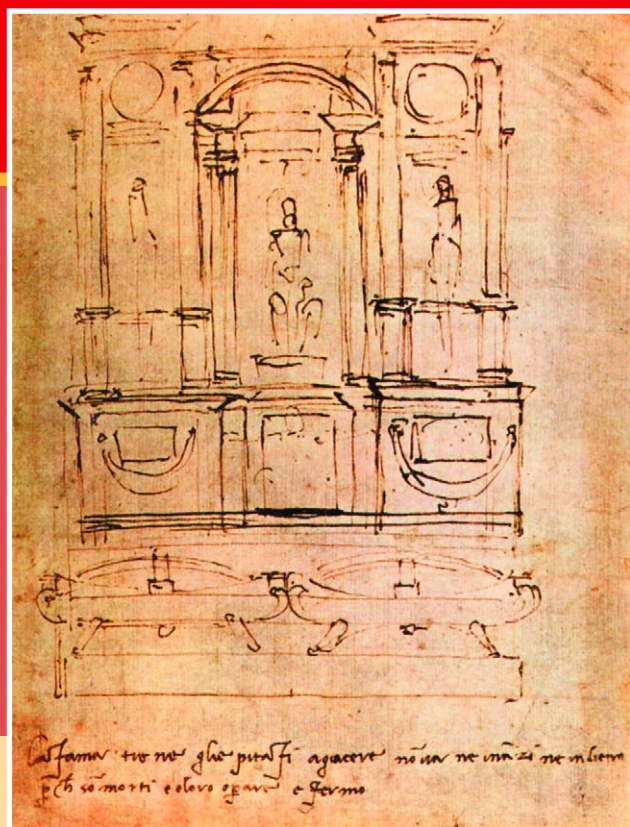
Мадонна с Младенцем.
Скульптура Микеланджело Буонарроти.
1521-1534 гг. Мрамор.
Церковь Сан Лоренцо, Новая сакристия,
капелла Медичи.

платоники развивали аристотелевскую идею меланхолии как свойстве всех выдающихся людей: *«все люди, выдлившиеся в великом искусстве, были меланхоликами»*. Марсилио Фичино, входивший в окружение Лоренцо Медичи, ввел понятие *«меланхолической одержимости»*, якобы присущей каждому творящему гению. Поэтому не удивительно, что меланхолия была одной из основных тем стихотворений Лоренцо.

Оставшийся в истории поэтический образ младшего брата Лоренцо Великолепного, Джулиано, убитого во время заговора Пацци, был создан, главным образом, трудами Анджело Полициано. Джулиано является героем знаменитых «Станц» Полициано, поэмы, впервые опубликованной в 1494 году. В последних строках поэмы юный охотник Джулиано предстает отважным воином, облачающимся в доспехи и собирающимся в бой, что вполне соответствует скульптурному образу, созданному Микеланджело в капелле Медичи. Интересно, что большая часть действия «Станц» разворачивается ночью, и это заставляет вспомнить расположившуюся у ног мраморного Джулиано женскую фигуру, которую принято называть «Ночь».

Эти, как, впрочем, и некоторые другие «совпадения», позволяют исследователям предположить, что, вынужденный сократить в процессе работы первоначальный замысел, Микеланджело сознательно превратил гробницы с одиночными саркофагами в двойные. Если не фактически, но по смыслу. Таким образом, над каждой из гробниц мы видим собирательный образ, в одном из которых слились два Джулиано, а в другом – два Лоренцо Медичи. При этом наиболее явно проступают черты более выдающихся носителей имен, т.е. старших герцогов.

Здесь необходимо напомнить, что работа в капелле Медичи могла иметь для Микеланджело и вполне



Проекты гробницы Лоренцо и Джулиано Великолепных на южной стене капеллы Медичи. Эскизы Микеланджело Буонарроти. Около 1520 г. Перо. Британский музей, Лондон.

Эти эскизы парной гробницы дают представление о развитии замысла проекта гробницы Лоренцо и Джулиано Великолепных на южной (входной) стене капеллы Медичи. В нижнем поле лицевой стороны листа рукой Микеланджело написано: «Есть неподвижность в славе эпитафий. / Ей не звучать ни громче, ни слабей, / Затем, что те мертвы и труд их – кончен».

определенный личный интерес, поскольку с Мадшими Медичи (т.е. герцогами Лоренцо и Джулиано) его в молодости связывала дружба, а Лоренцо Великолепный, безусловно, являлся его самым значительным покровителем. В то же время, неприятный осадок, оставшийся у него после истории с фасадом Сан Лоренцо, не мог не сказаться на отношении к этому заказу семьи Медичи.

Параллельно с Новой сакристией Микеланджело работал над проектом библиотеки Лауренцианы, заказ на которую он получил от Джулио Медичи чуть позже, чем на гробницы, в конце 1523 года, когда кардинал уже вступил на папский престол. Климент VII задумал построить во Флоренции здание публичной библиотеки, основу которой составила семейная коллекция редких манускриптов. Начало библиотеки Медичи положил еще Козимо I, а его наследники постоянно увеличивали коллекцию. Настоящим библиофи-

лом был Лев X, который значительно пополнил великолепное собрание.

Было решено построить библиотеку над верхней лоджией западного крыла внутреннего двора церкви Сан Лоренцо. Вдоль двух стен длинного зала должны были тянуться ряды попитров, на которых лежали прекрасно освещенные и роскошно переплетенные книги. Перед залом

был запланирован вестибюль с лестницей. В 1524 году был утвержден проект читального зала, проект вестибюля был готов к 1526 году, а над лестницей Микеланджело продолжал работать до 1550-х годов.

В первоначальных проектах Микеланджело был увлечен идеей торжественного восхождения из вестибюля в зал и пытался разбить

Климент VII задумал построить во Флоренции здание публичной библиотеки, основу которой составила семейная коллекция редких манускриптов. Начало библиотеки Медичи положил еще Козимо I, а его наследники постоянно увеличивали коллекцию. Настоящим библиофилом был Лев X, который значительно пополнил собрание.



Библиотека Лауренциана.
Интерьер читального зала.

лестницу на два отдельных широких марша, однако в узком пространстве вестибюля такое решение не смотрелось бы выигрышно. В результате он пришел к идее низвержения, растекания лестничных маршей вниз, из читального зала в вестибюль. Главный марш лестницы со скругленными валютообразными ступенями поднимается к порталу входной двери читального зала, а боковые марши, берущие начало

«Внезапная невольная перемена в направлении взора зрителя переносит его как бы в иной мир, – писал Г. Маковский. – Торжественный покой распространяется по всему обширному залу. Его украшения кажутся одухотворенными. Все резкое и назойливое отступает».

в средней зоне, как бы обтекают его с двух сторон. Архитектура вестибюля «насыщена сильным движением», и эта внутренняя динамика

вызывает у каждого входящего «чувство беспокойства». Как точно выразился Г. Маковский: «Кажется, что могучая масса стены, протис-



Климент VII. 1526 г.
Худ. Себастьяно дель Пьомбо.
Национальный музей. Неаполь.

нувшись сквозь стройный портик колонн, может стиснуть пространство вестибюля, и что эти стены могут затереть зрителя, как пловучие льдины».

Совершенно иное впечатление оставляет архитектура читального зала, основанная на равномерном ритме ряда строгих пилястр. «Внезапная невольная перемена в направлении взора зрителя переносит его как бы в иной мир, – писал Г. Маковский. – Торжественный покой распространяется по всему обширному залу. Его украшения кажутся одухотворенными. Все резкое и назойливое отступает. Длинный ряд книжных тоштров золотисто-коричневого цвета, потолок более светлого коричневого цвета – все это сливается в благородной гармонии с серо-зеленой окраской столбов и рам. Прекрасный рисунок на плафоне своим широким средним полем, расчленяющим пространство, повторяется на полу, выложенном красными и белыми плитами. Климент VII действительно желал, чтобы потолок был отделан по-новому, без обычного кассетирования. Окна, украшенные изящными бледными орнаментами, усиливают впечатление пышной торжественности, порождаемой всем помещением с его классическим спокойствием. Роскошь и гармония

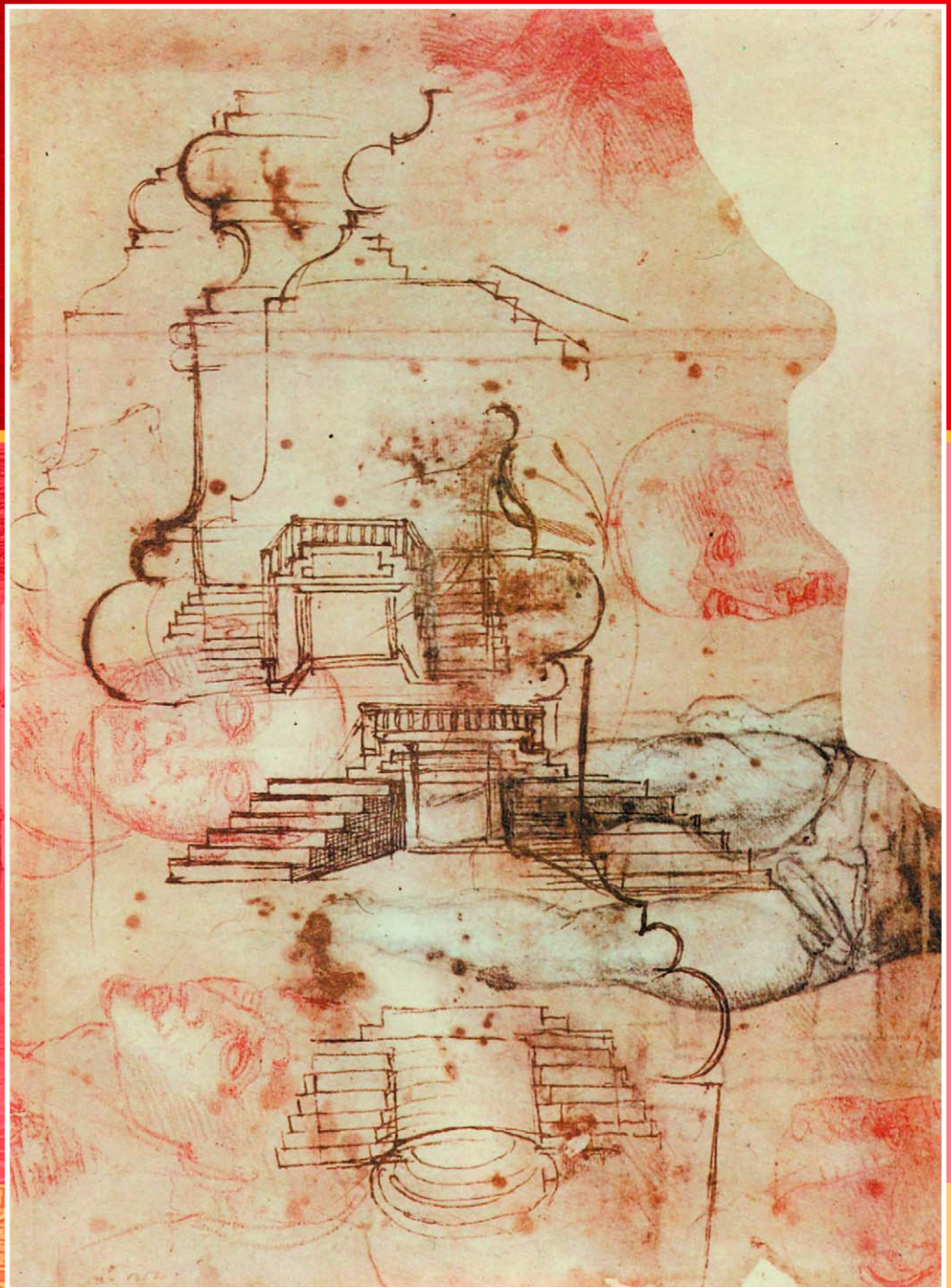
[Флоренция, после 24 ноября 1524]

[Папе Клименту VII в Риме]

Блаженнейший отец. – Так как посредники бывают часто причиной великих соблазнов, я и осмелился, минуя их, написать Вашему Святейшеству по поводу гробниц здесь, в Сан Лоренцо. Я говорю, что не знаю, что лучше – зло ли, приносящее пользу, или добро, приносящее вред. Знаю наверняка, что, если бы мне, человеку сумасбродному и злому, каков я и есть, позволили продолжать так же, как я начал, то все мраморы для названных работ во Флоренции были бы ныне уже должным образом отесаны и с меньшими расходами, чем это делалось до сих пор; и получились бы они на диво, как это имело место и с другими, которые я сюда перевозил.

Теперь я вижу, что дело это затягивается, и я не знаю, как оно пойдет. Поэтому я прошу извинения у Вашего Святейшества, если случится что-нибудь, что ему не понравится, так как, не пользуясь в этом деле авторитетом, я, как мне кажется, не могу и отвечать за него. И прошу, Ваше Святейшество, если он желает, чтобы я что-нибудь сделал, не ставить надо мной людей, которые главенствовали бы в моем искусстве, и прошу мне верить и дать мне свободу в том, что я кому-нибудь поручаю; и он увидит то, что я сделаю, и то, как я перед ним отчитаюсь. Фонарь здесь, над капеллой названного Сан Лоренцо, Стефано закончил, установил его на месте и открыл. И нравится он решительно всем, и, надеюсь также, понравится и Вашему Святейшеству, когда он его увидит. Мы работаем над шаром, который получается высотой примерно в локоть. Я задумал сделать его граненым в отличие от других; и таким его и делаю.

Слуга Вашего Святейшества, Микельанжело скульптор во Флоренции.



Лестница для вестибюля библиотеки Лауренциана. Эскиз Микеланджело Буонарроти. Сангина, перо, итальянский карандаш. Дом Буонарроти, Флоренция.

Библиотека Лауренциана. Лестница вестибюля. ➔

красок скрываются под переплетами разложенных рукописей. Всякий, кто их раскроет, видит блеск, подобный сверканию редкостных драгоценных камней. Микельанджело видел в библиотеке сокровищницу, полную драгоценных реликвий, и он заграждает к ней доступ преддвее-

рием, полным тяжелой и угрожающей внушительности».

Строительство библиотеки продолжалось с 1524 по 1559 год⁹, и только в 1571 году библиотека открылась. После отъезда Микеланджело из Флоренции в 1534 году воплощением проекта занимался архитектор

⁹ С 1526 по 1530 гг. строительство не велось. – Прим. ред.

D. I. O.
CLEMENS V. M. S. S. S. S.
LIBRIS OPT. S. S. S. S. S.
ET S. S. S. S. S. S. S. S. S.
AD ORNAMENTUM PATRIAE
D. O.





Бартоломео Амманати, близкий друг Вазари. Знаменитую лестницу в вестибюле он создавал по глиняному слепку Микеланджело, и работы эти затянулись до 1559 года.¹⁰

Несмотря на то, что работа в капелле Медичи забирала все творческие силы

Микеланджело, он брался за небольшие заказы, большая часть которых, впрочем, так и не была закончена. Скульптурная группа «Геркулес и Какус» для площади Синьории (в пару к «Давиду») осталась на уровне моделло. Хранящийся сейчас в Националь-

Несмотря на то, что работа в капелле Медичи забирала все творческие силы Микеланджело, он брался за небольшие заказы, большая часть которых, впрочем, так и не была закончена. Скульптурная группа «Геркулес и Какус» для площади Синьории (в пару к «Давиду») осталась на уровне моделло. Хранящийся сейчас в Национальном музее Флоренции «Давид-Аполлон» (1525-1530 гг.), остался незаконченным.

¹⁰ В августе 1533 г., перед своим отъездом в Рим, Микеланджело заключил с пятью каменотесами контракт на исполнение порталов двери, ведущей из вестибюля в читальный зал, и лестницы согласно глиняной модели. По свидетельству Вазари, Никколо Триболо пытался позднее (около 1549 г.) использовать заготовленные блоки и закончить лестницу, но это ему не удалось. В 1555 г. Козимо I Медичи поручил Вазари вместе с Амманати закончить лестницу, и тот обратился к Микеланджело за помощью. – Прим. ред.

Слева:

Наказание Тития. Рисунок Микеланджело Буонарроти. Конец 1532 г.
Итальянский карандаш.
Королевская библиотека, Виндзор.

Справа:

Давид-Аполлон. Скульптура Микеланджело Буонарроти. 1535-1530 гг.
Национальный музей Барджелло, Флоренция.

Не правда ли – примерам нет конца
Тому, как образ, в камне воплощенный,
Пленяет взор потомка восхищенный
И замыслом, и почерком резца?

Творенье может пережить творца:
Творец уйдет, природой побежденный,
Однако образ, им запечатленный,
Веками будет согревать сердца.

И я портретом в камне или цвете,
Которым, к счастью, годы не опасны,
Наш век могу продлить, любовь моя, –

Пускай за гранью будущих столетий
Увидят все, как были вы прекрасны,
Как рядом с вами был ничтожен я.

(Микеланджело Буонарроти;
Пер. Е.Солоновича)

ном музее Флоренции «Давид-Аполлон»¹¹ (1525-1530 гг.), остался незаконченным. Известно, что в начале 1530-х годов были созданы три больших картона – «Леда» (1529-1530 гг.), «Не тронь меня!» (1531 г.), «Венера и Купидон» (1532-1533 гг.), получившие большую известность среди современников, но до нас не дошедшие (два последних сохранились в живописных копиях других художников). Этим же периодом датируется ряд знаменитых рисунков Микеланджело: «Падение Фаэтона», «Наказание Тития», «Ганимед», «Стрелки из лука», «Сон», «Клеопатра».

Своеобразным символическим завершением Второго флорентийского периода Микеланджело можно считать мраморный бюст Брута, созданный скульптором уже в Риме, в конце 1530-х годов. Этот аллегорический портрет – отклик мастера на убийство флорентийского тирана герцога Алессандро Медичи, совершенное его родственником Лоренцино 6 января 1537 года. В Риме Микеланджело сблизился с флорентийскими

¹¹ Точное название скульптуры неизвестно. Судя по деталям, первоначально за плечом юноши была праща, которая затем была переделана в молчан. – Прим. ред.





Микеланджело отказывается сотрудничать с герцогом Алессандро Медичи.
Худ. Доменико Морелли.
Коллекция Алласиа, Кераско.

Справа: Брут.
Скульптура Микеланджело Буонарроти.
После 1539 г. Мрамор.
Национальный музей Барджелло, Флоренция.

шись к портретному искусству республиканского Рима, Микеланджело создал образ народного трибуна, восставшего против гнета тирании. Подлинно героическое содержание образа выделяет его среди других произведений Микеланджело этого периода, отмеченных чертами надлома.

К сожалению, надеждам республиканцев не дано было исполниться. Место Алессандро занял Козимо Медичи – умный и хитрый политик, искусный дипломат и правитель, вскоре принявший титул Козимо I Медичи, герцога Флоренции и Сиены. При нем монархия только укрепилась. Окружив себя придворным блеском, он создал иллюзию благосостояния и культурного процветания «*вверенного его попечению*» города. Герцог делал все возможное, чтобы склонить Микеланджело к возвращению в родной город, но тот упорно отклонял все приглашения (часто передаваемые через Вазари, который был придворным художником Козимо I), прибегая к различного рода деликатным отговоркам. Поскольку во Флоренции жили брат и племянник, скульптор вынужден был действовать максимально дипломатично.

Последние тридцать лет жизни Микеланджело провел в Риме, куда он приехал 23 сентября 1534 года. В родную Флоренцию он больше никогда не возвращался.

эмигрантами-республиканцами, один из которых – Донато Джаннотти – после известия об убийстве герцога обратился к скульптору с просьбой изваять бюст Брута для кардинала Ридольфи. В поступке Лоренцино де Медичи – «Новоявленного Брута» – видели акт тираноборчества и надежду на скорое возрождение республики. Обратив-

Герцог делал все возможное, чтобы склонить Микеланджело к возвращению в родной город, но тот упорно отклонял все приглашения (часто передаваемые через Вазари, который был придворным художником Козимо I), прибегая к различного рода деликатным отговоркам. Поскольку во Флоренции жили брат и племянник, скульптор вынужден был действовать максимально дипломатично.



EDVM BRVTI EFFICIAM
VEPTOR LE MARMORE DVCI
N. MENTEM SCI LTRIS
ET OBSTINUIT