МИКЕЛАНДЖЕЛО

Рисунок в его творчестве

В. Д. Дажина

МИКЕЛАНДЖЕЛО

Рисунок в его творчестве

МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1986

ББК 85.103 (3)
Д 14

Оформление и макет
Д. А. Аникеева

Д $\frac{4903040000-007}{(025)01-86}$ 85-86

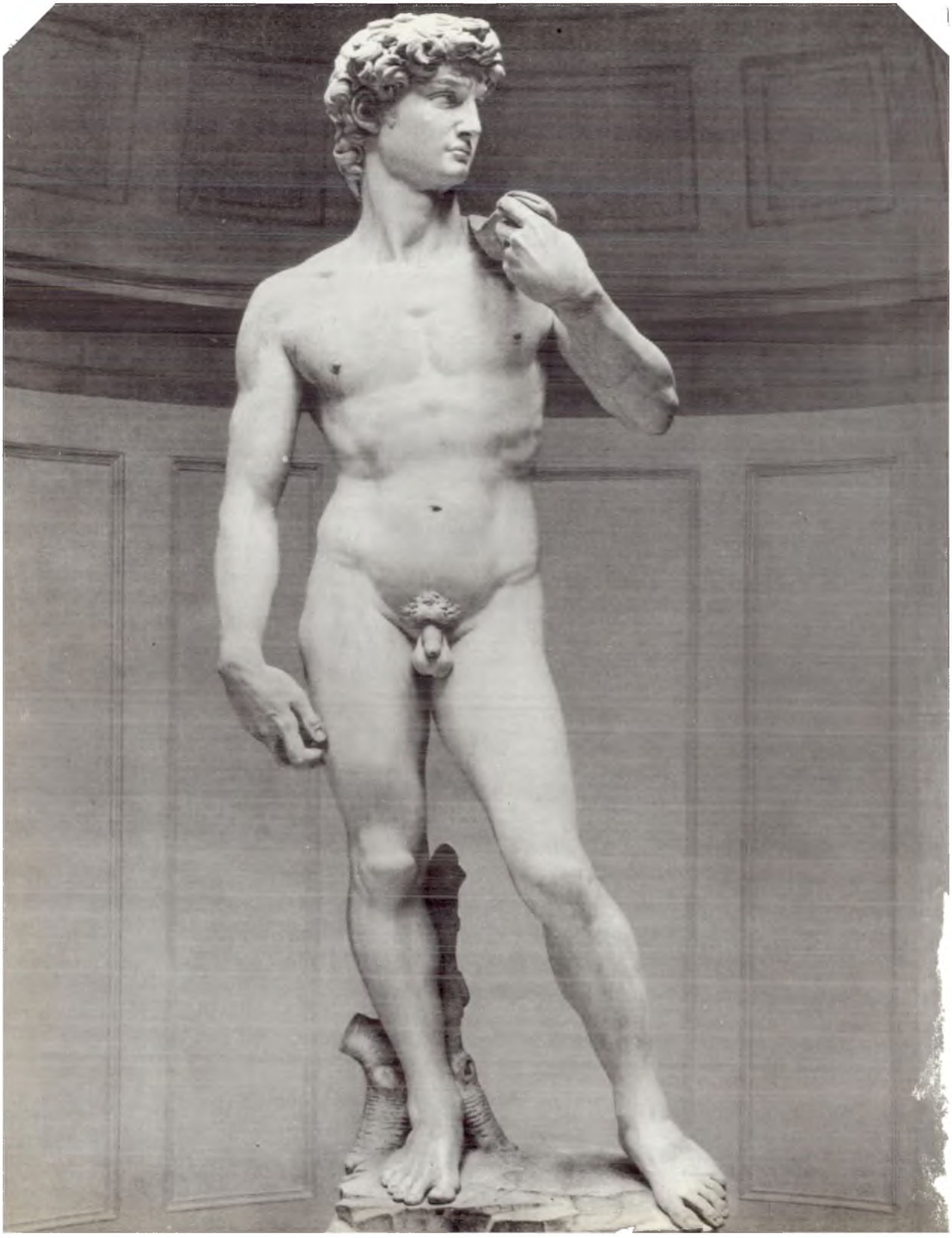
От автора

Где берет начало великое творение искусства? Не в том ли мучительном раздумье, творческом поиске, не в том ли неутомимом, кропотливом труде и мгновенном озарении, следы которого остались на неброских листах пожелтевшей бумаги? Беглые рисунки, разрозненные этюды, подготовительные картоны – детали будущих работ. Их у Микеланджело было множество, до нас дошло ничтожно мало. Безвозвратно погибли картоны и сотни набросков к росписи потолка Сикстинской капеллы, которые Микеланджело сжег в 1518 году. Им же незадолго до смерти было уничтожено много рисунков и картонов, чтобы никто не узнал о его творческих муках, о том, как он испытывал свой гений, дабы, по словам Дж. Вазари, «являть его не иначе, как совершенным».

Графическое наследие Микеланджело насчитывает сегодня лишь немногим более двухсот подлинных, бесспорно авторских листов, по счастливой случайности сохранившихся. Его рисунками гордятся крупнейшие художественные коллекции мира. Первые их публикации и научные атрибуции были сделаны в начале нашего века. Определение авторства затруднялось тем, что Микеланджело редко подписывал рисунки, а многочисленные копии вводили в досадные заблуждения исследователей и коллекционеров.

Жизнь и творчество Микеланджело исследованы с почти исчерпывающей полнотой. Цель настоящего издания проследить развитие графического мастерства художника от поры ученичества до творческой зрелости. Именно рисунок составлял суть и ядро искусства Микеланджело, тайну и основу его творческого метода. Не случайно сам художник видел в рисунке «высшую точку и живописи, и скульптуры, и архитектуры», считая, что «рисунок является источником и душой всех видов живописи и корнем всякой науки». В предлагаемой вниманию читателя книге графическое наследие великого мастера рассматривается не изолированно, а в тесной связи с основными проблемами его творчества и этапами духовного становления личности художника – от героических идеалов юности до глубоких философских прозрений зрелости. Обладая особой эстетической ценностью, рисунки Микеланджело помогают вместе с тем понять особенности творческого метода мастера, уяснить специфику его работы в живописи, скульптуре и архитектуре, восстановить эволюцию его замыслов. Рисунок был для Микеланджело, как и для большинства современных ему ренессансных художников, органической частью единого творческого процесса, в нем находили первое художественное воплощение волновавшие его замыслы, в беглых эскизах и отточенных этюдах отрабатывались основные образные идеи. Специфика творческого метода Микеланджело-художника не позволяет оторвать рисунок от общего творческого развития мастера, что и обусловило характер изложения материала.

Автор сердечно благодарит рецензента, доктора искусствоведения В. Н. Гращенкова, за ценные замечания и советы, сделанные по рукописи книги, а также всех сотрудников издательства, чья неизменная поддержка и дружеское внимание помогли этой книге увидеть свет.



I
Годы ученичества. От «Битвы кентавров» к картону «Битва при Кашине»

Давид с пращой,
Я с луком.

Микельаньоло.

«Сегодня, 6 марта ... у меня родился мальчик, я назвал его Микеланджело, и он родился в понедельник утром между 4 и 6 часами, и родился он тогда, когда я был подеста в Капрезе ... Я крестил его 8 числа того же месяца в церкви Сан Джованни в Капрезе»[1]. Такова запись, оставленная Лодовико ди Леонардо Симони в семейной хронике, свидетельствующая о рождении в 1475 году великого художника Италии.

Микеланджело происходил из знатного, но обедневшего флорентийского рода; его отец жил на небольшое наследство, время от времени занимая незначительные общественные должности. Семья Буонарроти владела фермой и домом в местечке Сеттиньяно (ныне вилла Буонарроти), недалеко от Флоренции. Здесь прошли детские годы художника, сюда он приезжал позднее, чтобы отдохнуть от городской суеты. На стене первого этажа виллы Буонарроти в Сеттиньяно сохранился рисунок, возможно «Тритона», выполненный углем поверх штукатурки. Заманчиво видеть в нем один из самых ранних рисунков художника, сделанных еще до ученичества в боттеге Гирландайо.

Когда Микеланджело подрос, семья переехала во Флоренцию и отец отдал мальчика учиться в латинскую школу Франческо да Урбино. Известно, что с раннего детства Микеланджело уделял рисованию все свободное время, увлеченно познавая окружающий мир. Его старший приятель, Франческо Граначчи, тогда уже ученик Доменико Гирландайо, всячески поощрял страстную любовь друга к рисованию.

Благодаря Граначчи тринадцатилетний Микеланджело, преодолев сопротивление отца, поступил 1 апреля 1488 года в мастерскую Гирландайо и пробыл в ней примерно два года.

1
Coughlan R. The World of Michelangelo. 1475–1564. New York, 1966, p. 12.
(Здесь и далее пер. авт.)

I. Давид. Мрамор. 1501–1504. Флоренция, Академия изящных искусств

Художественная жизнь тогдашней Флоренции протекала в нескольких крупных мастерских – боттегах. Среди них не последнее место занимала мастерская Доменико Гирландайо. В ней выполнялись многочисленные работы по украшению и обновлению церковных интерьеров, заказы на большие алтарные картины и портреты частных лиц, на росписи мебели, тканей, рождественских тарелок.

Искусство Гирландайо просто и естественно, оно лишено мистической таинственности или глубокого философского смысла, в нем нет ни экзальтированного порыва Филиппино Липпи, ни страстности Боттичелли, ни мягкой поэтичности и сказочной наивности Фра Анджелико. Секрет искусства Гирландайо был основан на твердо усвоенных им знаниях ремесла, на том исключительном, почти завораживающем умении точно и по возможности достоверно воспроизводить мир природы и события повседневной городской жизни, которым и прославился Доменико среди современников.

Свое внимание, свой интерес и свое мастерство Гирландайо направил на то, чтобы с максимальной достоверностью и совершенством воспроизводить натуру. Он был в курсе всех последних новшеств и художественных достижений времени, прекрасно владел линейной перспективой, с помощью которой добивался иллюзии пространственной глубины в своих фресках и картинах; накопленный им опыт изучения античности он претворял в обильной декорации архитектурных фонов, меткость рисунка позволяла ему добиваться поразительного портретного сходства.

В боттеге Гирландайо придерживались издавна установленной системы обучения, которая состояла из трех последовательных стадий. Сначала ученики приобретали технические навыки правильного рисования. Для этого они выполняли множество рисунков-копий, образцами для которых служили произведения искусства мастеров местной школы и та коллекция старых рисун-

ков, которая обычно хранилась в боттеге. Затем шло рисование с рельефных предметов (всевозможных гипсовых моделей) и со скульптуры, что помогало овладеть искусством верно передавать объем и правильно строить ракурс. И только потом шел наиболее важный этап обучения, доступный при известном техническом мастерстве и опыте, – рисование с натуры.

Долгий путь обучения приучал молодого художника доверяться не только природному таланту, но и тому умению, которое вырабатывалось упорным каждодневным трудом, постоянным общением с лучшими произведениями старого и современного ему искусства. Прилежание и обучение должны были привести к тому, чтобы «рука, благодаря многолетнему труду и упражнению, обладала легкостью и способностью правильно рисовать и выражать любую созданную природой вещь пером, стилом, углем, карандашом или чем-либо другим»[2].

Практика копирования рисунков как первоначальная ступень обучения существовала на протяжении всего Возрождения. Чаще всего образцом для копирования служили рисунки самого мастера или рисунки других художников, хранившиеся в его коллекции.

Копирование рисунков преследовало двойную цель: изучение различных технических приемов и приучение глаза к правильной манере изображения, к гармоническим пропорциям и изяществу, выработанным лучшими мастерами прошлого. Требования к ученическим копиям были жесткими: копирование должно быть предельно точным, чтобы при наложении одного рисунка на другой линии контуров копии и оригинала совпадали. Подобное точное копирование давало возможность ученикам набить руку, запомнить определенный набор чисто технических и художественных приемов, создающих выгодные и броские эффекты.

Среди старых и новых рисунков пользовались популярностью листы и картоны Мазаччо, Уччелло, Фра Филиппо Липпи, Поллайоло, Фра Анджелико. Гордостью Гирландайо была большая коллекция старых рисунков, к которой он относился с трогательной любовью. Из записей ученика и помощника Микеланджело Кондиви мы узнаем, что у Гирландайо хранились альбомы со всевозможными набросками – пастухов, овец, собак, крестьян, домов, античных руин и сохранившихся памятников Рима[3]. Из Вечного города, в котором он работал над росписью стен Сикстинской капеллы, Гирландайо привез много тщательно выполненных зарисовок античных памятников, причем делал он это «с такой точностью, что мог работать на глазомер, без линейки, циркуля и обмеров, и, когда потом проверяли пропорции, они оказывались такими точными, словно он устанавливал их по предварительному обмеру»[4]. Это страстное увлечение Гирландайо античной архитектурой проявилось в фонах его фресок в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции.

В жизнеописании Вазари и записях Кондиви упоминаются копии, выполненные Микеланджело в мастерской Гирландайо. Молодой художник настолько преуспел в исполнении копий и делал их столь похожими, что часто «воспроизводил собственноручные рисунки старых мастеров так схоже, что можно было ошибиться, ибо дымом и разными другими вещами он подкрашивал их, придавая старый вид, и пачкал так, что они действительно казались старыми»[5]. Немногочисленную группу самых ранних из сохранившихся рисунков Микеланджело составляют копии, относящиеся к поре ученичества в боттеге Гирландайо: одна в Лувре, две в венской Альбертине и одна в музее Мюнхена.

Из мастеров прошлого его привлекал определенный круг художников и скульпторов, в первую очередь Джотто и Мазаччо, позднее – Донателло, Якопо делла Кверча, из старших современников – Поллайоло и Синьорелли, отчасти Леонардо. Обращаясь к истокам ренессансного реализма, пристально вглядываясь и творчески преломляя в своем сознании ту монументальную, пластически ясную форму, которую выработала предшествующая традиция, Микеланджело наделял воспроизводимые им образы чертами мужественной суровости и эмоциональной сдержанности, то есть чертами, с юношеских лет присущими его творческому темпераменту.

Поражает полное отсутствие у молодого Микеланджело какого бы то ни было интереса к «блестящим» рисункам, к виртуозно выполненным этюдам драпировок, эскизным зарисовкам жанровых групп; у него практически нет ни одного пейзажного наброска, тщательно выполненных зарисовок архитектурных памятников, всякого рода сюжетных фантазий. Даже в копиях он ограничивается отдельными, наиболее выразительными фигурами, фиксируя понравившийся ему жест или позу. В некоторой архаичности и пуританстве его ранних рисунков-копий и заключена сила их эмоционального воздействия.

Среди упомянутых нами копий, возможно, более ранней была копия двух крайних фигур с фрески Джотто «Вознесение Иоанна Евангелиста» в капелле Перуцци церкви Санта Кроче. Рисунок аккуратен и точен, но еще по-ученически робок. Только в одном месте молодой художник решился исправить оригинал – он поставил ступню правой ноги точнее по отношению ко всей фигуре. Энергично проработанная светотень выдает твердую руку будущего скульптора.

2 *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 1. М., 1956, с. 88. (Далее – *Вазари Дж.* Жизнеописания.)

3 См.: Переписка Микель-Анджело Буонарроти и жизнь мастера, написанная его учеником Асканио Кондиви. Пер. М. Павлиновой. Спб., 1914, с. 3–4. (Далее – *Кондиви А.* Переписка.)

4 *Вазари Дж.* Жизнеописания. Т. 2, 1963, с. 504.

5 Там же, т. 5, 1971, с. 217.

Более зрелыми представляются рисунки, сделанные с фресок Мазаччо. Вазари пишет о том, что Микеланджело в течение нескольких месяцев «срисовывал в Кармине живопись Мазаччо, воспроизводя работы с таким толком, что поражались и художники, и не художники, и зависть к нему росла вместе с известностью»[6]. На лицевой стороне листа из венской Альбертины изображены 3
три мужские фигуры, одна из которых тщательно проработана, а две другие остались в наброске. Большинство ученых считают рисунок копией с утраченной фрески Мазаччо «Освящение церкви Санта Мария дель Кармине», а в трех фигурах видят участников торжественной процессии. Микеланджело органично усвоил статичную монументальность массивных фигур Мазаччо, их величавую медлительность. Мощные, прямые складки одежд, пластически ясный контур, выявленная штриховкой светотень усиливают их рельефность. На обороте листа нарисована коленопреклоненная фигура, 2
которая до последнего времени считалась копией той же утраченной фрески в церкви Санта Мария дель Кармине. Сейчас прежняя атрибуция вызывает сомнения, но все же до конца не опровергнута[7].

Микеланджело усилил присущую Мазаччо блокообразность фигур, замкнул объем четко выявленным контуром, распределение света и тени подчинено у него ритму тяжелых, как бы вырубленных в камне ниспадающих складок одежд. Сильные и энергичные линии, то положенные легко и свободно, то перекрещивающиеся, 5
как в фигуре апостола Петра с фрески Мазаччо «Чудо со статиром», а также контурные и штриховые линии вкупе создают объемную форму, как бы высеченную из камня.

Благодаря воздействию искусства Мазаччо молодой художник вышел из подчинения Гирландайо, хотя в технике рисунка во многом еще следовал манере учителя. Гирландайо широко применял перекрестную штриховку, она была у него легкой и негустой, производя скорее впечатление размывки в тенях, чем плотной пластической массы. В рисунках Гирландайо всегда угадывалась рука живописца, стремящегося воспроизвести эффект свободной работы кистью.

Так же как и Гирландайо, Микеланджело пользовался пером и тушью, но не стремился к созданию живописной трепетности рисунка, не подражал мягкой подвижности кисти. Четкой линией он выявлял контуры, иногда чрезмерно их подчеркивая, за счет густой штриховки углублял и делал определенными тени, отчего ткань рисунка приобретала почти ощутимую осязательность.

Уже в ранних рисунках-копиях видно, что Микеланджело стремился к овладению твердой, уверенно проведенной линией, в изгибе которой раскрывалось бы истинное существо пластической формы. Именно в ли- 6
нии, ее силе и напряженности заключено то качественно новое, что внес Микеланджело в искусство рисунка.

Дальнейшее его обучение (с 1489 г.) проходило в мастерской скульптора Бертольдо ди Джованни, ученика и страстного почитателя Донателло. Бертольдо ди Джованни – хранитель древностей, собранных в садах Медичи, – был в дружественных отношениях с тогдашним правителем Флоренции Лоренцо Великолепным и по его желанию руководил художественной школой для особо одаренных юношей города[8]. Лоренцо выделил Микеланджело среди других учеников Бертольдо и взял его под особое покровительство. В Палаццо Медичи молодой скульптор смог ближе познакомиться с произведениями античности, знатоком и коллекционером которых был Лоренцо. В эпоху раннего Возрождения античное искусство стало предметом восторженного почитания, а его произведения – гордостью многих частных коллекций.

Благодаря пребыванию в доме Медичи и общению с Бертольдо Микеланджело не только непосредственно соприкоснулся с миром античности, но и по-новому воспринял предшествующее ему искусство, внимательно приглядываясь к произведениям флорентийских скульпторов XV века, в первую очередь к Донателло, Верроккьо и Поллайоло.

Бертольдо был учеником Донателло и его благоговейным почитателем, когда-то помогал учителю в исполнении рельефов двух кафедр в церкви Сан Лоренцо. Как мастер малых форм, Бертольдо работал преимущественно в бронзе, обрабатывая ее легко и по-живописному трепетно. По своему характеру искусство Бертольдо было противоположно творческим устремлениям Микеланджело, в ту пору определившимся.

Уже первый юношеский рельеф Микеланджело – «Мадонна у лестницы», – пока еще робкое и подража- 11
тельное произведение молодого скульптора, ясно очерчивает круг его интересов и симпатий[9]. В первую очередь это искусство Донателло 1420–1430-х годов – времени создания его лучших, классических по духу произведений. В характере сплющенного рельефа, обобщенной форме и лаконичном контуре фигур угадывается близость не только к «Мадонне Пацци» Донателло (ок. 1422, Берлин-Далем), но и к его рельефам дверей Старой сакристии с выразительными фигурами спорящих апостолов. Общее впечатление монументальности усиливается выбранной молодым скульптором низкой точкой зрения, отчего мадонна вырастает в величест-

6
Вазари Дж. Жизнеописания. Т. 2, с. 219–220.

7
См.: *Gilbert G.* Michelangelo's Drawings after Masaccio's Sagra. – «Gazette des Beaux-Arts», 1948, (2), p. 389–404.

8
См.: *Bode W., von.* Bertoldo und Lorenzo die Medici. Freiburg, 1925; *Gengaro M. L.* Maestro e scolaro: Bertoldo di Giovanni e Michelangelo. – «Commentari», 1961, (12), p. 52–56; *Tolnay Ch., de.* Donatello e Michelangelo. – In: Donatello e il suo tempo. Firenze, 1968, p. 259–275.

9
См.: *Вазари Дж.* Жизнеописания. Т. 5, с. 219.

II. Мадонна у лестницы. Мрамор. Ок. 1491. Флоренция, Музей Буонарроти

венную матрону, напоминая профильные изображения на греческих надгробных стелах. Микеланджело отказался от принятого в кватроченто жанрового мотива мадонны, играющей с младенцем («Мадонна с младенцем» Дезидерио да Сеттиньяно, Музей Виктории и Альберта, Лондон), а придал изображению апокрифический характер предчувствия будущей жертвенной смерти Христа. Видна только спина и правая рука сосущего грудь младенца, мощь которого подобна мощи Геркулеса.

Если «Мадонна у лестницы» всецело принадлежала флорентийской скульптурной традиции и была создана под ее прямым воздействием, то в другом юношеском
111 рельефе Микеланджело – «Битве кентавров» – главным было преломление тех творческих импульсов, которые молодой скульптор получил при изучении античности. Как Вазари, так и Кондиви пишут о том, что Микеланджело пользовался при работе над рельефом советами Анджело Полициано – поэта, гуманиста, жившего при дворе Лоренцо Великолепного. «В этом же дворце, – читаем мы у Кондиви, – жил некий Полициано, ученый и мудрый человек. [...] Ценя в Микеланджело его высокий ум, он очень любил его и постоянно побуждал работать; он многое объяснял ему и постоянно находил ему занятия. [...] Однажды он предложил ему вылепить «Похищение Деяниры» и «Битву кентавров» и рассказал ему в подробностях все эпизоды этих фабул»[10]. Именно Полициано приобщил молодого скульптора к античной литературной и философской традиции.

Наследие античности вошло в плоть и кровь мировоззрения людей той эпохи, поэтически ими осмысливалось и интерпретировалось. Часто античность возрождалась как далекая, но желанная мечта об утраченном «золотом веке». Такой она была в поэзии Анджело Полициано – усложненной, аллегорически перегруженной, насыщенной поэтическими ассоциациями и метафорами. Иной представлялась античность Микеланджело. Она никогда не была для него чем-то отдельно и самостоятельно существующим, а составляла неразделимую часть национальной культурной традиции, в которой наравне с римской античностью выступало наследие легендарной Этрурии, романского средневековья, проторенессансной скульптуры Никколо Пизано и живописи флорентийского треченто, в первую очередь Джотто.

В рельефе «Битва кентавров» Микеланджело обратился к эпизоду, рассказанному в двенадцатой книге «Метаморфоз» Овидия, о битве кентавров и лапифов на свадьбе царя лапифов Пейритоя, друга Тесея. Отказываясь от подробного, а иногда и натуралистического описания Овидием жестокой схватки лапифов с кентаврами, Микеланджело объединил разобщенные эпизоды легенды в единое драматическое действие. В рельефе нет главного героя, но есть композиционный и смысловой центр, от которого расходится и к которому стремится изображенное им действие. Поражает умелая, уже совсем «взрослая» лепка формы, ясное выявление пластики фигур с помощью перепадов света и тени, глубины и высоты рельефа. Вне сомнения, молодой скульптор изучал бронзовый рельеф своего наставника, Бертольдо ди Джованни, – вольную копию с античного саркофага из Кампосанто в Пизе, названную «Битва всадников» (Национальный музей, Флоренция).

«Битва кентавров» Микеланджело наряду с отдельными мотивами, заимствованными у учителя, принадлежала к принципиально иной художественной традиции. Впервые после Донателло Микеланджело избрал своим материалом мрамор. Истинный ваятель по натуре, он интуитивно чувствовал пластические возможности, заключенные в мраморном блоке.

Смерть Лоренцо Великолепного, последовавшая 8 апреля 1492 года, поставила под удар дальнейшую карьеру Микеланджело. Вернувшись в дом отца, юноша не бросил занятий скульптурой. Он приобрел большую глыбу мрамора, в которой высек Геркулеса, стоявшего много лет в Палаццо Строцци[11].

В Музее Буонарроти во Флоренции хранится небольшая глиняная модель, которую исследователь творчества Микеланджело К. Тольнай относит ко времени работы над «Геркулесом». Она позволяет хотя бы частично восстановить облик утраченной статуи. Совершенно очевидно, что Микеланджело исходил из античной традиции изображения Геркулеса. Несмотря на то, что в самой Флоренции не было ни одной античной статуи Геркулеса, Микеланджело, видимо, был знаком с рисунком, сделанным кем-то из круга Гирландайо с римской копии «Геркулеса» Лисиппа[12]. К образу античного героя, покровителя Флоренции, обращались и до Микеланджело, в частности его старшие современники Антонио Поллайоло и Бертольдо ди Джованни.

Герой античной мифологии Геркулес, наделенный мужеством, бесстрашием, способностью противостоять грозным силам рока, человеческому злу и жестокости, стал в гуманистических кругах Флоренции синонимом героического начала, заложенного в природе человека. Причем героическое понималось итальянскими гуманистами как борющееся и противопоставлялось обыденному и житейски благополучному. Героической была борьба не только с реальным, земным злом, но и борьба с высшими, надчеловеческими силами – с судьбой. Именно в борьбе с судьбой человек способен превзойти свою смертную природу и сравняться с богами. Со временем подвиги Геркулеса приобрели морально-дидакти-

10
Кондиви А. Переписка, с. 7.

11
Мраморный «Геркулес» Микеланджело не сохранился. В 1529 г. он был продан Франциску I и до 1713 г. находился в одном из садов замка Фонтенбло. См.: *Tolnay Ch., de* L'Hercule de Michel-Ange a Fontainebleau. – «Gazette des Beaux-Arts», 1964, (64), p. 125–140; *Châtelet-Lange L.* Michelangelo's Herkules in Fontainebleau. – «Pantheon», 1972, (30), S. 455–468; *Joannides P.* Michelangelo's Lost Hercules. – «The Burlington Magazine», 1977, (119), p. 550–554.

12
Codex Escorialensis. Ed. H. Egger. Bd 1. Wien, 1906, S. 106; Bd 2, S. 37.

ческий смысл, став примером самопожертвования, бесстрашия и мужества, богоборчества. Из античного Геркулес стал христианским героем, а его подвиги осмыслялись с точки зрения христианской символики[13]. Так, специально для юношества флорентийский гуманист Колюччо Салютати, занимавший пост канцлера республики, написал сочинение «О подвигах Геркулеса» («De laboribus Herculis»), в котором подвиги мифологического героя рассматривались им с точки зрения гражданских идеалов гуманизма. В представлении Салютати Геркулес был воплощением особого положения человека в мире, которое позволяло ему, обладая свободой воли, добиваться доблести и славы, благородства и совершенства. Геркулес стал символом гражданина, действующего во имя общего блага и государства[14].

Образ всепобеждающего героя соответствовал новым гуманистическим представлениям о сущности человеческой природы и тому особому положению, которое отводилось человеку в философии неоплатонизма. В системе мироздания, как ее мыслили неоплатоники, человек, занимая срединное положение между небесным и земным, «не желает ни высшего, ни равного себе и не допускает, чтобы существовало над ним что-нибудь независимо от его власти. Это состояние одного только бога. Он повсюду стремится владычествовать, повсюду желает быть восхваляемым и быть старается всегда как бог»[15].

По заказу Лоренцо Великолепного Антонио Поллайоло написал три картины на сюжеты подвигов Геркулеса: «Геркулес и немейский лев», «Геркулес и гидра», «Геркулес и Антей» (две последние – ок. 1465, Уффици, Флоренция). Первоначально картины находились в парадном зале Палаццо Медичи, и Микеланджело, возможно, видел их. Идеалом Поллайоло был физически сильный и бесстрашный духом человек, способный к свершению героических поступков. В его картинах и скульптуре («Геркулес и Антей», ок. 1475–1480, Национальный музей, Флоренция; «Геркулес», Музей Боде, Берлин) Геркулес – прежде всего силач, причем его физическая сила всячески подчеркивается. Поллайоло одним из первых среди флорентийских художников производил диссекцию трупов с целью изучения анатомии человека. Он стремился выяснить закономерную связь между строением тела и его движением. Поэтому не случайно многие рисунки Поллайоло излишне натуралистичны в передаче утрированной мускульной силы (гравюра «Битва обнаженных», 1470, Уффици, Флоренция). В образе Геркулеса, созданном кватрочентистским художником, нет гармонии между внешним обликом и внутренним миром героя, в нем есть резкость и напряженная динамика, экспрессия и почти натуралистическая достоверность в передаче физических усилий. Красота понималась Поллайоло как сила, в этом он был солидарен с гуманистом Лоренцо Валла, для которого в мужчине предпочтительна сила, а не красота.

Судя по рисунку Питера Пауля Рубенса (Лувр, Париж), сохранившему до нас облик утраченного произведения, «Геркулес» Микеланджело идеально сочетал силу и красоту. Спокойная постановка фигуры повторяла излюбленный греками хиазм: одна рука Геркулеса придерживала ниспадающий плащ, другая опиралась на немного отставленную в сторону палицу. В проработке мускулатуры чувствовалось знание анатомии. Мышцы грудной клетки, торса, ног и рук воспроизведены точно, но без утрировки или добавлений.

Период работы над «Геркулесом» совпал с усиленными занятиями молодого скульптора анатомией. Благодаря знакомству с приором монастыря Санто Спирито, которому Микеланджело подарил прекрасное деревянное распятие (1494, Музей Буонарроти, Флоренция), он получил редкую возможность работать в морге монастырского госпиталя[16]. Воспользовавшись разрешением приора, он «постоянно занимался анатомией, вскрывая трупы, дабы усмотреть начала и связи костяка, мышц, нервов и жил, а также различные движения и всяческие положения человеческого тела ...»[17]. По прошествии многих лет, уже в преклонном возрасте, Микеланджело не раз думал, «для пользы тех, кто хочет отдаться изучению скульптуры или живописи, издать книгу, трактующую о всех движениях человеческого тела, с приложением теории, которую он извлек из долговременной практики»[18]. К сожалению, анатомических штудий или набросков, сделанных Микеланджело в период наиболее интенсивных занятий анатомией, практически не сохранилось, те, что существуют, относятся уже ко времени работы над картоном «Битва при Кашине».

Спустя два года после смерти Лоренцо Великолепного его сын и преемник Пьеро Медичи вспомнил о Микеланджело по весьма курьезному случаю. Зима 1494 года была необыкновенно снежной. Пьеро Медичи при-

13
См: *Ревякина Н. В.* Миф о Геракле в толкованиях гуманиста Салютати. – В кн.: Бахрушинские чтения. Вып. 3. Новосибирск, 1963, с. 36–47; *Wilkins E. H.* Description of Pagan Divinities from Petrarch to Chauter. – «Speculum». 1957, (32), p. 511–522; *Simon M.* Hercule et le Christianisme. Paris, 1955; *Allen D. C.* Mysteriously Meant. London, 1970, p. 170.

14
См.: *Ревякина Н. В.* Учение о человеке итальянского гуманиста Джованнуччо Манетти. – В кн.: Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976, с. 245; см. также: *Ettlinger L. D.* Hercules Florentinus. – «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz». Bd 16, 1972, (2), S. 119–142.

15
Ficino M. Theologie Platonicienne de l'immortalite des ames. V. 2. Paris, 1964–1970, p. 225.

16
О деревянном распятии Микеланджело из церкви Санто Спирито см.: *Либман М. Я.* Микеланджело и неклассическое художественное наследие. – В кн.: Микеланджело и его время. М., 1978, с. 32–50; *Lisner M.* Michelangelos Kruzifixus aus S. Spirito in Florenz. – «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 1964, 3. F., (15), S. 7–36; *Idem.* The Crucifix from Santo Spirito and the Crucifixes of Taddeo Curradi. – «The Burlington Magazine», 1980, (122), p. 812–819.

17
Вазари Дж. Жизнеописания. Т. 5, с. 300.

18
Мастера искусства об искусстве. Т. 2. М., 1966, с. 200.

звал Микеланджело во дворец и приказал вылепить себе на потеху и городу на развлечение огромную снежную статую. «Снежный гигант», как тут же окрестили его горожане, был столь прекрасен, что Пьеро оставил Микеланджело во дворце и использовал его как консультанта при покупке гемм, резных камней и прочих скульптурных работ.

Многое изменилось во Флоренции и дворце Медичи после смерти Лоренцо Великолепного. Пьеро не обладал ни умом, ни хитростью, ни талантом Лоренцо. Жестокость, открытая недоброжелательность к людям, чрезмерная, ничем не оправданная заносчивость вызвали в городе недоверие и враждебность в отношениях к нему. Неудовольствие подогревалось страстными речами доминиканского монаха, настоятеля монастыря Сан Марко Савонаролы, его проповедями, которые увлекли даже близких друзей Лоренцо Медичи. Флоренция была словно загипнотизирована. Те, которые только вчера распевали веселые карнавальные песни, искренне восхищались античными древностями или, как Марсилио Фичино, зажигали лампадку перед бюстом Платона, цитировали античных поэтов, почитали античную философию, сегодня бросали в костер все, чему прежде поклонялись[19].

Представители знатных купеческих фамилий города – Ручеллаи, Сальвиати, Альбицци, Строцци – были среди поклонников доминиканского монаха. Пико делла Мирандола и Анджело Полициано отреклись от

19
Имеется в виду знаменитое «сожжение суеты» во время январских праздников 1497 г.

III. Битва кентавров. Мрамор. Ок. 1492. Флоренция, Музей Буонарроти

своих идей, облачась в доминиканскую рясу. Художники Боттичелли, Лоренцо ди Креди, Пьеро ди Козимо, Фра Бартоломео были в числе приверженцев Савонаролы.

Призывы Савонаролы к созданию «народной республики» в духе средневековой теократии во главе с небесным монархом Иисусом Христом, его обличения «падшего Рима», как он его называл – «великой блудницы», сложная ситуация Флоренции, которая разрывалась между папой и французским королем Карлом VIII, привели к сильным волнениям, в результате которых 8 ноября 1494 года Медичи были изгнаны из Флоренции, а их сторонники в страхе бежали из города. Власть перешла в руки Савонаролы, превратившего Флоренцию в большой монастырь. «... Опасаясь, ввиду близости его к этому роду, как бы с ним не произошло какой-либо неприятности ...», Микеланджело еще в октябре 1494 года бежал из города[20]. После недолгого пребывания в Венеции он остановился в Болонье, в доме патриция Джанфранческо Альдовранди, который помог ему уладить возникшие было недоразумения с местными властями. Альдовранди был любителем и тонким знатоком поэзии, особенно почитал Данте, Петрарку и Боккаччо. Здесь, в Болонье, вдохновленный и восхищенный поэзией Данте и Петрарки, Микеланджело написал первые свои сонеты. Благодаря помощи и протекции Альдовранди он получил заказ на украшение раки св. Доменика, саркофаг которой был выполнен еще в XIII веке Никколо Пизано.

К концу 1495 года были сделаны статуи коленопреклоненного ангела, держащего светильник, св. Прокла и св. Петрония. Несмотря на связь со скульптурной традицией позднего кватроченто, что сказалось в характере складок одежд, в выражении лиц ангела и св. Петрония, в несколько манерном изгибе фигур, болонские произведения молодого скульптора, особенно его св. Прокл, обладали яркой самобытностью и новизной художественного мышления. В юной фигуре св. Прокла, гневное лицо которого выражает страстный порыв, уже видны те черты, которые проявятся в полной мере немногим позднее, при работе над статуей мраморного Давида. В Болонье Микеланджело ближе познакомился с творчеством самобытного скульптора XV века Якопо делла Кверча. Обобщенная ясность пластического мышления, нашедшая выражение в монументальной значительности рельефов Якопо делла Кверча на портале собора Сан Петронио (1425–1438), была удивительно созвучна поискам Микеланджело в области формы.

Весной 1495 года Микеланджело ненадолго вернулся во Флоренцию. Однако он остался в стороне от проходившей там борьбы между защитниками Савонаролы и сторонниками Медичи. Все его интересы были сосредоточены на одном – искусстве. Во Флоренции тех лет он нашел нового покровителя своему таланту – Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, который пользовался заслуженным уважением и влиянием во вновь восстановленной республике. Лоренцо ди Пьерфранческо получил прекрасное гуманистическое воспитание и образование, был тонким ценителем и знатоком литературы и искусства. Воспитателем и наставником Пьерфранческо был глава Платоновской академии Марсилио Фичино, по его заказу Боттичелли написал «Весну» (ок. 1477–1478, Уффици, Флоренция) и «Рождение Венеры» (ок. 1483–1484, Уффици, Флоренция), а Микеланджело сделал небольшие статуи: «Спящего Купидона» и «Младенца Иоанна Крестителя» (произведения не сохранились).

«Спящий Купидон» был закончен весной 1496 года и тогда же по совету Лоренцо Микеланджело придал ему вид античной статуи, долго пролежавшей в земле. В Риме «Спящего Купидона» купил кардинал Рафаэлло Риарио, племянник Сикста IV, богатый меценат и коллекционер. Вскоре слух о подделке, проданной вместо античной статуи, дошел до кардинала. Возмущенный, он послал своего поверенного во Флоренцию и поручил ему найти и заполучить столь искусного имитатора древностей. Так удачная подделка помогла Микеланджело попасть в Вечный город.

Полный радужных надежд он приехал в Рим 25 июня 1496 года. Здесь в лице богатого римского банкира, любителя античности и заядлого коллекционера Якопо Галли молодой скульптор нашел верного друга и влиятельного покровителя. Именно для него были сделаны «Вакх» (1496–1497, Национальный музей, Флоренция) и несохранившийся «Купидон» – первые римские произведения Микеланджело[21].

Напоенный ароматом истории, Вечный город помог художнику по-настоящему понять античность. Все свое время Микеланджело посвящал изучению древностей, которыми так богата римская земля. Не избалованный заказами, он много и плодотворно занимался самообразованием.

Ко времени первого пребывания Микеланджело в Риме относится несколько листов с антикизирующими набросками, беглыми эскизами и тщательно выполненными этюдами античных статуй, архитектуры, драпировок, фантастических голов. Пожалуй, никогда более Микеланджело не рисовал так много и так плодотворно. Графическая манера его рисунков стала свободней и 8
уверенней, рука мастерски овладела линией, упруго 9
выявляющей контур. Светотеневой эффект создавался 10
подвижной штриховкой (рисунки, хранящиеся в Лувре, 11
Музее Конде в Шантильи, Британском музее, датировка 12
которых колеблется между 1496–1505 гг.). 13

20
См.: *Вазари Дж.* Жизнеописания. Т. 5, с. 220.

21
См.: *Norton P. F.* The Lost «Sleeping Cupid» of Michelangelo. – «The Art Bulletin», 1957, (39), p. 251–257; *Parronchi A.* The Sleeping Cupid. – In: Arte Antica e Moderna. Firenze, 1964, p. 281.

IV. Пьета. Мрамор. 1498–1499. Рим, собор св. Петра

Большинство рисунков представляет собой этюды
10 с античной скульптуры, иногда, как в листе из Музея Конде в Шантильи, Микеланджело не только зарисовывает статую, но и реконструирует ее, дополняя отсутствующие части. Ему важно уловить движение, выявить структуру пластической формы, постичь законы гармонического соответствия различных частей тела, их взаимную зависимость. Он свободно обращается с моделью, разворачивая ее, зарисовывая с разных сторон, как бы прокручивая вокруг оси. Иногда он фиксирует лишь одно движение, выхваченное из рельефной груп-
22 пы, как в зарисовке фигуры с античного саркофага (Музей Буонарроти, Флоренция).

Поражает уверенное, свободное владение контуром, очерчивающим границу пластической формы. Рельефность рисунка выявляется перепадами света и тени, в обработке мускулатуры, в ее правильном изображении сказались усиленные занятия анатомией. Римские перовые наброски, так же как и рисунки-копии, выдают руку скульптора, отличаясь пластической силой и напряженностью моделировки. Очерчивание фигуры твердой линией контура усиливало рельефность моделировки. В стремлении передать пластически прочувствованную материальную определенность предметного мира, его осязательность сказалась привязанность Микеланджело к традиционно флорентийскому пониманию искусства рисунка.

Принцип «rilievo» (рельефности) составлял сущность живописи в глазах флорентийцев. Еще Гиберти, а за ним Альберти и Леонардо видели в нем основную цель искусства, отражающего реальность окружающего мира. «Живопись, – писал Леонардо, – только потому доступна зрителям, что она заставляет казаться рельефным и отделяющимся от стены то, что на самом деле ничто ...»[22].

К лучшим перовым рисункам римского или после-
11 римского периода относится набросок бегущего юноши из коллекции Британского музея. Торс, голова, откинутая назад рука проработаны уверенно и эффектно, мощная мускулатура торса выявлена, осязаемо слеплена светотенью, которая ложится свободно и легко, сочетая густую сетку с легкой, почти прозрачной штриховкой. Разметавшиеся волосы, ноги, вторая рука слегка намечены контуром, кое-где объем выявлен едва уловимым штрихом.

Подобная манера исполнения рисунка, сочетающего тщательность этюда с беглостью эскизного наброска, характерна для всего графического творчества Микеланджело, особенно для натурных зарисовок и анатомических штудий.

Шедевром раннего Микеланджело стала скульптур-
ная группа «Пьета», заказанная ему для капеллы фран- IV
цузских кардиналов в старой базилике св. Петра.

Микеланджело обратился к северным иконографическим прообразам, выбрав редкий для Италии тип изображения «Пьеты», восходящий к немецким деревянным статуям Марии с мертвым Христом на коленях. Подобного рода композиции встречались на севере Италии. Известна картина «Пьета» Эрколе Роберти со схожей иконографией. Но, в отличие от страдающих, изможденных, чаще всего немолодых мадонн северных прообразов, Микеланджело создал образ юной Марии-девы, горе которой отражается лишь в ее печали. «Достоинство, и красота, и скорбь» делают образ Марии притягательным и поэтичным[23].

В «Пьете» для собора св. Петра еще много черт, связывающих ее создателя с предшествующей традицией: это и камерность образа, и сглаженная обработка мрамора, и живописная игра света и тени на его поверхности, и дробность драпировок, за складками которых угадываются очертания ног сидящей Марии. Первый и последний раз Микеланджело гордо начертал на ленте Марии свое имя, тем самым утвердив себя полноправным мастером.

Весной 1501 года Микеланджело вернулся во Флоренцию. За время его отсутствия здесь многое изменилось. Савонарола был сожжен 23 мая 1498 года. Гонфалоньером республики стал Пьетро Содерини, хитрый и ловкий правитель, не вступавший ни в какие открытые конфликты. Жизнь постепенно входила в обычную колею, улеглись мрачные потрясения последних трех лет. Незадолго до Микеланджело, 24 апреля 1500 года, во Флоренцию вернулся Леонардо да Винчи, за плечами у которого была уже созданная им в трапезной миланского монастыря Санта Мария делле Грацие «Тайная вечеря», а слава о нем распространилась далеко за пределы Италии.

Первым крупным заказом, полученным молодым скульптором после возвращения из Рима, был контракт с кардиналом Франческо Пикколомини на исполнение пятнадцати больших, выше человеческого роста статуй: Христа, апостолов и святых для ниш алтарной стены капеллы Пикколомини в Сиенском соборе[24]. Работа затянулась на многие годы, став причиной постоянных терзаний загруженного другими заказами скульптора. Тогда же, в августе 1501 года, старосты цеха шерстянщиков, попечители собора Санта Мария дель Фьоре, и его строительный комитет пригласили Микеланджело из-
ваять статую Давида. Мраморный блок, с которым ему I
предстояло работать, был давно испорчен и пролежал

22
Мастера искусства об искусстве. Т. 2, с. 120.

23
См.: *Вазари Дж.* Жизнеописания. Т. 5, с. 223.

24
По договору 1501 г. Микеланджело обязался выполнить все работы за три года. Из сохранившихся статуй сиенского алтаря только три приписываются Микеланджело: святые Павел и Петр, а также св. Пий. Статуи датируются 1501–1504 гг. См.: *Kriegbaum F.* Le statue di Michelangiolo nell'Altare die Piccolomini a Siena. – In: Michelangiolo Buonarroti nel IV centenario del «Giudizio Universale». Firenze, 1942, p. 86–112; *Carli E.* Michelangelo e Siena. Roma, 1964; *Mancusi-Ungaro H. R.* Michelangelo: the Bruges Madonna and the Piccolomini Altar. New Haven – London, 1971.

V. Мадонна с младенцем. Мрамор.
Ок. 1501. Брюгге, церковь Нотр-Дам

во дворе собора более двадцати пяти лет. Когда-то он предназначался для статуи Давида, исполинская фигура которого в числе других должна была украшать контрфорс флорентийского собора. Верхняя часть этого блока была испорчена скульптором Агостино ди Дуччо еще в конце XV века[25].

Знаменательно, что заказ на «Давида» Микеланджело получил спустя двенадцать дней после принятия 16 августа 1501 года новой конституции республиканской Флоренции. Тема прославления республиканских свобод и идея божественного покровительства благородным помыслам и делам наполняли образ библейского героя гордым гражданственным звучанием[26]. Микеланджело возродил греко-римскую традицию монументальной пластики. Воспоминания об античных статуях Диоскуров на Монте-Кавалло в Риме, о фигурах на античных рельефных саркофагах, обращение к образу «Святого Георгия» Донателло и к собственному опыту работы над «Геркулесом» – все это оказало несомненное влияние на сложение замысла «Гиганта», как назвали «Давида» флорентийцы. Необычна и трактовка образа Давида: вместо робкого мальчика с угловатыми пропорциями отроческой фигуры Микеланджело изобразил Давида юношей, телом и духом готовым к свершению подвига.

Уже в «Давиде» в полной мере проявилось то уважительное отношение Микеланджело к цельности каменного блока, которое сохранится у него в течение всей жизни. Идеальный скульптурный образ, считал Микеланджело, скрыт внутри каменного блока точно так же, как душа обитает в материальной оболочке тела. Искусство скульптора заключается в том, чтобы извлечь из камня этот образ, пробудить его к жизни[27].

Освобождение идеального образа от сковывающих пут мраморного блока Микеланджело уподобляет освобождению души от телесной оболочки и ее стремлению к совершенству. «Если ты, – писал в начале нашей эры философ Плотин, – не видишь красоту внутри себя, делай так, как делает скульптор, создавая прекрасную статую: он вырубает ее, сглаживая, делая более ясными и чистыми линии до тех пор, пока не освободит очертаний в мраморе»[28]. Микеланджело видел в теле не только вместилище разума и страстей человека, но наделял его невиданной силой и величием, вызывая у зрителей ощущение почти неземной масштабности.

Среди рисунков 1500-х годов сохранилось мало подготовительных набросков, связанных с первыми скульптурными заказами. Их отсутствие объясняется особенностями творческого метода итальянских скульпторов XV–XVI веков, среди которых не составлял исключение и Микеланджело.

Фиксация замысла на бумаге была первой, но не главной ступенью в процессе создания статуи. Рисование чередовалось с лепкой глиняных или восковых моделей, роль которых в творческом процессе была несравненно более значительной. «Для того, чтобы хорошо выполнить фигуру в мраморе, искусство предполагает, – писал флорентийский скульптор конца XVI века Бенвенуто Челлини в «Трактате о скульптуре», – что хороший мастер должен сделать маленькую модель, не больше, чем в две пяди, и с хорошей выдумкой решить в ней позу фигуры ... в зависимости от того, что требуется. Потом она должна быть увеличена в точности настолько, насколько она может получиться в мраморе. [...] И после того ... он должен взять уголь и должен нарисовать главный вид своей статуи так, чтобы он был хорошо нарисован. [...] Лучший способ, когда-либо виденный, это тот, которым пользовался великий Микельанджело. Способ же этот заключается в том, что после того, как нарисован главный вид, нужно с той же стороны начинать удалять мрамор при помощи железных орудий, как если бы скульптор собирался сделать полурельефную фигуру, и так мало-помалу ее и раскрывать»[29].

Подчас восковая или глиняная модель заменяла тщательно выполненный рисунок. Таких моделей, так называемых «bozzetti», могло быть множество. Отдельные детали замысла разрабатывались и в модели и в рисунке. Поэтому не случайно среди дошедших до нас подготовительных рисунков Микеланджело не встречаются композиционные эскизы, чаще всего это наброски или этюды различных частей тела – торса, ног, рук, головы.

Как бы иллюстрируя метод работы над статуей, Микеланджело писал в одном из своих сонетов:

«Когда замыслит дивный ум создать
Невиданные облики – сначала
Он лепит из простого материала,
Чтоб камню жизнь затем двойную дать.

И на бумаге образ начертать,
Как ловко бы рука ни рисовала,
Потребно проб и опытов немало,
Чтоб мудрый вкус мог лучшее избрать»[30].

25
См.: *Seymour Ch.* Michelangelo's David. A Search for Identity. Pittsburgh, 1967; *Idem.* Homo Magnus et Albus. The Quattrocento Background for Michelangelo's David of 1501–1504. – In: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten der 21. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte in Bonn. 1964. Bd 2. Michelangelo. Berlin, 1967, S. 96–105; *Verspohl F.-J.* Michelangelo und Machiavelli. Der David auf der Piazza della Signoria in Florenz. – «Städel-Jahrbuch», N. F., 8, 1981, S. 204 – 246.

26
См.: *Spini G.* The Political Quality of Michelangelo. – «Rivista Storia Italiana», 1964, p. 557 и сл.

27
Подтверждение этой мысли можно найти в одном из знаменитых сонетов скульптора:
«И высочайший гений не прибавит
Единой мысли к тем, что мрамор сам
Таит в избытке, – и лишь это нам
Рука, послушная рассудку, явит».
См.: Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников. Сост. В. Н. Гращенков. Изд. 2-е, доп. М. 1983, с. 62. (Далее – Микеланджело. Здесь и далее пер. А. М. Эфроса.)

28
Brien E. O. The Essential Plotinus. Meator, 1964, p. 42. (Пер. авт.)

29
Микеланджело, с. 157.

30
Там же, с. 71.

Представление о процессе работы Микеланджело дает
18 рисунок, хранящийся в Лувре (Париж). На его лицевой стороне два перовых этюда – левой руки и торса – для мраморного «Давида». Тщательно выполненный, уверенный этюд левой руки был сделан на основе жизненных наблюдений, в нем видно умение и мастерство рисования с натуры. Кисть повторена дважды, но ни одно из ее положений не похоже на окончательный вариант. Рядом с этюдом руки написано: «Давид с пращой, я с луком, Микельаньоло». Немного ниже – строка из сонета Петрарки: «Повергнута высокая колонна и зеленый лавр». В строках первого сонета, написанного между 1501 и 1502 годами, метафорически сравниваются усилия Давида, победившего Голиафа, с усилиями скульптора, творящего его образ. Последняя строка известного сонета Петрарки могла ассоциироваться с неудачными попытками сторонников Медичи вернуться во Флоренцию (зеленая лавровая ветвь входила в эмблематику рода Медичи).

Здесь же на листе – эскизный перовой набросок к бронзовому «Давиду», выполненный, скорее всего, с восковой модели. Благодаря этому наброску можно частично восстановить облик утерянной статуи, которая предназначалась в подарок маршалу Пьеру Рогану, любимцу французского короля. Согласно договору, заключенному с Содерини, небольшая бронзовая статуя «Давида» должна была походить на «Давида» Донателло.

На гравюре французского архитектора Дюсерсо, изображающей замок Бери близ Блуа, виден «Давид», держащий на вытянутой руке голову поверженного им Голиафа, – мотив, позднее повторенный скульптором Бенвенуто Челлини в статуе «Персей» для Лоджии деи Ланци во Флоренции. Бронзовый «Давид» Микеланджело был послан во Францию в ноябре 1508 года[31].

К схожему типу подготовительных рисунков отно-
24 сится беглый композиционный эскиз (Британский
V музей, Лондон) к «Мадонне с младенцем». Скульптурная группа мадонны с младенцем была заказана Микеланджело фламандским купцом Мускроном и ныне украшает алтарь церкви Нотр-Дам в городе Брюгге. Беглый перовой эскиз точно повторяет композицию скульптурной группы, только фигуры в нем остались обнаженными. Рисунок выполнен уверенной рукой мастера, упругая линия контура без штриховки и светотени выявляет суммарно трактованный объем. Удивительная схожесть рисунка с готовой статуей заставила отдельных исследователей предположить, что набросок был сделан после завершения скульптурной группы и в нем Микеланджело зафиксировал найденную им композицию как бы для памяти.

Ко времени работы Микеланджело над «Мадонной с младенцем» и двумя рельефными тондо, заказанными ему богатыми флорентийскими гражданами Питти («Мадонна Питти», ок. 1504–1505, Национальный му- IX
зей, Флоренция) и Таддеи («Мадонна Таддеи», ок. 1502– VI
1504, Королевская академия искусств, Лондон), относится лист из Британского музея с восемью эскизами 20
детских фигурок.

Повернутые в полуоборот фигурки младенцев схожи с путти на дарохранительнице Дезидерио да Сеттиньяно в церкви Сан Лоренцо (закончена в 1461 г.). Микеланджело мог воспользоваться увиденным мотивом, развив его в рельефных тондо, скульптурной группе «Мадонна с младенцем» и в несохранившемся «Младенце Иоанне Крестителе», сделанном им для Лоренцо ди Пьерфранческо в 1496 году[32]. Стремясь уточнить точку зрения, найти наиболее выразительный ракурс, он зарисовывает фигурки в разных положениях, как бы поворачивая их вокруг оси. Вполне возможно, что наброски были сделаны с глиняной или восковой модели.

В коллекции Британского музея хранится еще один интересный лист с композиционным наброском батальной сцены и двумя эскизами, имеющими, видимо, отно- 21
шение к статуе «Апостола Матфея». В 1503 году, за год VII
до завершения «Давида», консулы цеха шерстянщиков заказали Микеланджело двенадцать больших статуй апостолов для собора Санта Мария дель Фьоре. Сохранился начатый им блок с очертаниями так и не завершенной статуи одного из апостолов, видимо св. Матфея (1506, Академия, Флоренция). Беглые подготовительные эскизы к «Матфею» можно видеть на листе из Британского музея. Один из эскизов, видимо первоначальный, представляет собой очень беглый, едва различимый контурный рисунок обнаженной фигуры. Второй развивает ту же идею, но фигура уже облачена в ниспадающие крупными складками одежды. Данная в сложном контрапосте, она строится при помощи жестких, угловатых линий, фиксирующих на бумаге изломы формы.

Характер построения объема и лепка формы в эскизе к апостолу Матфею значительно отличаются от той манеры, в которой выполнен эскиз к бронзовому «Давиду». В том случае, когда эскиз делался с глиняной или восковой модели, как в «Давиде», обработка пластической формы была мягче и спокойнее, чем в рисунках по памяти или с натуры. В эскизе к «Апостолу Матфею» техника рисунка более жесткая, как бы уподобленная

31
Последний раз о бронзовом Давиде упоминалось в 1650 г. в связи с его отправкой в замок Виллеруа близ Парижа. В Лувре хранится копия с бронзового «Давида» Микеланджело. Подробнее см.: *Weinberger M.* A Bronze Statuette in the Frick Collection and its Connection with Michelangelo. – «Gazette des Beaux-Arts», 1953, (39), p. 103–114; *Boeck W.* Michelangelos Bronze-David und die Pulszky-Statuette im Louvre. – «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1959, (8), S. 131–138.

32
См.: *Вазари Дж.* Жизнеописания, Т. 5, с. 221.

резцу скульптора, из чего можно заключить, что Микеланджело не пользовался моделью, а рисовал по памяти или с натуры. Он словно высекает фигуру, вычленяет ее из листа бумаги, преодолевая его сопротивление, как при работе над статуей преодолевается внутреннее сопротивление каменного блока.

Синтезом того, к чему стремился молодой Микеланджело и чего он достиг на пороге творческой зрелости, стал картон «Битва при Кашине». Сам картон не сохранился. О том, каким он был, можно судить по дошедшим до нас копиям, лучшей из которых является копия, выполненная большим поклонником Микеланджело, его учеником и помощником в период подготовительной работы над росписью свода Сикстинской капеллы Бастиано да Сангалло, прозванным Аристотелем за его пылкую увлеченность перспективой и математикой. Аристотель да Сангалло скрупулезно изучал картон Микеланджело и только в 1542 году сделал гризайлью

VI. Мадонна Таддеи. Мрамор. Ок. 1502–1504. Лондон, Королевская академия искусств

его копию (ныне хранится в коллекции графа Лейстера, Холкхэм-холл).

Еще со времен Вазари принято рассматривать заказ Синьории на роспись Зала Большого совета в Палаццо Веккьо как единоборство двух крупнейших мастеров того времени – Леонардо и Микеланджело. Так ли это?

Мы уже писали о том, что Леонардо да Винчи вернулся во Флоренцию 24 апреля 1500 года. Ему было тогда сорок восемь лет. В эти годы круг интересов Леонардо был далек от живописи. Он увлеченно занимался математикой и механикой как военный инженер, служил в 1502–1503 годах у сына папы Александра IV Чезаре Борджа.

Весной 1503 года Леонардо уехал от Чезаре Борджа и вновь вернулся во Флоренцию. Родной город встретил его с почестями, справедливо видя в нем лучшего среди лучших художников Италии. Правительство республики во главе с гонфалоньером Пьетро Содерини стремилось укрепить политическое положение Флоренции и утвердить ее воинскую славу и могущество в историческом прошлом. Среди прочих работ по благоустройству и украшению города было решено закончить отделку вновь отстроенного зала (ныне Зал Пятисот) в Палаццо Веккьо, в котором заседал Большой совет республики.

Зал, построенный по проекту архитектора Кронака, вышел просторным, но темноватым. Вдоль стен соорудили специальные помосты для сидений, огражденные балюстрадой и напоминавшие театральный амфитеатр. В центре восточной стены поставили кресло гонфалоньера в окружении мест для членов Синьории, а посредине зала отвели места для граждан Флоренции. Здесь, в этом зале, обсуждались и решались все важнейшие вопросы внешней политики и городского управления, здесь вершилось правосудие и воздавались почести, поэтому понятно, почему богатые граждане города и члены Синьории так спешили с завершением его отделки.

Темами росписи двух расположенных друг против друга стен выбрали эпизоды из военной истории города – победу флорентийцев над отрядом миланского герцога в битве при Ангиари 29 июня 1440 года и победу отряда Галеотто Малатеста над пизанцами в битве при Кашине 29 июля 1364 года. Одну из стен поручили расписать Леонардо, другую, после долгих обсуждений и споров, – Микеланджело.

Леонардо задумал создать грандиозное по размаху и силе эмоционального воздействия батальное полотно. 24 октября 1503 года он приступил к работе над подготовительным картоном в предоставленном в его полное распоряжение Папском зале монастыря Санта Мария Новелла. От замысла Леонардо (ни картон, ни живопись не сохранились) остались лишь отдельные наброски и рисунки, хранящиеся ныне в коллекциях Британского музея, Венецианской Академии, Музее Хорна во Флоренции и Музее изобразительных искусств в Будапеште. Ученые не раз пытались реконструировать замысел Леонардо, опираясь на рисунок Питера Пауля Рубенса (Лувр, Париж) и живописную копию анонимного автора (Уффици, Флоренция)[33].

Идея изображения жестокой, необузданной схватки увлекла Леонардо, и он рисует в своем воображении картины бурного сражения, в которое, охваченные кровавым хаосом, вовлечены огромные массы всадников, слившихся воедино с конями, и пехотинцев. Он досконально продумал все детали будущего произведения, даже такие его подробности, как цвет дыма, пыли, бровей и волос сражающихся.

Он собирался создать произведение, вобравшее в себя все им достигнутое в области художественной теории и практики. Разработка проблем воздушной перспективы, цветовых рефлексов, смешения цветов, взаимодействия света и тени, светлого и темного должна была отразиться в колористическом и композиционном решении фрески, представляющей собой широко развернувшееся сражение пехотинцев и всадников, происходящее на фоне сталкивающихся стихий и горно-водного ландшафта, наподобие того, что мы видим в картине «Мадонна со св. Анной» (Лувр, Париж) и на втором плане «Моны Лизы» (Лувр, Париж). Леонардо воспринимал бурную схватку всадников как явление скорее стихийное, чем общественное. В круг его интересов не входило прославление мужественных воинов Флоренции. Он как бы анатомировал, безжалостным скальпелем вскрывал природу войны, обнажая такие качества человеческой натуры, как жестокость и ненависть.

Ко времени работы над «Битвой при Ангиари» относятся многочисленные записи, связанные с раздумьями Леонардо над сущностью исторической композиции и тем, как следует ее изображать. Его мысль неоднократно возвращалась к проблеме передачи эмоционального движения. Создается впечатление, что Леонардо пытался противопоставить присущее ему понимание внутренне динамичной исторической картины тому новому к ней отношению, которое формировалось в искусстве Микеланджело[34].

Леонардо во многом остался на позициях искусства кватроченто, до конца не признавая стремления младших современников к синтезу и обобщению явлений природы, к типизации человеческого образа. Живопись оставалась для него одним из способов познания мира, а мир представлялся динамичным взаимодействием составляющих его основу стихий – огня, воды, земли и воздуха. В этом изменчивом мире нет постоянных и статичных категорий. Движение для Леонардо равнозначно жизни, а жизнь – движению, которое у Леонардо как бы выполняет функцию очищения и символизирует бег времени.

33
См.: *Neufeld G.* Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari. A Genetic Reconstruction. – «The Art Bulletin», 1949, (31), p. 170–183; *Gould C.* Leonardo's Great Battle-piece. A conjectural Reconstruction. – «The Art Bulletin», 1954, (36), p. 117–130.

34
См.: Мастера искусства об искусстве. Т. 2, с. 117, 136, 138, 141–146.

VII. Апостол Матфей. Мрамор. 1506. Флоренция, Академия изящных искусств

Дошедшие до нас подготовительные эскизы и наброски к «Битве при Ангиари» выполнены в беглой перовой технике. В них с поразительной наблюдательностью схвачены отдельные эпизоды сражения. Узловые группы разбросаны по картону как сгустки движения, которое распадается к периферии и вновь собирается к центру. Леонардо сталкивает разнонаправленные движения, свивает в один клубок борющиеся тела, противопоставляет распластанных на земле пехотинцев и вздыбленных всадников. Он стремился, как в «Поклонении волхвов», наполнить историческую композицию эмоциональным напряжением, выраженным через действие людей, уподобленное движению природных стихий.

В общем хаосе созданной его воображением битвы человек мыслился как главный выразитель эмоционального движения в целом. Композиция «Битвы при Ангиари» распадалась на центральные и второстепенные эпизоды, различные по степени охватившего их физического и эмоционального напряжения. Леонардо рассматривал каждый персонаж будущей фрески как человеческую индивидуальность, наделенную оригинальной физиономикой, отражающей определенное эмоциональное состояние – будь то ужас смерти или восторг победителя.

Леонардо видел в человеческом теле обиталище его души, а в манере поведения, мимике и ужимках отражение душевных движений, прекрасных или уродливых.

Человек в системе мироздания Леонардо был одним из многих объектов познания, но не единственным. Мир органической природы, сущность ее стихийных движений, законы внутренней мировой динамики интересовали его в равной степени с законами жизнедеятельности человеческого организма, его морфологии и биологии. Во Флоренции Леонардо возобновил анатомические занятия, прерванные в годы пребывания в Милане. Он изучал внутренние органы, строение скелета и мускулатуру, особое внимание уделяя функциональным законам движения. Местом его работы был госпиталь Санта Мария Новелла. Сохранилось много анатомических рисунков Леонардо – это и беглые, сродни записям, перовые наброски и скрупулезно отделанные этюды, впоследствии вошедшие в так называемый «Анатомический кодекс МС.С». Собираясь написать трактат по биологии, Леонардо стремился охватить различные области тогдашней медицины – от эмбриологии до учения о нервной системе человека. Занятия анатомией подкреплялись аккуратно и тщательно выполненными зарисовками всего того, что ученый видел во время диссекции трупов; сначала он «изображал все кости, а затем по порядку соединял их сухожилиями и покрывал мышцами: первыми, которые прикреплены к костям, вторыми, которые служат опорными точками, и третьими, которые управляют движениями ...»[35].

35
Вазари Дж. Жизнеописания. Т. 3, 1970, с. 24.

В штудиях обнаженной натуры Леонардо соединял живописные и линейные возможности рисунка, стремясь добиться полноты и совершенства общего впечатления.

Чтобы правильно и красиво изображать человека в покое или движении, радости или гневе, унынии или смехе, «живописцу необходимо знать анатомию нервов, костей, мускулов и сухожилий, чтобы знать при различных движениях и усилиях, какой нерв или мускул является причиной данного движения, и только их делать отчетливыми и увеличившимися, но не все сплошь, как это делают многие ...»[36].

Под «многими» Леонардо имел в виду Микеланджело, считая, что тот в своих рисунках излишне подчеркивал мускульную силу и тем самым грешил против законов красоты. Рисунок должен быть красивым и привлекать изяществом линий, точностью очертаний, достоверностью изображения.

Анатомические знания не должны подчинить себе художника, убить в нем способность видеть и воспринимать человеческое тело как слаженный и целостный организм: «Когда ты срисовываешь нагую фигуру, то поступай так, чтобы всегда срисовывать ее целиком, а потом заканчивай тот член тела, который кажется тебе наилучшим»[37].

Стремление постичь сущность гармонического соответствия разных частей тела заставляло Леонардо настойчиво искать идеальные пропорциональные соотношения всех его величин. Показателен знаменитый рисунок обнаженной фигуры в круге из Венецианской Академии, иллюстрирующий систему пропорций по Витрувию. Придерживаясь пифагорейской идеи о разлитой в мире числовой гармонии, Леонардо считал, что «пропорция находится не только в числе и размере, но также в звуках, весе, времени и месте и любой существующей в мире силе»[38].

Эмоциональная подвижность, выраженная через динамику художественного образа, существовала в искусстве Леонардо наравне с неуклонным желанием найти идеальные числовые соответствия того, что вкупе составляло гармонию мироздания. Пифагорейцы рассматривали мир как проявление некоего единого начала, охватывающего все явления природы, общества, человека и его мышления. Согласно их теории чисел, проявление числовых отношений во вселенной, в человеке и обществе заключало в себе некий единый инвариант: «музыкальные гармонические отношения». «... Элементы чисел они предположили элементами всех вещей и всю вселенную гармонией чисел»[39]

Морфология человека издавна подчинялась законам числовой гармонии, и в пропорциях его тела искали и находили ее идеальные соотношения. Так, горизонтальная линия, проведенная через пуп тела, делила его в «золотом» соотношении, схожие соотношения находили в пропорции лица, в структуре рук и ног[40]. Пропорции человеческого тела соотносились с музыкальной гармонией, сводились к общим математическим и геометрическим принципам, в особенности к «золотому сечению», связывались с различными классическими богами[41]. «Нет ничего в мире, – писал Пьетро Помпанацци, профессор философии Падуанского университета, – что хоть каким-нибудь свойством не могло бы иметь общего с человеком, почему заслуженно называют его микрокосмом, или малым миром»[42].

Идея о соразмерности объективной космической гармонии мира и субъективной гармонии микромира человека получила широкое распространение в эпоху Возрождения и вылилась в теорию страстей, идущую от Кардано и Телезио[43]. Гармония мыслилась как нравственный принцип, соответствующий внутренней природе человека. Совершенная человеческая природа находила отражение в идеальных пропорциональных соотношениях разных частей его тела. Теория пропорций выражала восстановленную гармонию микро- и макромира, в ней коренилась рациональная основа прекрасного, главным эстетическим качеством которого мыслилась симметрия, то есть совершенное, пропорциональное отношение частей к целому.

Как видим, пифагорейская теория чисел давала в руки ученым и мыслителям Возрождения реальную возможность познания законов вселенной, так как качественное содержание числа считалось ключом к разгадке всех тайн космоса, познание чисел рассматривалось как познание гармонии вселенной. Природа понималась как результат проявления мирового живого разума или «музыкального закона».

Несмотря на страстную увлеченность математикой, Леонардо осознавал ту качественную разницу, которая отличает математическое познание мира от его творческого постижения. Математика для Леонардо – не «созерцание сверхчувственного мира, а поиски геометрического костяка реальности», качественно познаваемой искусством[44]. «Если геометрия, – писал он, – сводит всякую поверхность, окруженную линией, к фигуре

36
Мастера искусства об искусстве. Т. 2, с. 127.
37
Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., 1938, § 88.
38
Clark K. Leonardo da Vinci: an account of his development as an artist. Cambridge, 1939. О пропорции у Леонардо см.: *Brachert T.* A Musical Canon of Proportion in Leonardo da Vinci's Last Supper. – «The Art Bulletin», 1971, (53), p. 461–466.
39
Аристотель. Метафизика. Кн. 1, гл. 5. Л., 1934, с. 27.
40
Подробнее об этом см.: *Panofsky E.* The History of the Theory of Human Proportions ... – In: Meaning in Visual Arts. New York, 1957, p. 89 и сл.
41
См.: *Данков Е.* Симметрия, отражение, развитие. Пифагорейская модель динамической гармонии мира. – «Вестн. МГУ». Философия, 1976, № 2.
42
Антология мировой философии. Т. 2. М., 1970, с. 96.
43
См.: *Шестаков В. П.* Проблема гармонической личности в эстетике Возрождения. – В кн.: Гармонический человек. М., 1965, с. 61–85.
44
См.: *Santillana G., de.* Léonard et ceux qu'il n'a pas lus. – In: Léonard da Vinci et l'éxpérience scientifique aux XVIe siecle. Paris, 1953, p. 43–59.

куба, а арифметика делает то же самое со своими кубическими и квадратными корнями, то обе эти науки распространяются только на изучение прерывных и непрерывных количеств, но не трудятся над качеством, красотой творений природы и украшением мира»[45].

Пропорция, таким образом, мыслилась Леонардо как инструмент познания законов прекрасного, разлитого в мире, а глаз – «окном, через которое душа рассматривает и наслаждается красотой этого мира»[46].

Человек и земля составляли для Леонардо неразрывное целое, поэтому он легко использовал и свободно допускал аналогии между «жизненными явлениями» тела земли и человеческого тела, поэтому-то движения человека, его эмоции были для него сродни движению стихий, а строение его тела подчинялось тем же законам числовой гармонии, что и вселенная.

Созданный творческим воображением Леонардо, мир его образов лишен внутренней замкнутости, движение изнутри разрушало его, мысль рождала новые идеи, не давая окончательно обрасти плотью старые, и этот не имеющий границ процесс рождения и умирания образов породил тот неизбежный конфликт, который вылился в non-finito (неоконченность) большинства его произведений.

Как в науке Леонардо непрестанно колебался между фантастическими комбинациями теории и практическими потребностями там, где его глаз не в состоянии был проникнуть в связь явлений, так и в искусстве он пытался найти равнодействующую между стремлением охватить сущность мира во всем его динамичном многообразии и углубленным исследованием отдельных компонентов этого мира, в первую очередь интересом к психике человека, его душевным переживаниям, выражающимся в мимике, жесте, движении.

К февралю 1505 года замысел Леонардо обрел плоть и кровь в выполненном им картоне, и художник приступил к исполнению фрески. Но здесь его ждало разочарование. Неуемный дух экспериментаторства заставил Леонардо искать новые приемы стенописи. Он обратился к описанию техники восковой энкаустики у Плиния Старшего, задумав писать маслом по штукатурке особого, им придуманного состава. По словам анонимного биографа, он обогревал стену углями, чтобы состав, ее покрывающий, быстрее сохнул. В результате стена просыхала неравномерно и масло быстро осыпалось, трескалось в тех местах, где штукатурка недостаточно просохла[47]. Опыт Леонардо окончился печальной неудачей, его произведение погибло еще до того, как было закончено. Позднее, уже в 1550-х годах, при реконструкции зала остатки живописи Леонардо навсегда исчезли под росписью Дж. Вазари. Разочарованный неудачей, Леонардо целиком ушел в научные изыскания и уже летом следующего, 1506 года навсегда покинул Флоренцию.

В отличие от Леонардо Микеланджело сконцентрировал все свое внимание на человеке, стремясь постичь его физическую и духовную природу. Уже в ранних произведениях ясно определился круг его интересов, в которые не включались ни природа, ни бытовая среда, окружающие человека и сопутствующие ему.

Человек и только человек воплощал для него весь мир, являя его совершенство в красоте и гармонии тела, добродетельности и силе духа. В период создания картона «Битва при Кашине» Микеланджело было двадцать девять лет, у него за плечами были первые большие произведения, и среди них «Давид», создавший ему в родном городе славу первого скульптора.

Микеланджело предложили изобразить эпизод войны Флоренции с Пизой, относящийся к 1364 году. Он обратился к хронике Филиппо Виллани, в которой повествуется о внезапном нападении пизанцев на отряд отдыхавших на берегу Арно флорентийцев.

Тема борьбы с Пизой была актуальна во время создания картона и имела ясно очерченный политический смысл. Уже несколько лет продолжалась распря между Пизой и Флоренцией. Она особенно обострилась в 1503 году, когда Флоренция стремилась подчинить Пизу, чтобы взять под контроль выход Арно к морю, столь важный для процветания ее торговли. Осенью того же, 1503 года Леонардо консультировал работы по отводу течения реки Арно от непокорной Пизы, чтобы лишить город воды. Эти идеи потерпели неудачу, поэтому столь важно было утвердить мысль о превосходстве воинской доблести Флоренции в ее историческом прошлом. Не случайно Бенвенуто Челлини допустил в своих воспоминаниях ошибку, утверждая, что оба художника – и Леонардо и Микеланджело – должны были изобразить войну с Пизой, выбрав для этого разные ее эпизоды, – столь глубоко запала в память современников многолетняя борьба с непокорной Пизой[48].

Микеланджело начал работать над картоном в декабре 1504 года, то есть тогда, когда композиция Леонардо уже определилась. Скорее всего, картон Микеланджело не ограничивался той сценой, какую мы видим на копии Аристотеля да Сангалло. Так же как и в случае с картоном Леонардо, на копии выделен только центральный эпизод: воины, выходящие на берег и готовые вступить в бой. Но, судя по подготовительным эскизам, которые сохранились со времени работы над картоном, он включал также и самую битву пехотинцев и всадников, развернувшуюся на втором плане.

Вернувшись в 1501 году из Рима во Флоренцию, Микеланджело попал в орбиту влияния Леонардо, кото-

45 Мастера искусства об искусстве. Т. 2, с. 118.

46 *Popham A. E.* The Drawings of Leonardo da Vinci. New York, 1945.

47 См.: *Волынский А. Л.* Леонардо да Винчи. Киев, 1909, с. 418.

48 См.: Жизнь Бенвенуто Челлини, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции. Кн. 1, гл. 12. М., 1978, с. 49–50.

IX рое проявилось уже в двух рельефных тондо – «Мадонна
VI Питти» и «Мадонна Таддеи» – и в его первом
VIII живописном произведении – «Мадонна Дони». В них прослеживается тесная связь с кругом художественных проблем, которые поставил Леонардо да Винчи в картоне «Мадонна со св. Анной». Среди рисунков Микеланджело сохранилось два, близко связанных с этим
7 картоном: композиционный этюд «Мадонна с младенцем и св. Анной» из коллекции Эшмолиен-музея в Оксфорде и более поздний рисунок «Мадонна с младенцем» 75
из Лувра.

Микеланджело усложнил композицию Леонардо, придав винтообразный характер движению Марии, которая одной рукой поддерживала младенца Христа, а другой, возможно, показывала в сторону отсутствующего в рисунке Иоанна Крестителя. Влияние Леонардо сказалось в технике рисунков и манере их исполнения. Значительно смягчилась линейная характеристика,

VIII. Мадонна Дони. 1503–1504.
Флоренция, Галерея Уффици

подвижней и легче стала светотень, менее жесткими контурные очертания фигур. В рисунках Микеланджело появилось подобие легкой воздушности, как бы атмосферы, окружающей предметы и смягчающей их очертания. Подобие передачи вибрирующей воздушной среды можно заметить и в обработке мрамора рельефных тондо тех лет, где контраст тщательно отполированной поверхности в лицах и драпировках с необработанностью фона создает эффект подвижной игры света и тени.

Батальный картон Леонардо «Битва при Ангиари» поразил Микеланджело, который несколько раз обращался к теме битвы, пытаясь найти адекватное по выразительности образное решение батальной сцены. Сохранилось несколько беглых эскизов, сделанных под несомненным влиянием Леонардо. Однако в оконча- 21 86 87

IX. Мадонна Питти.
Ок. 1504–1505. Флоренция,
Национальный музей

88 тельном варианте картона Микеланджело отбросил свойственную Леонардо стремительность и стихийность движения. Сконцентрировав внимание на отдельных фигурах, он зафиксировал сложные ракурсы, подчеркнув силу сопротивления и напряженность мускульных усилий. В его варианте битва приобрела героический оттенок, поражение и смерть, увенчанные славой, приравнялись к подвигу.

Трактовка батальной сцены в картоне «Битва при Кашине» опиралась на несколько иконографических источников. Одним из них были рисунки и гравюры Поллайоло, главным образом «Битва обнаженных». Первый план картона, задуманный Микеланджело как фризообразно развернутое, постепенно усиливающееся действие, представляется нам усложненным вариантом композиций Поллайоло, лишенным свойственной ему жесткой натуралистичности. Второй план с изображенной на нем битвой был навеян картоном Леонардо, но не обладал присущими ему чертами всеобъемлемости и внутренней динамичности.

Секрет успеха Микеланджело состоял в том, что ему удалось решить совершенно конкретную историческую тему с той долей героизации и достоверности мотива, которая оказалась созвучна и жизненно необходима политическим интересам Флоренции. Более того, популярность картона среди художников и их неизменный пристальный интерес к нему были результатом того, что Микеланджело сумел создать выразительную композицию, наполненную движением и обогащенную многообразием ракурсов красивых обнаженных тел. Обнаженность прекрасного мужского тела вызывала в памяти творения античности и тем самым связывала героику конкретной исторической битвы с легендарными подвигами античных героев. В его искусстве с новой силой зазвучали идеи гражданского гуманизма, каким он представлялся в трудах Салютати.

Микеланджело утверждал веру в беспредельные возможности человека, в его способность к самосовершенствованию и творческому созиданию. В его представлении божественная природа человека проявлялась в красоте его тела, созидательном характере его духа, в самом его земном предназначении. Достоинство человека определялось и выражалось через способность «познавать и действовать». Именно человеку выпала честь преобразовать мир природы, превратив его в мир для людей, в «regnum hominis»[49].

Творческие усилия Микеланджело были направлены на воплощение идеи прекрасного, понятой и сознательно воспринятой им в форме философии неоплатонизма. Воспевая красоту человека как воплощение величия божественного разума, ее сотворившего, Микеланджело напишет в одном из лучших сонетов:

«Высокий дух, чей образ отражает
В прекрасных членах тела своего,
Что могут сделать бог и естество,
Когда их труд свой лучший дар являет»[50].

По сравнению с искусством Леонардо искусство Микеланджело выглядит внутренне собранным, сжатым. Он не любит расплывчатых, нестройных очертаний. Незначительные на первый взгляд движения производят впечатление мощи, настолько поразительное в своей силе, что забывается причина, вызвавшая эти движения. Успех Микеланджело определялся степенью его самоограничения; отбросив все второстепенное, пожертвовав многообразием мира, он сделал человека истинным героем, центральной фигурой своего искусства. Именно эта способность к самоограничению и была причиной того, что, как писал в свое время немецкий историк и теоретик искусства Г. Вельфлин, он «непреодолимо покорял и увлекал за собою всех, но научил немногих; для большинства же влияние его было пагубно»[51].

Подготовительных набросков, этюдов, натурных за- 14
рисовок, на основании которых можно было бы судить 15
о том, как Микеланджело работал над картоном, каким 16
путем шло развитие его замысла, сохранилось крайне 17
мало. Несколько натурных зарисовок, беглые эскизы
батальной сцены, три рисунка мужских фигур, вызы- 21
вающих большие сомнения в подлинности, – и все. 22

Этюд трех обнаженных фигур на листе с беглым эски- 23
зом для «Мадонны с младенцем» относился, видимо, 24
к одному из вариантов композиции, хотя компоновка фигур не имеет аналогий в оконченном картоне. Возможно, Микеланджело хотел изобразить в центральной части картона группу, столпившуюся вокруг молодого воина, первым обнаружившего присутствие врага. Схожая фигура юноши с протянутой в призыве рукой появится и в уже упомянутом нами наброске бегущего юноши из Британского музея.

В Музее Буонарроти и Эшмолиен-музее хранятся два 16
листа с тщательно выполненным этюдом мужской фи- 23
гуры со спины, развернутой в резком стремительном движении. Графическое мастерство Микеланджело приобрело уверенность и отточенность. Его особенностью стала твердая линия контура, следующая за изгибами формы, свободное использование разнообразной штриховки – то продольной, то поперечной, то взаимнопересекающейся, то едва различимой. Все рисунки отличаются точной лепкой рельефного объема. В них обнаруживается не только прекрасное знание анатомического строения человеческого тела, но и стремление к созданию совершенного художественного образа, чему немало способствовало изучение античности.

49
См.: *Ревякина Н. В.* Учение о человеке итальянского гуманиста Джаноццо Манетти, с. 245.

50
Микеланджело, с. 48.

51
Вельфлин Г. Классическое искусство. Спб., 1912, с. 36.

12 Натурных зарисовок этого времени сохранилось
19 мало. Микеланджело редко рисовал непосредственно
23 с натуры. Занимаясь анатомией, он открыл для себя законы жизнедеятельности человеческого организма, уяснил характер сочленений мышц и костяка, расположение и роль соединительных суставов и т. д. Благодаря знанию анатомии он смог стать неподражаемым мастером сложнейших ракурсов, легко изображать тело в движении, в момент перехода от покоя к движению, в момент наивысшего напряжения физических и духовных сил. Именно «движения и повороты» стремится уловить Микеланджело, сделать их легко обозримыми, внутренне напряженными, состояние души он передает не через мимику лица, а через движение тела.

Поиски внутренней выразительности толкают Микеланджело к освобождению от прямого контакта с натурой. Эстетика зрелого Возрождения видела в рисовании с живой натуры необходимое упражнение, способствующее выработке определенного умения, опыта, на основе которого можно, «даже не имея перед собой натуры, самостоятельно создавать при помощи своей фантазии любые положения с любой точки зрения»[52].

Натурным штудиям Микеланджело присуща тенденция к обобщению, к постижению того, что объединяет отдельные фигуры в понятие человеческого рода. Он схватывает самое главное направляющее движение, подчеркивая и прорабатывая мускулатуру плеч, торса, действующей руки, подчас оставляя остальные части тела в стадии беглого наброска, слегка оконтуривая их.

В картоне «Битва при Кашине» Микеланджело удалось создать непревзойденные изображения фигуры в том или ином сложнейшем ракурсе, что сделало его образцом для тех, кто учился рисовать совершенное человеческое тело в движении, «потому-то поражались и изумлялись художники, видя, какого предела достигло искусство, показанное им Микеланджело...»[53].

52 Мастера искусства об искусстве. Т. 2, с. 217.

53 *Вазари Дж.* Жизнеописания. Т. 5, с. 228.

1. Тритон. Уголь. До 1488. Сеттиньяно, Вилла Буонарроти. Многие исследователи считают, что этот рисунок на стене дома в Сеттиньяно был сделан Микеланджело еще до ученичества в мастерской Гирландайо. Датируется приблизительно

2. Коленопреклоненная фигура. Перо. 29,4 × 20,1. Ок. 1488–1489. Вена, Альбертина (Sc. R. 150)**. Оборотная сторона рис. 3. Возможно, копия с фрески Мазаччо*

3. Зарисовки трех фигур с несохранившейся фрески Мазаччо. Перо. 29,4 × 20,1. Ок. 1488–1489. Вена, Альбертина (Sc. R. 150). Рисунок сделан с утраченной фрески Мазаччо «Освящение церкви Санта Мария дель Кармине» во дворе церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции. Упоминается у Дж. Вазари и Б. Челлини. Тольнай предполагает, что беглые фигуры второго плана были добавлены позднее

* *Здесь и далее все размеры рисунков даются в сантиметрах.*

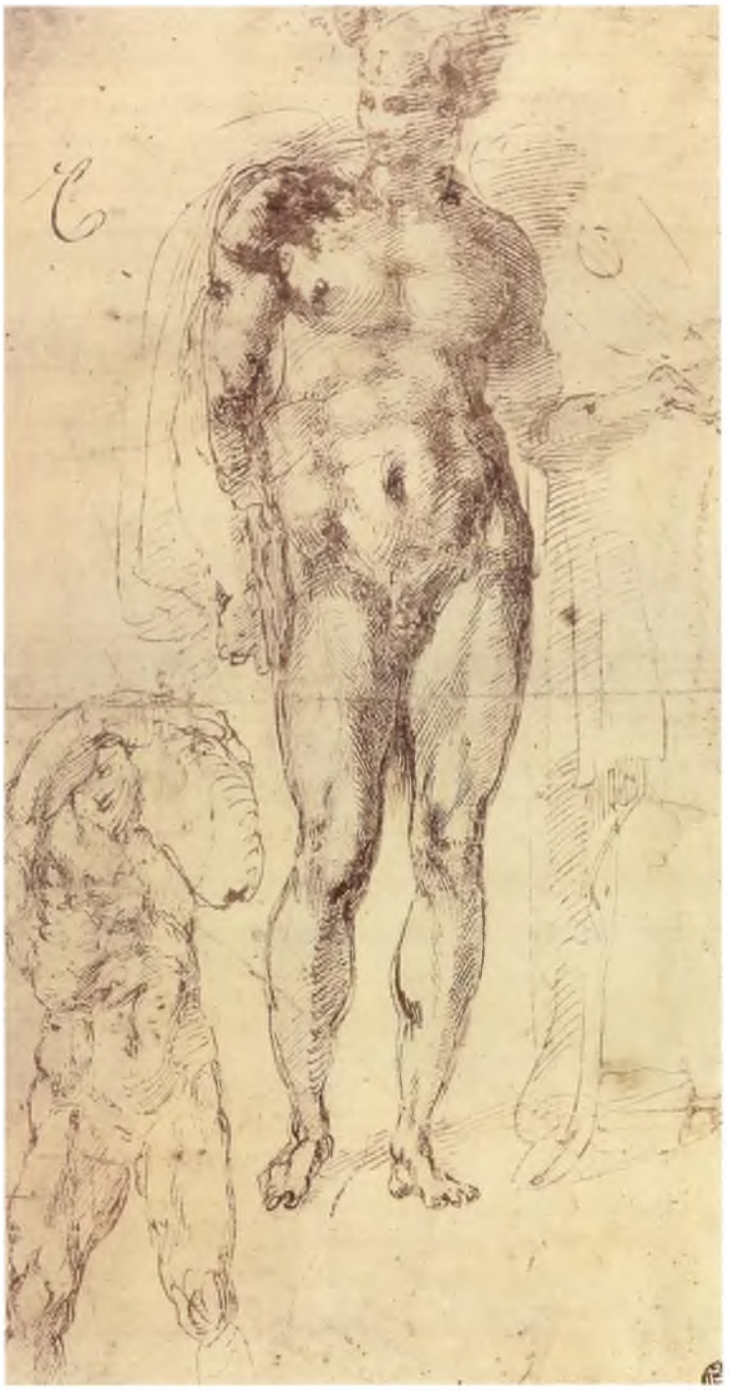
** *Здесь и далее в скобках даются инвентарные номера собраний.*

4. Зарисовки двух фигур с фрески Джотто «Вознесение Иоанна Евангелиста» в капелле Перуцци церкви Санта Кроче во Флоренции. Перо. 31,7 × 20,4. Ок. 1488–1489. Париж, Лувр (706).
Один из ранних рисунков-копий Микеланджело. Сделан во время ученичества в мастерской Гирландайо

5. Фигура апостола Петра с фрески Мазаччо «Чудо со статиром» в капелле Бранкаччи церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции. Перо. 31,7 × 19,7. Ок. 1493. Мюнхен, Пинакотека (2191).
Свободный рисунок-копия с фигуры апостола Петра на фреске Мазаччо «Чудо со статиром» в капелле Бранкаччи церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции

6. Один из трех волхвов, или так называемый «Алхимик». Перо. 33,1 × 21,5. Ок. 1500. Лондон, Британский музей (1895-9-15-498).
Мюллер (см.: Möller E. *Wie saz Leonardo aux? – «Belvedere», 1926, [9], S. 39 и сл.) считает, что это идеализированный портрет старшего современника Микеланджело – Леонардо да Винчи – и датирует его 1500 г. В настоящее время предположение Мюллера не находит поддержки среди исследователей. У рисунка несколько названий: «Алхимик», «Философ», «Анатом». Фрей и Баумгарт датируют лист 1493–1498 гг. Вилде датирует рисунок 1501–1503 гг.*

7. Эскиз композиции «Святая Анна и мадонна с младенцем». Перо. 25,4 × 16,8. Ок. 1501. Оксфорд, Эшмолиен-музей (22).
Был сделан, видимо, после возвращения Микеланджело во Флоренцию из первой римской поездки. Рисунок принято считать свободной копией с картона Леонардо да Винчи «Мадонна со святой Анной» (не сохранился). Подробнее см.: Wasserman J. *Michelangelo's Virgin and Child with St. Anne at Oxford. – «The Burlington Magazine», 1969, (111), p. 122–131*



8. Обнаженная фигура в антикизированном стиле. Перо. 34 × 16,8. Между 1496–1504. Париж, Лувр (R.F.70-1068).
Возможно, был сделан во время первого пребывания Микеланджело в Риме и связан с работой над утерянным «Аполлоном» для Якопо Галли. В коллекции Королевской библиотеки Виндзора хранится копия с этого рисунка (461). На обороте листа – беглый набросок к фигуре Амана для росписи свода Сикстинской капеллы

9. Так называемый «Меркурий-Аполлон» и набросок путто, несущего ношу на плече. Перо. 39,9 × 20. Ок. 1501. Париж, Лувр (688).
Первоначально был нарисован Меркурий, моделью для которого послужила античная статуя Меркурия на Палатине в Риме. Затем Микеланджело переделал фигуру Меркурия в Аполлона. Подробнее см.: Grünwald A. *Über einige Werke Michelangelos im Verhältnisse zur Antike. – «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des a. Kaiserhauses», 1908, (27), S. 125–153. На обороте листа – наброски, относящиеся, видимо, к 1505–1506 гг.*

10. Зарисовки с античных статуй и другие наброски. Перо. 26,3 × 38,7. Между 1492–1503. Шантильи, Музей Конде (29).
Задрапированная фигура в центре является свободной копией с одной из фресок Мазаччо в церкви Санта Мария дель Кармине. Этюдная зарисовка драпировки (крайняя справа) также восходит к фрескам Мазаччо или же навеяна мотивом с античной гермы. Обнаженная женская фигура повторяет мотив античной статуи Венеры или одной из трех граций. Так называемый «Фавн» (крайний слева) также связан с античным прообразом. В Лувре и Оксфорде хранятся копии с этого рисунка

11. Этюд бегущей юношеской фигуры. Перо. 37,5 × 22,9. 1504–1505. Лондон, Британский музей (1887-5-2-117).
Тольнай считает, что этот рисунок, возможно, был сделан с Аполлона Бельведерского, которого нашли в 1491 г. и поставили в садах Ватикана. Тоде, Бернсон и Баумгарт относят этот этюд к периоду работы над картоном «Битва при Кашине». На обороте листа – восемь набросков путти

12. Этюды мужских фигур. Перо. 26,5 × 18,8. 1501–1502. Париж, Лувр (714).
Этюды были сделаны, скорее всего, для картона «Битва при Кашине». Валентинер считает, например, что фигуры, видные со спины, являются набросками к статуе мраморного «Давида» (см.: Valentiner W. R. *Studies of Italian Renaissanse Sculpture. London, 1950, p. 290). На лицевой стороне листа – эскиз к статуе бронзового «Давида»*

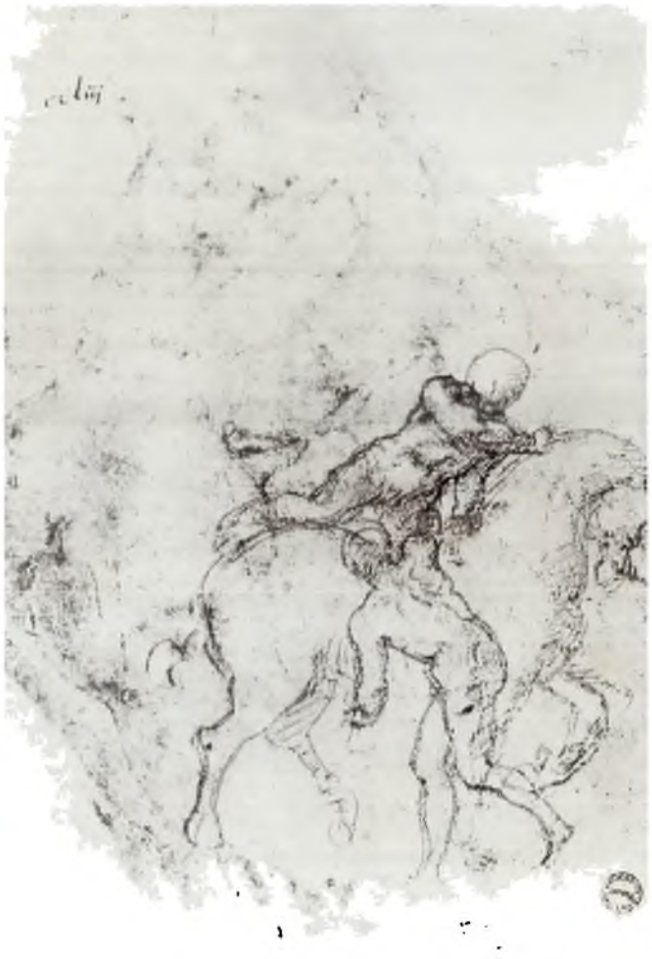
13. Этюд мужской фигуры в антикизированном стиле. Перо. 14,7 × 7,7. Ок. 1505. Париж, Лувр (689). Рисунок был сделан во время пребывания Микеланджело в Риме или вскоре после его возвращения во Флоренцию. Авторство спорно

14. Композиционный эскиз к картону «Битва при Кашине». Ит. кар. и серебряный штифт. 23,5 × 35,6. Ок. 1504. Флоренция, Галерея Уффици (613E). Заказ на роспись зала Большого совета в Палаццо Синьории Микеланджело получил 29 июля 1504 г. К концу года (ноябрь – декабрь) был выполнен картон (не сохранился). О том, как он выглядел, свидетельствуют не только копия, выполненная Аристотелем да Сангалло, но и гравюры Марка Антонио Раймонди и Агостино Венециано. Одно время этот композиционный эскиз считался копией, выполненной с картона Микеланджело художником-маньеристом А. Аллори (Тольнай, Дусслер). В каталоге Гравюрного кабинета Уффици он упоминается в числе оригиналов

15. Этюд обнаженной мужской фигуры. Перо. 41,2 × 28. Ок. 1504. Лондон, Британский музей (1887-5-2-116). Этюд относится ко времени работы Микеланджело над картоном «Битва при Кашине» и связан с интересом художника к анатомии

16. Этюд мужского торса со спины. Перо. 26,2 × 17,3. Ок. 1504. Оксфорд, Эшмолиен-музей (19). Рисунок спорный; относится ко времени работы Микеланджело над картоном «Битва при Кашине»

17. Беглый набросок обнаженных мужских фигур, седлающих коня. Ит. кар. 26,2–17,3. Ок. 1504. Оксфорд, Эшмолиен-музей (19). Оборотная сторона рис. 16. Относится ко времени работы над ранними вариантами композиции картона «Битва при Кашине»



18. Наброски для несохранившейся бронзовой статуи «Давида»; этюд правой руки для мраморного «Давида». Перо. 26,5 × 18,8. 1501–1502, Париж, Лувр (714).
Наброски сделаны с разницей примерно в год. Рука для мраморного «Давида» относится к 1501 г. В августе 1502 г. был выполнен беглый композиционный эскиз для бронзового «Давида». Медер считает, например, что набросок к статуе бронзового «Давида» сделан с натуры (см.: Meder J. *Die Handzeichnungen. Wien, 1923, S. 365), а Тольнай видит в нем композиционный эскиз, выполненный с восковой модели*

19. Наброски путти, зарисовка левой ноги; этюд натурщика со спины и сонет более позднего времени. Перо, ит. кар. 31,5 × 27,8. Между 1504–1520. Лондон, Британский музей (1859-6-25-564).
Этюд натурщика со спины относится ко времени работы над картоном «Битва при Кашине». Наброски двух путти, скорее всего, связаны с тондо «Мадонна Питти» или «Мадонна Таддеи». Тольнай считает, что зарисовка ноги относится к 1520–1525 гг. На основании сонета (в нижнем левом углу листа) Фрей (сонет XXII) датирует рисунок 1504 г. Возможно, наброски путти были сделаны раньше – в 1504 г., а набросок ноги позднее – в 1520-е гг.
20. Восемь беглых набросков путти. Перо. 22,9 × 37,5. Между 1504–1505. Лондон, Британский музей (1887-5-2-117).
Бринкманн относит наброски путти к младенцу Христу ко времени работы над статуей «Мадонна с младенцем» из Брюгге, а наброски к младенцу Иоанну Крестителю связывает с тондо «Мадонна Таддеи». Бернсон, например, считает, что в этих путти нет ничего общего с младенцем Христом в скульптурной группе «Мадонна с младенцем» и что только один из восьми путти похож на Иоанна Крестителя в тондо «Мадонна Таддеи». Мотив играющих путти Микеланджело мог заимствовать у Дезидерио да Сеттиньяно
21. Эскизы к статуе «Апостол Матфей» и другие наброски. Перо. 18,6 × 18,3. 1503–1506. Лондон, Британский музей (1895-9-15-496).
Эскизы относятся ко времени работы Микеланджело над заказом цеха шерстянщиков на статуи апостолов для собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции, который он получил в 1503 г. Два беглых наброска стоящей вполоборота мужской фигуры – эскизы к статуе апостола Матфея. Батальная сцена, бегло зарисованная в левом углу листа, могла быть как первым эскизным наброском для картона «Битва при Кашине», так и быстрой копией с уже готового картона Леонардо да Винчи «Битва при Ангиари»

22. Этюд обнаженной мужской фигуры со спины. Перо. 40,8 × 28,4. 1504–1505. Флоренция, Музей Буонарроти (73F).
Микеланджело заимствует заинтересовавший его мотив с античного саркофага (см.: Wilde J. *Eine Studie Michelangelos nach der Antike. – «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1932, (4), S. 41–64). Техника исполнения рисунка близка натурным штудиям. Многие исследователи связывают этот этюд с работой над картоном «Битва при Кашине»*

23. Наброски мужского торса со спины. Перо, ит. кар. 11,2 × 8,2. 1504. Флоренция, Музей Буонарроти (9F). Наброски, скорее всего, были сделаны с натуры и относятся ко времени работы над картоном «Битва при Кашине»

24. Беглый набросок для скульптурной группы «Мадонна с младенцем» и три мужские фигуры. Перо, ит. кар. 31,5 × 27,8. 1503–1504, 1506. Лондон, Британский музей (1859-6-25-564). Наброски трех мужских фигур оцениваются критиками по-разному. Так, Бернсон связывает их со временем работы над картоном «Битва при Кашине» и считает первым вариантом композиции, к тому же мнению пришел и Бринкманн. Попп датирует все рисунки этого листа 1530 г. (1922, S. 161–162). Баумгарт отрицает принадлежность трех мужских фигур Микеланджело и считает, что они были выполнены кем-то из маньеристов. Беглый контурный набросок «Мадонны с младенцем» повторяет композицию скульптурной группы из церкви Нотр-Дам в Брюгге и был сделан, скорее всего, уже после исполнения группы, как бы «на память»

II
Гробница Юлия II. Роспись свода Сикстинской капеллы

Кто создал все, тот сотворил и части –
И после выбрал лучшую из них,
Чтоб здесь явить нам чудо дел своих,
Достойное его высокой власти ...

Микеланджело

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

Властолюбивый и тщеславный Юлий II, мечтавший превратить католический Рим в «столицу мира», наполнив его бурной жизнью, наподобие той, что протекала в пору расцвета императорского могущества, стремился прославить себя меценатством, покровительствуя крупнейшим художникам своего времени.

Среди замыслов, волновавших папу, не последнее место занимал проект создания грандиозной гробницы, размах и размеры которой должны были превзойти все существующие гробницы мира. Вдохновленный идеями античного триумфа, Юлий II мыслил свою гробницу как образное воплощение апофеоза католической церкви и торжества папской власти. Многолетний период работы над гробницей (1505–1545) вместил в себя духовное развитие Микеланджело от героических идеалов его молодости к религиозным сомнениям и исканиям старости. Тот надгробный монумент, который можно видеть в небольшой римской церкви Сан Пьетро ин Винколи, является выжимкой, как бы сгустком того, что собирался создать скульптор. Четыре десятилетия он отдал гробнице. На протяжении этих долгих лет, пока выяснялись запутанные отношения с родственниками и наследниками умершего в 1513 году папы Юлия II, 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. До предела загруженный работой, Микеланджело никогда не оставлял мысли о гробнице, считая ее завершение делом своей жизни, последним долгом перед Юлием II.

Творческая история гробницы подробно описана у Вазари и Кондиви, изложена самим скульптором в одном из писем 1523 года. Шесть раз изменялся проект гробницы (1505, 1513, 1516, 1526, 1532, 1542), с каждым разом все более удаляясь от первоначального замысла. К сожалению, трудно с достаточной полнотой и точностью проследить последовательную эволюцию замысла Микеланджело, так как сохранилось крайне мало архитектурных эскизов и рисунков, относящихся к гробнице. Существующие в настоящее время реконструкции основаны главным образом на описаниях Вазари и Кондиви, а также на тех немногих планах, эскизах, набросках, расчетах и копиях с проектов Микеланджело, которые оказались в руках исследователей[1]

По проекту 1505 года гробница представляла собой грандиозное сооружение, которое должно было стоять в хоре базилики св. Петра. Гробницу, богато украшенную статуями, рельефами и гермами, будь она завершена в таком виде, с полным правом можно было бы назвать «симфонией в мраморе».

Гробница Юлия II должна была иметь четыре фасада, обладавших пирамидальной трехъярусной композицией, которая восходила к античным прообразам и ориентировалась на римские триумфальные арки и античные мавзолеи. Мощный нижний ярус мыслился Микеланджело как основание всей архитектурной структуры гробницы. Сложный рельеф его стены строился на сочетании углубленных ниш с помещенными в них статуями и почти круглых статуй связанных невольников или рабов, выполнявших роль кариатид и разделявших нижний ярус на ряд зон.

Сквозь существующие разночтения в интерпретации образного смысла гробницы прослеживается общая мысль о том, что главной идеей мемориального комплекса было прославление земных дел папы и его небесного величия, тождественного апофеозу святой римской церкви. Неоднозначная смысловая канва образного

[1] См.: *Tolnay Ch., de.* Michelangelo. V. 4. Princeton, 1954, p. 17–18.

X. Моисей. Мрамор. Ок. 1515. Рим, церковь Сан Пьетро ин Винколи

решения гробницы совмещала как неоплатонистические идеи восхождения души по трем ступеням очищения, так и христианские идеи величия института церкви и ее главы – римского папы. Исходя из двойственной смысловой программы, нижнюю зону гробницы можно рассматривать как триумф апостольской церкви над язычниками и инаковерцами и как образное воплощение земного бытия души, скованной путами телесной оболочки.

Четыре сидящие статуи – двух пророков и двух сивилл, – поставленные по углам второго яруса, символизировали торжество христианской веры, основанной на законах Ветхого и Нового заветов, и утверждали два принципа жизни – активной, деятельной жизни, усилия которой направлены на процветание и прославление земного института церкви (Vita Activa), и созерцательной жизни, основанной на самосовершенствовании и стремлении к постижению божественной истины (Vita Contemplativa). Образная структура второго яруса гробницы соответствовала второй ступени неоплатонистического восхождения души по пути очищения – ступени, промежуточной между ее земным и небесным бытием.

Верхний, третий ярус гробницы представлял собой открытую площадку с поставленным на ней саркофагом. Полусидящего на саркофаге папу поддерживали с двух сторон аллегорические женские фигуры: Небо и Кибела, богиня земли. 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, ее мудрость и силу. Открытая, задуманная как торжественное возрождение папы к новой, небесной жизни, третья зона, отделенная от двух других профилированным карнизом, соответствовала последней ступени очищения души – ее освобождению от материальных пут и приобщению к познанию божественной истины.

Идея триумфа раскрывалась не только в образной структуре гробницы, но легко угадывалась и благодаря ее архитектурно-скульптурной композиции, прообразом которой были античные мавзолеи. К ним восходит и сложная пирамидальная форма гробницы, и ее богатое скульптурное убранство, и решение внутреннего пространства наподобие небольшого овального храма с размещенным внутри саркофагом. Микеланджело мыслил гробницу как синтез двух великих искусств – архитектуры и скульптуры. Оба вида искусства вступали у него в равноправные отношения, образуя целостный художественный ансамбль.

Однако уже во втором проекте, 1513 года, Микеланджело объединил идею античного триумфа с традициями средневекового надгробия, включавшего в свою иконографию христианских святых. Над саркофагом с папой он поместил стелу, на которой собирался изобразить в высоком рельефе богоматерь с младенцем и по обе стороны от нее фигуры святых. Он пришел к компромиссу между гуманистическим духом античного триумфа нижней, цокольной зоны и христианским торжеством веры в бессмертие, выраженной в образах верхних двух зон. Постепенно идеи античного триумфа, утверждающие способность человека к великим свершениям и свободу его созидающей воли, вытеснились идеями христианского спасения, искупления и покаяния. Последний проект 1542 года, выполненный в период религиозных исканий и глубокого душевного кризиса Микеланджело, ничем не напоминал о торжественном пафосе героизированного триумфа. Его образы обитают в пределах христианской идеи спасения, проповедуя смирение и послушание.

Гробница в Сан Пьетро ин Винколи сохранила деление композиции на три зоны. В центре нижней, цокольной зоны поставлен «Моисей», по сторонам от него, в боковых нишах, – две женские фигуры: одна из них – библейская героиня Лия – символизирует жизнь активную, другая – Рахиль, одетая в монашеские одежды, с молитвенно сложенными руками, – жизнь созерцательную. Разителен контраст между Моисеем, сила духа которого не признает ни внешних, ни внутренних оков, и двумя женскими образами, с лежащей на них печатью поверхностной благостности. Между первым и последним проектами гробницы Юлия II пролегла целая жизнь, ее удачи и поражения, душевные взлеты и трагические падения, горечь одиночества и теплота истинного дружеского общения – все, что волновало их создателя на протяжении сорока лет.

Среди дошедших до нас рисунков Микеланджело 25
очень немногие относятся к периоду работы над гроб- 26
ницей Юлия II. Большинство из них связано со вторым и 27
более поздними проектами. Сохранились беглые зари- 28
совки отдельных архитектурных деталей, главным об- 29
разом для нижней, цокольной зоны гробницы, профили- 31
ровка и архитектурная композиция которой долго и
тщательно прорабатывались. Немногочисленные, глав- 32
ным образом перовые, наброски к рабам или пленникам 33
свидетельствуют о возросшем графическом мастерстве 34
художника, выявляющего пластику тела уверенно про- 43
веденной линией контура.

Немногие подготовительные рисунки этого времени отражали специфику творческого метода Микеланджело, который мало изменился со времени создания «Давида». Обдумывая предназначенные для гробницы статуи, он последовательно выполнял глиняные или восковые модели, часть из которых сохранилась[2]. Рисунок же использовался им тогда, когда он отрабатывал архитектурную или скульптурную композицию в целом или же отдельные ее части. Поэтому большая часть сохранившихся рисунков к гробнице Юлия II представляет собой очень беглые, как бы фиксирующие мгновенно рожденный образ наброски.

2
Модели находятся в Музее Буонарроти во Флоренции.

XI. Гробница Юлия II. 1542–1545.
Рим, церковь Сан Пьетро ин Винколи

XII. Умирающий раб. Мрамор. Ок. 1513. Париж, Лувр

Из сорока задуманных для гробницы статуй Микеланджело собственноручно выполнил только восемь: «Восставший раб» и «Умирающий раб» (обе – 1513, Лувр, Париж), «Моисей» (ок. 1515, Сан Пьетро ин Винколи, Рим), «Победа» (1532–1534, Палаццо Веккьо, Флоренция) и четыре статуи так называемых «Рабов Боболи» или «Атлантов» (1519, 1532–1534, Академия, Флоренция), символически олицетворяющих четыре времени суток. XII X XXIV

Отказавшись от замысла грандиозной гробницы, папа, однако, не собирался отпускать от себя Микеланджело. Стремясь удержать скульптора подле папского престола, он заказал ему свою статую, которая 18 марта 1508 года украсила портал собора Сан Петронио в Болонье.

Спустя три года в Болонью вернулись ее прежние правители – семья Бентивольо. Статуя Юлия II была сброшена с фасада, продана феррарскому герцогу Альфонсо д'Эсте, который отлил из бронзового лома пушку и назвал ее Юлией.

В начале апреля 1508 года Микеланджело вернулся в Рим, где папа Юлий поставил его «расписывать свод [капеллы] Сикста ...»[3]. Работа затянулась на четыре года (1508–1512) и стоила ее создателю непомерного напряжения нравственных и физических сил.

Капелла св. Сикста была домовой капеллой 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 века архитектором Джованни Дольчи (1473–1484) и представляла собой вытянутое прямоугольное здание, перекрытое цилиндрическим сводом на парусах. Капелла примыкала к личным апартаментам папы Александра Борджа, расписанным Фра Анджелико, и расположенной за ними анфиладе станц. Боковые стены капеллы и простенки между высокими узкими окнами были расписаны в 1480-е годы крупнейшими мастерами того времени[4]. 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 (Перуджино, 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

3
Микеланджело, с. 103.

4
Подробнее об этом см.: *Ettlinger L. D.* The Sistine Chapel before Michelangelo: Religious Imagery and Papal Primacy. Oxford, 1965; *D. Redig de Campos.* Capella Sistina. Novara, 1959.

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 века. 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.

Темой новой росписи свода была выбрана дохристианская история первых дней творения. Существуют серьезные разногласия относительно того, кто был автором ее сюжетной программы: сам ли Юлий II, что мало вероятно, приближенные к папе теологи, что более вероятно, или сам Микеланджело разработал программу столь грандиозного по своим художественным и идейным задачам живописного цикла[5].

О развитии композиционного замысла росписи
36 можно судить по трем фрагментарным архитектурным
37 эскизам декоративной схемы потолка (два эскиза – из Британского музея, один – из Музея Института искусств города Детройта), выполненным Микеланджело до июня 1508 года. В первоначальном эскизе (Британский музей, Лондон) роспись свода мыслилась им наподобие той, что была создана его старшим современником Пинтуриккьо на своде хора римской церкви Санта Мария дель Пополо (между 1508–1509 гг.). Роспись свода хора представляла сложную декоративную систему, в которой архитектурная орнаментика сочеталась с фигурными композициями, заключенными в многоугольники, овалы или трапеции. Судя по рисунку, Микеланджело хотел украсить главное поле свода Сикстинской капеллы геометрическим орнаментом из больших и малых прямоугольников, овалов, трапеций и небольших медальонов между ними. В парусах свода он собирался поместить фигуры сидящих апостолов, троны которых обрамлялись бы глубокими нишами, пилястрами с кариатидами и скругленными волютами по сторонам. Иконографически двенадцать апостолов на парусах связали бы две нити образной программы украшения капеллы – цикл Священного писания и исторические портреты легендарных пап.

Традиционность избранной схемы признавалась самим Микеланджело в письме к Джован Франческо Фаттуччи. «... В первом наброске этой работы, – писал он, – было только двенадцать апостолов в парусах (lunette), а остальное – некое членение, заполненное, как обычно, всякими украшениями»[6]. Однако новым в этом проекте стало понимание свода как целостного художественного организма, декорация которого включала не только главное поле потолка, но и паруса. В нем угадывалась будущая взаимосвязь нижних частей свода с его вершиной, а всего свода – с вертикальными членениями стен: фигуры апостолов в парусах акцентировали находящиеся под ними пилястры. Паруса и поле свода отделялись друг от друга иллюзорным карнизом.

Если в первом наброске геометрические фигуры выполняли сугубо орнаментально-декоративную функцию, то во втором (Музей Института искусств, Детройт), развивающем ту же начальную идею, Микеланджело расширил размеры геометрических полей, упорядочил их расположение, стремясь достичь наиболее выразительных сочетаний. Возможно, он мыслил эти поля уже как пространства, предназначенные для живописи; над тронами апостолов появились фигуры юношей, поддерживающих медальоны. В третьем наброске (Британский музей, Лондон) ясно читается внутренняя логика будущей росписи – главное поле разделено на девять прямоугольников. Все архитектурные обрамления приведены к системе прямых параллельных линий. Главный карниз приобрел очертания разорванной над парусами линии. Как видно из ранних эскизов, относящихся к периоду работы над общей декоративной структурой будущей росписи, Микеланджело стремился подчинить живопись архитектурным особенностям цилиндрического свода на парусах, который воспринимался им как единое, нерасторжимое целое.

Непосредственно перед началом работы Микеланджело кардинально изменил первоначальный замысел, который показался ему не совсем совершенным. В уже упомянутом письме к Фаттуччи он писал: «Далее, когда работа была уже начата, мне показалось, что вещь получится бедная, и я сказал папе, что если делать там одних апостолов, то вещь, как мне кажется, получается бедной ... Тогда он мне дал новое поручение, чтобы я делал все, что захочу ... и чтобы я расписывал все, вплоть до нижних фресок (storie)»[7].

В систему росписи он включил не только главное поле и паруса, но и четыре двойных распалубка по углам, а также распалубки и люнеты, соединяющие свод со стеной. Преодолев изолированность отдельных архитектурных форм, Микеланджело достиг грандиозного по замыслу единства, синтеза архитектуры, скульптуры и живописи, созданного средствами последней.

5
См.: *Hartt F. E.* «Lignum Vitae in Medio Paradisi»: The Stanza d'Eliodoro and the Sistine Ceiling. – «The Art Bulletin», 1950, (32), p. 115–145, 181–218; *Wind E.* Typology in the Sistine Ceiling: A Critical Statement. – «The Art Bulletin», 1951, (33), p. 41–47; *Tolnay Ch., de.* Michelangelo. V. 2, 1945; *Salvini R., Camesasca E., Ragghianti C. L.* La Capella Sistina in Vaticano. V. 1–2. Milano, 1965.

6
Микеланджело, с. 103.

7
Там же.

Возрождение было знакомо с тремя основными системами украшения свода: орнаментально-декоративной, скрывающей его реальную структуру, при которой членения геометрического или растительного орнамента отделяли основное поле от парусов (роспись свода в Зале Психеи на вилле Фарнезина в Риме); пластической, часто имитирующей средствами живописи круглую скульптуру и высокий рельеф (свод церкви Санто Спирито во Флоренции, выполненный Джулиано да Сангалло и Кронаком в 1493 г.), и иллюзионистической, стремящейся разрушить структуру плоского свода, создать иллюзию прорыва в небо, наполнить замкнутое пространство интерьера светом и воздухом иллюзорного поднебесья (Камера дельи Спози Мантеньи в замке Сан Джорджо в Мантуе, 1474 г.). Микеланджело объединил достижения всех трех систем, исходя из идеи синтеза, волновавшей его уже в пору работы над первыми проектами гробницы Юлия II.

XIII План росписи Сикстинского потолка находился в прямой связи с замыслом гробницы и был, по существу, развитием заложенных в нем художественных идей. Внутри архитектурного обрамления, как бы выстроенного на своде капеллы и формирующего устойчивый костяк всей декоративной структуры росписи, изображены пророки, сивиллы и иньюдо – обнаженные юноши-рабы, поддерживающие тяжелые гирлянды из дубовых листьев и желудей. Уподобленные скульптуре, они отличаются такой же объемной пластичностью, как и фигуры, поставленные в нишах, на карнизе или углу здания. Именно архитектурное обрамление, состоящее из раскрепованного карниза, отделяющего главное поле от парусов, пилястр, фланкирующих ниши с фигурами пророков и сивилл и создающих вертикальный ритм членений всего свода, орнаментальных островерхих и пологих завершений распалубков и пандативов, задает ритм всей росписи и ее масштаб. Второй по отношению к архитектуре уровень рельефной модуляции отдельных частей росписи занимают наделенные мощной пластичностью фигуры пророков, сивилл и иньюдо. Третий уровень, имитирующий бронзовый и мраморный рельеф, составляют выполненные гризайлью сцены на медных щитах, путти-кариатиды, фигуры, полулежащие на треугольных завершениях распалубков.

Большие и малые живописные композиции располагаются на главном поле свода, последовательно чередуясь друг с другом. В них прослеживается тот же принцип рельефной модуляции. Большие композиции: «Потоп», «Грехопадение», «Сотворение человека», «Создание планет и светил» – обладают более развитым пространством, их фигурные группы, за исключением «Потопа», лаконичны и выразительны, масштаб расположенных в них фигур увеличивается и локализуется по мере развертывания движения от входа к алтарю. Разномасштабность позволила Микеланджело сдержать убегающий ритм фрескового цикла, сделать его слаженным и равномерным.

XIII XIV

Малые композиции: «Осмеяние Ноя», «Жертвоприношение Ноя», «Сотворение Евы», «Сотворение воды», «Отделение света от тьмы» – теснее связаны с архитектурным обрамлением, их пространственное решение плоскостно, обрамляющие эти композиции фигуры обнаженных юношей, поддерживающих гирлянды со щитами, объединяют главное поле свода с парусами.

Принцип расположения сюжетов от конца к началу, от Ноя к созидающему богу, был не случайным. Он диктовался не только архитектурной и функциональной композицией интерьера, но и следовал строго продуманной идейной программе, которая соединила христианскую и неоплатонистическую символику в единый сплав. Неоплатонистические представления о постепенном восхождении души по ступеням совершенства, стремление ее к абсолюту через преодоление низших инстинктов и желаний последовательно прочитываются при движении от входа к алтарю. Низшая ступень земного бытия души выражена через образы предков Христа, имена которых перечислены в начале Евангелия от Матфея. Изображенные на люнетах мужчины и женщины погружены в глубокую задумчивость, их спины сгорблены непосильным трудом, тяжелые руки бессильно опущены. Микеланджело компонует сцены люнетов из трех, четырех, реже двух фигур, обыгрывая иконографический мотив «Отдыха на пути в Египет». Выполненные одними из последних, сцены люнетов наполнены томительным, оставшимся неосознанным чувством ожидания грядущих перемен.

Иную ступень земного бытия души выражают пророки и сивиллы, предсказавшие падение язычества и появление бога-человека. Их образы наполнены богатой духовной жизнью, градации которой дают эмоциональные переходы от состояния прозрения, вдохновения, страстного порыва к безмолвному размышлению, внутреннему монологу, пессимистическому раздумью. Мощные образы пророков и сивилл, обладающие огромной внутренней силой, захватывают зрителя в орбиту своего воздействия, вовлекая в события, выходящие за пределы человеческих масштабов. Именно в них, как в сгустке, собран и сконцентрирован эмоциональный накал всего живописного цикла, волнами расходящийся по своду. Душа как бы совершает восхождение от низшего, полуживотного состояния, при котором она остается неразбуженной, а разум пассивным, к высшему состоянию прозрения и приобщения к истине.

XV XVI

Сцены на щитах, поддерживаемых иньюдо, выполнены гризайлью в эскизной манере и изображают события из жизни легендарных библейских правителей, в одних руках сконцентрировавших светскую и духовную власть. Сюжеты взяты из Первой и Второй Книги царств. На щитах, что ближе всего к алтарю, помещены сцены, символически связанные с воскресением Христа и его искупительной жертвой, – «Вознесение Ильи на огненной колеснице» и «Жертвоприношение Авраама».

XIII. Общий вид росписи свода Сикстинской капеллы. Рим, Ватикан

Грех, его наказание и искупление – вот идейный стержень четырех первых от входа живописных композиций: «Осмеяние Ноя», «Потоп», «Жертвоприношение Ноя», «Грехопадение и изгнание из рая». Их смысл раскрывается через многослойные ассоциации. Надругательство над пьяным, беспомощным в своей наготе Ноем прочитывалось как метафора будущего надругательства над Христом. В сценах «Потопа», наполненных ужасом перед необратимым и неумолимым движением рока, угадывались трубные звуки Страшного суда. Библейская история Ноя и потопа воспринималась реально существовавшим когда-то историческим фактом, как исторически неизбежным казалось второе пришествие Христа и Страшный суд. В образе Ноя видели прототип Христа, воды потопа ассоциировались с очистительными водами крещения, дерево, из которого был сделан Ноев ковчег, нитями легенды связывалось с древком креста.

Композиция «Грехопадение и изгнание из рая» замыкает цикл начальной истории человечества. Следующие за ней «Сотворение Евы» и «Сотворение Адама» открывают цикл творения. В образе сотворенного богом человека Микеланджело выразил свое преклонение перед высшей красотой, разлитой в совершенном человеческом теле. Он видел в красоте человека проявление иной, неземной красоты и отражение силы, достойной богатворца и способной к созиданию. Акт божественного творения воспринимался средневековыми и ренессансными мыслителями как акт чистого разума и сравнивался с процессом создания произведения искусства, а богтворец уподоблялся скульптору. «... Всевысший господь, – писал Вазари, – создав огромное тело мира и украсив небо яснейшими его светилами, спустился разумом ниже, к прозрачному воздуху и тверди земли, и, сотворив человека, явил вместе с красой изобретенных им вещей также и первоначальную форму скульптуры и живописи»[8].

Ближайшие к алтарю живописные композиции первых дней творения – «Создание планет» и «Отделение света от тьмы» – поражают силой выраженного в них напряжения, возникшего как результат преодоления косной инертности материи.

Тема величия созидания и творчества, звучные ноты которой наполняют цикл творения, сменилась драматическими коллизиями и неразрешимой конфликтностью композиций двойных распалубков. Накал драматических страстей, страх перед необратимым роком, владеющим судьбами людей, выплескиваются с необычайной и страстной силой на треугольные поля пандативов. Подвиги Давида («Давид и Голиаф») и Юдифи («История Юдифи») не приносят их героям облегчения, оставляют, как когда-то в группе «Юдифь и Олоферн» Донателло, повод для раздумий и горького раскаяния. Ноты непримиримости и отчаяния звучат в «Распятии Амана» и «Медном Змии», обрамляющих с двух сторон отпрянувшего от жуткой рыбы пророка Иону, судьба которого ассоциировалась с воскресением Христа. Идея греха и его искупления вновь зазвучала в композициях, размещенных над алтарной стеной. Подобно грозному напоминанию, они завершали цикл росписей свода.

Трудно представить ход подготовительной работы над росписью. Картоны, большое количество этюдов, композиционных эскизов, набросков и натурных штудий было сожжено Микеланджело в 1518 году, а то немногое, что еще оставалось, утрачено позднее. К. Тольнай насчитывает всего двенадцать рисунков, которые бесспорно можно отнести ко времени создания росписи[9].

Кое-что существовало еще в XVI веке. Так, Вазари упоминает картон к «Опьянению Ноя», подаренный автором другу, Биндо Альтовити, и картон к «Жертвоприношению Ноя». Еще четыре картона к пророкам и иньюдо Микеланджело подарил своему ученику Антонио Мини, который захватил их с собой во Францию. После смерти Антонио Мини в 1533 году картоны вернулись в Италию, их привез во Флоренцию Бенвенуто Челлини. Однако большинство картонов погибло в процессе перевода прорисей на штукатурку свода.

Практика исполнения подготовительных картонов широко привилась в XVI веке. Картоны представляли собой законченный, тщательно выполненный рисунок композиции; размеры картона, характер расположения на нем фигур, их ракурсы – все соответствовало будущей фреске. Часто выбиралась тонированная бумага, чтобы быстрее и яснее обозначить светотени, моделировка выполнялась припорохом углем, который растирался в затененных местах прямо руками. Линии контура делались отчетливыми, с тем чтобы их легко было перевести без ошибок на стену. Технике исполнения картонов, их отделке и законченности уделяли большое внимание[10].

В зрелый период творчества Микеланджело ко всем своим живописным работам выполнял тщательно отделанные картоны. После выполнения картона он переводил его рисунок на стену или свод. Микеланджело работал острым стилом, прочерчивая рисунок поверх контурных линий картона. В начальный период работы над росписью свода, примерно до конца 1510 года, он внимательно следовал прорисям, не отступая от них. Позднее в той части, что ближе к алтарю, живопись не всегда точно ложилась в соответствии с прорисями: у Микеланджело появилась уверенность и легкость в исполнении сложнейших композиций.

Те из подготовительных рисунков к росписи Сикстинского потолка, которые волею судьбы сохранились и 38 39

8
Вазари Дж. Жизнеописания. Т. 1. с. 133. В одном из сонетов Микеланджело уподобляет бога ваятелю, извлекающему из небытия достойный восхищения образ. См.: Микеланджело. с. 50.

9
См.: *Tolnay Ch., de.* Michelangelo. V. 2. p. 196–214.

10
Подробнее см.: *Гращенков В. Н.* Рисунок мастеров итальянского Возрождения. М., 1963, с. 64–67.

XIV. Фрагмент росписи свода Сикстинской капеллы. 1509–1511

XV. Пророк Исайя. 1509. Фрагмент росписи свода Сикстинской капеллы

украсили коллекции крупнейших музеев мира, делятся на три группы: беглые перовые наброски и зарисовки; этюды торса, тщательно выполненные главным образом сангиной, реже – итальянским карандашом, и этюды голов.

Перовые рисунки немногочисленны, их исполнение отличается уверенностью и чистотой контура, они носят характер суммарной фиксации художественного замысла. Большей частью это беглые зарисовки какого-нибудь мотива, интересного ракурса, архитектурной детали или общей декоративной схемы свода. Среди прочих любопытен исполненный на листе с сонетом, обращенным к Джованни да Пистойя, едва различимый, набросанный тонкой контурной линией рисунок стоящего задрав голову, с кистями и палитрой Микеланджело. Сонет, написанный в шутливом тоне площадной поэзии, родоначальником которой был флорентиец Франческо Берни, относится примерно к концу первого периода работы над фресковым циклом. Сказались болезнь и переутомление Микеланджело – он жалуется на трудности и неудобства, скрывая усталость за шуткой и легкой иронией. Набросок нельзя назвать ни карикатурой, ни иллюстрацией, он имеет самостоятельное значение и фиксирует саму суть сонета, читаясь параллельно с ним. Поэтому мы не можем не привести отрывки из сонета, тем более что он удивительно выразителен и сочен:

«К Джованни, что из Пистойи

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;
.....

Средь этих-то докук
Рассудок мой пришел к сужденьям странным
(Плоха стрельба с разбитым сарбаканом!):
Так! Живопись – с изъяном!
Но ты, Джованни, будь в защите смел:
Ведь я – пришлец, и кисть – не мой удел!»[11]

Этюды и натурные штудии периода работы над сводом обладают совершенством зрелого мастерства. В них пластическая сила и энергия передаются упругостью рисунка, сочностью светотени и напряжением контура. Излюбленным материалом Микеланджело-графика стала сангина, которая позволяла интенсивней моделировать объем и отвечала стремлению мастера к максимальной рельефности. Сангина придавала рисунку мягкую живописность за счет усиления и ослабления красноватого тона. Параллельное использование в одном рисунке твердой (перо) и мягкой (сангина, итальянский карандаш) техники составляло особенность графического стиля Микеланджело этого периода. В его рисунках пластическая форма подчинялась ясно очерченным границам объема. Она выявлялась равномерно проведенным контуром, без разрывов или неясностей, и с помощью светотеневой моделировки, столь же определенной и осязаемой. В контуре, обладающем необычайной силой и внутренним напряжением, раскрывалась суть пластической формы и ее орнаментальность.

В период творческого расцвета Микеланджело-рисовальщика мощное дыхание жизни оставалось еще скрытым внутри пластической формы, подчинялось границам объема и всецело находилось в пределах контура. В поздних рисунках мы заметим разрыв этой границы, выход жизненного напряжения за пределы контура, эмоциональное колебание будет дробить, множить контур, заставит его вибрировать.

Процесс работы Микеланджело над росписью свода Сикстинской капеллы складывался из нескольких последовательных этапов. Сначала обдумывался и обсуждался с заказчиком план и идейная программа живописного цикла. Затем прорабатывались каждая его часть и отдельные фигурные группы, выбирались наиболее выразительные ракурсы и декоративные мотивы. На этом этапе, как и в дальнейшем, серьезным подспорьем были глиняные и восковые модели, которыми Микеланджело пользовался наравне с рисованием с натуры.

В трактате «Искусство живописи» испанского художника Пачеко написано, что Микеланджело «для свода капеллы и для большой сцены «Страшного суда» сделал собственноручно пять или шесть обнаженных скульптурных моделей, по-разному их ракурсируя для исполнения очертаний»[12]. Довольно крупные модели (modelli), небольшие куклы или манекены (manichini), сделанные из глины или воска, часто использовались ренессансными мастерами при росписи сводов, так как необычная точка зрения снизу требовала более сложных, чем всегда, ракурсов[13]. Со скульптурных моделей выполнялись этюды незадрапированных частей фигуры, отрабатывались трудные пластические мотивы (опорной ноги, руки, запрокинутой назад головы и т. д.), обычно нарисованные на том же листе, что и этюд торса. Иногда Микеланджело прибегал к живой модели, добиваясь анатомической точности и максимальной рельефности рисунка. В процессе перевода этюда в живопись он часто жертвовал анатомической точностью, обобщал обнаженные части тела, сглаживал то частное, что интересовало его в этюде.

11
Микеланджело, с. 43.

12
Мастера искусства об искусстве. Т. 1. М.-Л., 1937, с. 426.

13
Гращенков В. Н. Рисунок мастеров итальянского Возрождения, с. 56–57.

XVI. Ливийская сивилла. 1511. Фрагмент росписи свода Сикстинской капеллы

41 Среди бесспорных рисунков к Сикстинскому потолку
42 выделяются два этюда к Ливийской сивилле (Метропо-
43 литен-музей, Нью-Йорк; Эшмолиен-музей, Оксфорд). Этюды удлиненного, крепкого, мускулистого юношеского торса, плеч и рук, поддерживающих воображаемый тяжелый фолиант, на листе из Метрополитен-музея – лучшее из того, что сохранило нам время от периода работы над сводом. Первоначальный беглый набросок торса, намеченный линией контура и редкой штриховкой, повторен в тщательно исполненном этюде сидящей вполоборота фигуры с поднятыми вверх руками; вокруг него разбросаны этюды опорной ступни, кисти руки, склоненной влево головы. Стремясь передать в рисунке трепет живой человеческой плоти, Микеланджело внимательно изучал модель, точно фиксировал мышечные вздутия и впадины на спине и плечах. Используя возможности сангины, он мощной светотенью вылепил форму, сливая отдельные близко положенные штрихи в сплошные теневые блики, местами работая пятном. Рельефная моделировка объема замкнута обобщающей контурной линией. Судя по характеру и анатомической правильности этюдов, внимательной и тщательной проработке опорной ступни с великолепным по упругости большим пальцем, по тому, как отделана мускулатура торса и рук, они были сделаны не с глиняной модели, а с натуры.

К особой категории подготовительных рисунков относятся портретные этюды, выполненные сангиной или итальянским карандашом. Нарисованные на большом листе бумаги, эти выразительные этюды не являлись портретами в точном смысле слова, хотя и рисовались с натуры. Микеланджело выявлял в лицах черты, свойственные определенному полу или возрасту. Его образы кажутся внутренне замкнутыми, отрешенными от внешнего мира, погруженными в себя. Большинство этюдов лишено законченности. Так же как и в зарисовках торса, он прорабатывал только основные, наиболее характерные черты лица, часто оставляя едва намеченными волосы и шею. В индивидуальных чертах молодого, зрелого или старческого лица Микеланджело искал отблеск занимавшей его воображение образной идеи, поэтому его этюды нельзя воспринимать как портреты. Портретность была принципиально чужда искусству Микеланджело. Он искал не конкретные индивидуальные характеристики, а обобщающие черты идеального человеческого типа, который отвечал его эстетическим и этическим представлениям о человеческой красоте. Этим Микеланджело отличался от Рафаэля, обладавшего исключительным даром тонкого и острого портретиста, и был близок Леонардо, стремившегося в портрете скорее к достижению идеала, чем к выражению индивидуальных черт модели.

44 Среди портретных этюдов интересен идеальный образ бородатого старца, чье благородное лицо, озаренное светом мудрости, отразило неумолимый бег времени. Он имеет много общего с лицом пророка Захарии. Одно время этот этюд считался идеализированным портретом Юлия II[14]. Однако известно, что до 1511 года Юлий II не носил бороды. Пророк же Захария вместе с пророками Иаилом и Исаией, Эритрейской и Дельфийской сивиллами был написан не позднее 1510 года, поэтому наш этюд никак не может быть портретом папы Юлия II.

Много споров вызвал в свое время этюд запрокинутой 40
в резком движении назад головы (Музей Буонарроти, Флоренция). Впервые его связал с пророком Ионой К. Тольнай[15], который основывался на стилистических особенностях рисунка, а также на его технике. Использованная здесь сангина практически не применялась Микеланджело до Сикстинского потолка. Взволнованное, несколько патетическое выражение лица (приоткрытый рот, раздутые ноздри) соответствуют общему образному строю росписи. Вполне возможно, что к этому этюду художник возвращался неоднократно. Для творческого процесса Микеланджело, как и для многих других современных ему мастеров, подобное обращение к старым мотивам, уже однажды найденным ракурсам и отработанным композициям было обычным и считалось в порядке вещей. Такому возврату способствовало многократное использование листа, сначала его лицевой, а затем и оборотной стороны.

Мы уже писали о том, что в боттегах хранились коллекции рисунков, среди которых особое место занимали рисунки руководителя мастерской. Функция рисунка как учебного пособия служила дополнительной причиной для его сохранения. Микеланджело не составлял в этом смысле исключения. Часто рядом с этюдом или эскизом, принадлежащим его руке, можно видеть робкие ученические наброски. Эти ученические зарисовки, а также линии, обводящие основной этюд или эскиз, чрезвычайно затрудняли атрибуирование рисунков, приводили к дополнительным сложностям при их датировках.

Спустя три с половиной месяца после торжественного открытия росписи, 21 февраля 1513 года, умер Юлий II. Его место занял кардинал Джованни Медичи, взявший имя Льва X. Многое изменилось в Вечном городе после смерти Юлия II. Активность духовных поисков, творческая дерзость сменились требованиями «хорошего вкуса», инициатива – осторожностью и умеренностью, художественная свобода в выражении высоких идей и в осмыслении законов мироздания выродилась в ученый педантизм, археологическую точность и эстетствующую схоластику литературных критиков.

Считая себя знатоком и покровителем искусства, Лев X не питал особой симпатии к Микеланджело,

14
См.: *Laux K. A.* Michelangelos Juliusmonument. Ein Beitrag zur Phänomenologie des Genies. Berlin, 1943. S. 342.
15
См.: *Tolnay Ch., de.* Michelangelo. V. 2. (cat. N 45).

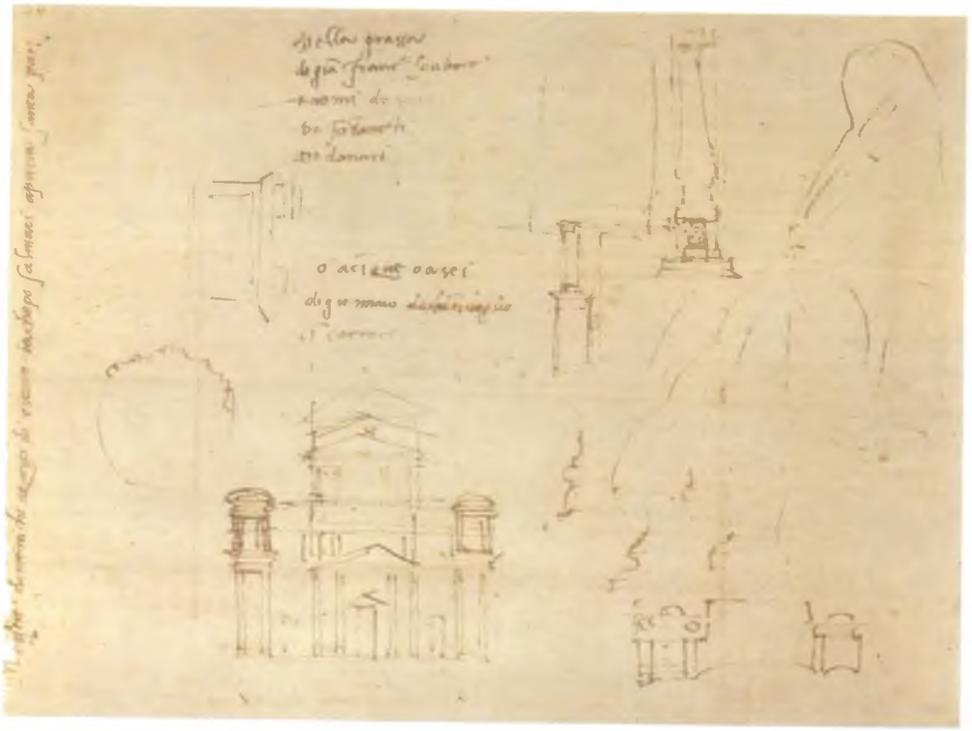
суровый гений которого был ему глубоко чужд. Легкое и грациозное, исполненное монументального величия и значительности, искусство Рафаэля было более созвучно эстетическим представлениям Льва X, который осыпал счастливого соперника Микеланджело милостью и дружеским вниманием.

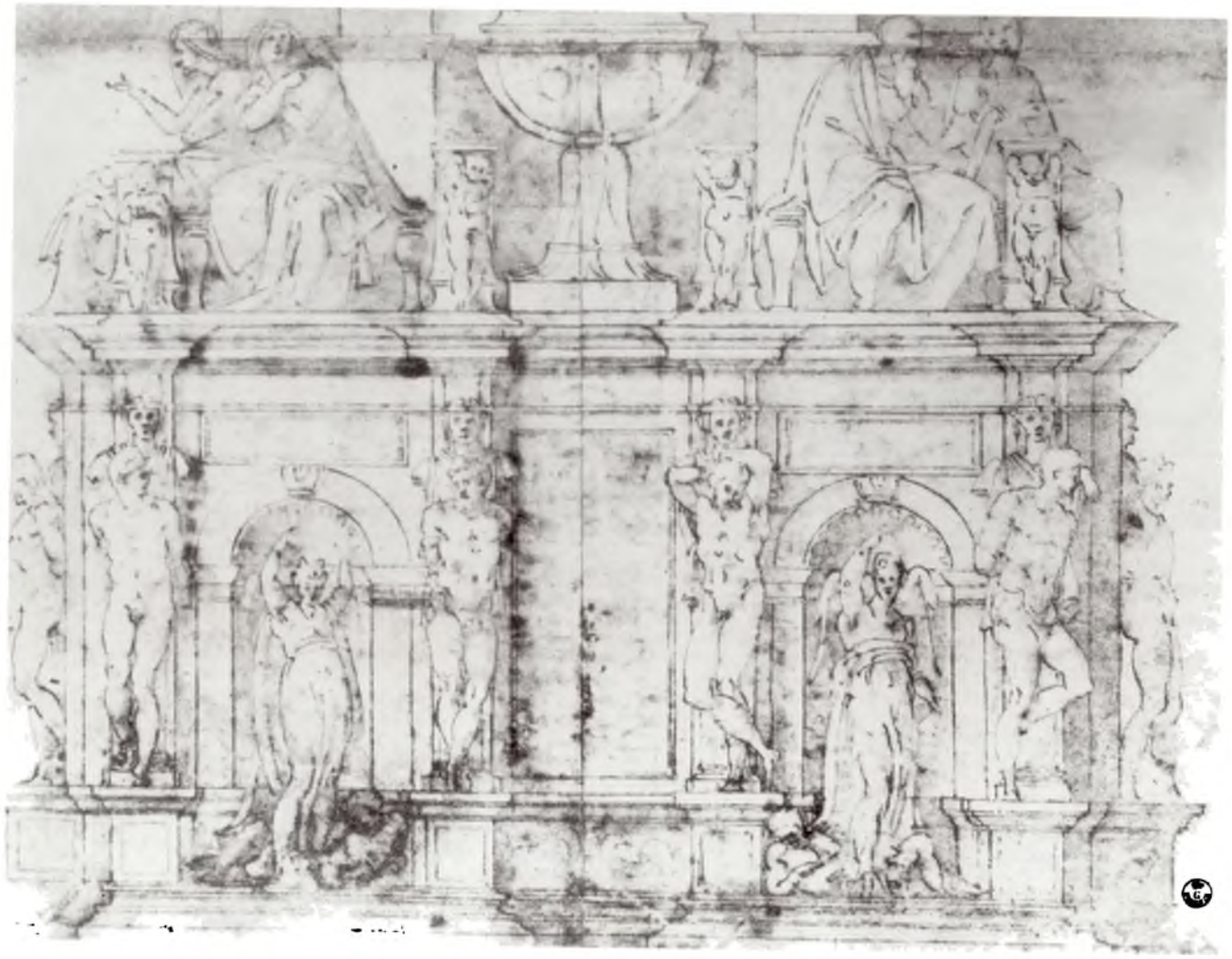
Замкнувшись в своем доме, вдали от суеты и праздного блеска папского двора, Микеланджело задался целью завершить гробницу Юлия II и по заключенному с наследниками папы 6 марта 1513 года договору работал над статуями Моисея и рабов. Он обязался закончить гробницу с тридцатью двумя статуями за семь лет. Однако Лев X хотел хоть немного приблизить к себе бывшего сотоварища детских игр.

Новый папа предложил Микеланджело закончить фасад церкви Сан Лоренцо во Флоренции и подобающе его украсить. Сначала художник попробовал отказаться, ссылаясь на договор с наследниками Юлия II и на свои обязательства по отношению к усопшему папе. Но воля Льва X была непреклонна. Он отправил Микеланджело во Флоренцию, предварительно оговорив новые условия и обязательства по гробнице, над статуями которой скульптор собирался работать в родном городе.

25. Архитектурные зарисовки, связанные с гробницей папы Юлия II и проектом фасада церкви Сан Лоренцо. Перо. 20 × 27. 1516. Флоренция, Музей Буонарроти (44А). Наброски к гробнице (пилястр с гермой и план ниши) относятся к третьему контракту, заключенному Микеланджело с родственниками Юлия II в июле 1516 г. На этом же листе беглый архитектурный эскиз второго проекта фасада церкви Сан Лоренцо во Флоренции, для которого характерно стремление привести к равновесию горизонтальные и вертикальные архитектурные членения. Микеланджело сохранил трехчастное деление фасада, фланкируемого табернаклями

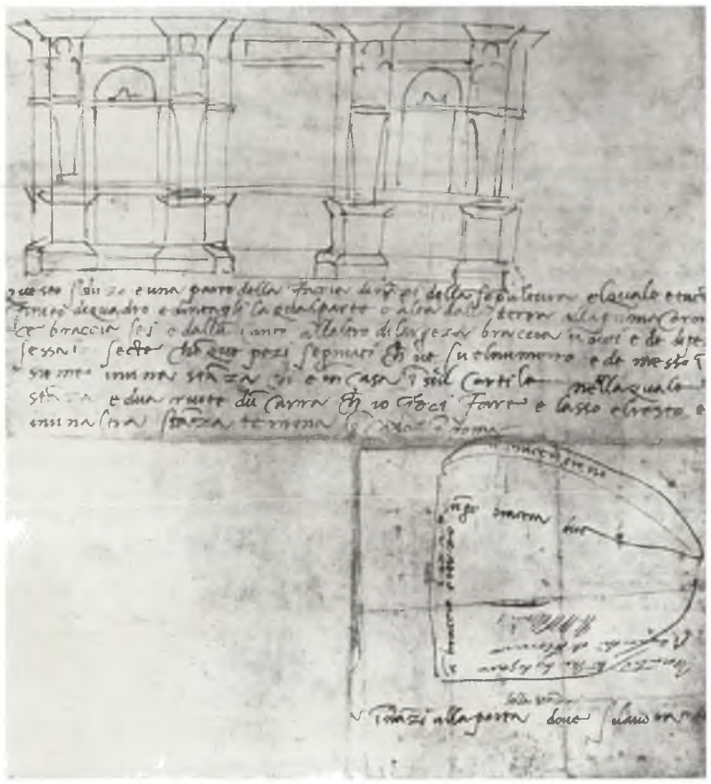
26. Нижний ярус гробницы папы Юлия II. Перо. 30 × 37. 1513. Флоренция, Галерея Уффици (608Е). В деталях эскиза, связанного со вторым проектом гробницы Юлия II, много общего с листом из музея в Западном Берлине (Берлин-Далем, 15305), но сидящие справа фигуры второго яруса отличаются от него. Подлинность рисунка спорна. На обороте листа ученические этюды

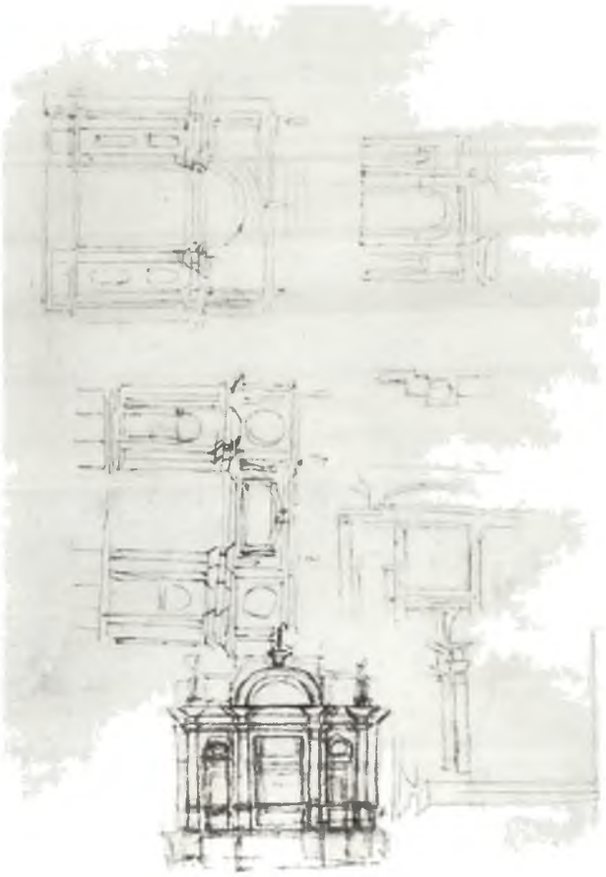




27. Нижний ярус гробницы папы Юлия II. Перо. 31,6 × 22,5. 1516. Флоренция, Музей Буонарроти (69А). Тольнай считает, что рисунок был сделан в Карраре во время добычи мрамора и относится к проекту гробницы 1516 г.
28. Набросок для нижнего яруса гробницы папы Юлия II; зарисовка глыбы мрамора с размерами. Перо. 26 × 23,8. 1513–1516. Лондон, Британский музей (1859-5-14-824). Бернсон относит рисунки к 1526 г. и связывает их с более поздним проектом гробницы Юлия II. Тоде и Фрей датируют лист 1532 г. Тольнай называет наиболее вероятное время исполнения наброска – июль 1516 г. Вилде датирует рисунок 1518 г. На обороте листа – разметки мраморных блоков

29. Наброски триумфальных арок. Перо, ит. кар. 29 × 22. 1516–1518. Лондон, Британский музей (1859-6-25-559).
Вполне возможно, что наброски триумфальных арок были сделаны в связи с работой над замыслом высокого, монументального алтаря для церкви Сан Сильвестро ин Карите (ныне существующий алтарь не связан с проектами Микеланджело), а также над структурой нижней части гробницы папы Юлия II





30. Этюд мужской фигуры с разметками пропорций. Сангина. 28,9 × 18. 1525–1528. Виндзор, Королевская библиотека (12765).
Бернсон и Тоде относят рисунок ко времени работы над статуями «Рабов» для гробницы Юлия II (1513–1516). Вилде связывает его с рисунками, которые Микеланджело делал для своего ученика Антонио Мини или же для своего протеже – художника Себастьяно дель Пьомбо

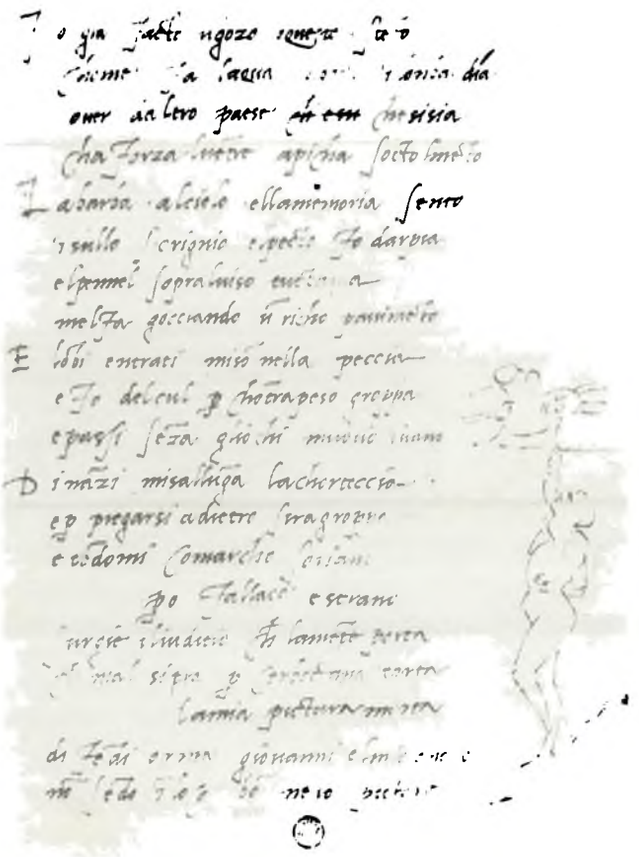
31. Лист с набросками. Перо. 39,9 × 20. 1505–1506. Париж, Лувр (688).
Оборотная сторона рис. 9. Не все наброски принадлежат Микеланджело: спорно авторство мужского профиля в шляпе, мужской фигуры в античном стиле, головы ангела и этюда ноги. Микеланджело принадлежат два наброска – беглый эскиз раба и младенца, а также строчки из сонета Петрарки

32. Эскиз женской фигуры и путто для гробницы папы Юлия II. Перо. 41,4 × 28,1. 1512–1513. Лондон, Британский музей (1887-5-2-115). Рисунок, возможно, связан с работой над вторым проектом гробницы папы Юлия II. Женская фигура с путто напоминает также Персидскую сивиллу на потолке Сикстинской капеллы, отдельные исследователи связывают эскиз с образом пророка Исайи. За спиной женской фигуры – план капеллы, относящийся, возможно, к периоду работы в капелле Медичи

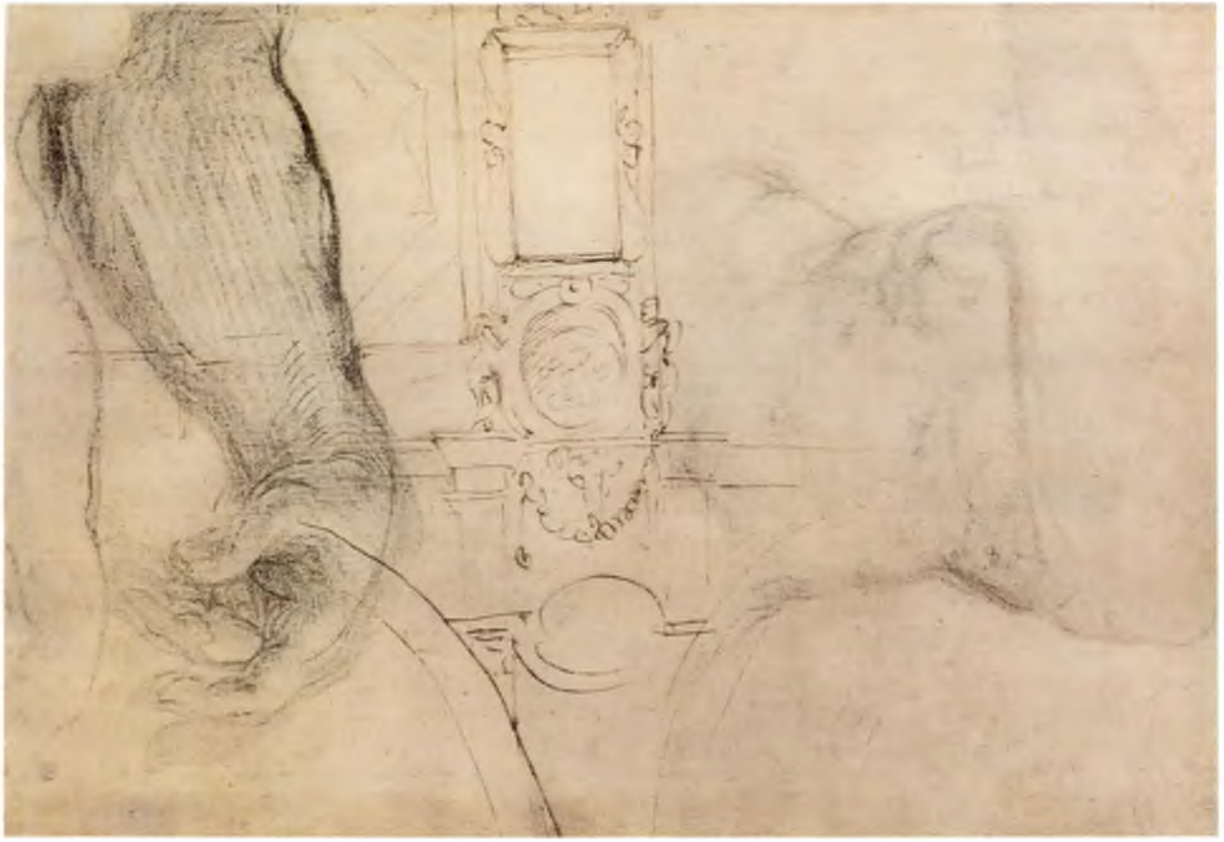
33. Беглый набросок сидящей мужской фигуры. Перо. 15,7 × 11,4. Ок. 1516. Флоренция, Музей Буонарроти (21F).
Рисунок спорный. Большинство исследователей связывают его с периодом работы над первыми проектами гробницы папы Юлия II

34. Набросок ангела, поддерживающего папу. Перо. 21,2 × 14,3. 1516. Флоренция, Музей Буонарроти (43A).
Оборотная сторона рис. 52. Относится ко времени работы над третьим проектом гробницы папы Юлия II. Авторство спорно: Тольнай считает, что набросок сделан учеником в соответствии с замыслом Микеланджело

35. Беглый набросок обнаженной мужской фигуры на полях листа с сонетом Микеланджело. Перо. 27,8 × 17,8. Между 1509–1510. Флоренция, Архив Буонарроти (Cod. XIII, fol. 111).
Впервые опубликован Тольнаем («Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», N. F. 5, 1928, S. 427). Набросок сделан на полях листа с сонетом, в котором Микеланджело описывает трудности работы над росписью Сикстинского потолка (Фрей, сонет IX). Набросок интересен тем, что Микеланджело изобразил себя работающим стоя, а не лежа, как традиционно считалось. Сонет датируется временем работы над первой половиной свода, то есть с января 1509 г. до начала сентября 1510 г. К этому же времени следует отнести и набросок. Харт датирует рисунок 1511 г.



36. Набросок первоначальной композиции росписи свода Сикстинской капеллы; этюды рук и кисти для фигур той же росписи. Перо (план), ит. кар. (этюды). 27,5 × 38,6. 1508–1509. Лондон, Британский музей (1859-6-25-567).
Микеланджело зарисовал только одну ячейку общей композиционной схемы росписи потолка. Первоначально он мыслил будущую роспись в рамках существовавшей до него традиции, используя в основном поле потолка архитектурно-декоративную сетку, а фигуры двенадцати апостолов разместив на распалубках свода. Справа от архитектурного наброска позднее были нарисованы два этюда правой руки и два этюда кисти левой и правой руки. Этюды правой руки и кисти были использованы для иньюдо слева над Персидской сивиллой. Этюд кисти левой руки был использован в композиции распалубка с изображением истории Амана. Фрей и Бринкманн относят все наброски, кроме схемы росписи свода, к композиции «Сотворение Адама»



37. Беглый эскиз росписи свода Сикстинской капеллы; этюды мужского торса, левой руки и кисти. Перо, ит. кар. 25 × 36. 1508–1509. Детройт, Институт искусств (27.2). Фрагментарный эскиз архитектурной декорации свода, в котором усилена тенденция к укрупнению и упрощению декоративной схемы росписи. На рисунке впервые появляется мотив двух юношей, поддерживающих щиты

38. Этюд мужского торса. Ит. кар. 24,5 × 18,8. 1510–1516. Лондон, Британский музей (1859-6-25-568). Рисунок спорный. По мнению Бернсона, набросок был сделан для фигуры мертвого Христа и относится ко времени работы над росписью Сикстинского потолка. Тоде датирует рисунок временем создания фрески «Страшный суд», то есть 1534 г. Разнобой в датировках связан с необычной для 1510-х гг. техникой исполнения рисунка. В эти годы Микеланджело редко пользовался итальянским карандашом, только к концу 1510-х гг. появляются рисунки в мягкой технике, о чем свидетельствуют этюды к Ливийской сивилле для росписи Сикстинского потолка

39. Различные наброски, в том числе поколенной мужской фигуры. Перо, ит. кар. 24,5 × 18,8. 1510–1511. Лондон, Британский музей (1859-6-25-568).
Оборотная сторона рис. 38. Рисунок спорный. Бесспорно авторским считается этюд поколенной мужской фигуры, который был сделан Микеланджело по аналогии с античной статуей. Тольнай считает, что найденный в этом этюде мотив был использован художником в иньюдо справа от пророка Иезекииля. Вилде датирует рисунок 1508–1509 гг.

40. Этюд головы юноши, возможно для пророка Ионы. Сангина. 19,9 × 17. 1503–1504, 1509 (?). Флоренция, Музей Буонарроти (1F).
Тольнай первым связал этот этюд с росписью Сикстинского потолка. До него рисунок относили к первым годам самостоятельного творчества Микеланджело и считали подготовительным этюдом для головы мадонны живописного тондо «Мадонна Дони»

41–42. Этюды к фигуре Ливийской сивиллы. Сангина. 28,8 × 21,3. 1511. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (24.197.2).
Один из лучших сохранившихся рисунков к росписи свода Сикстинской капеллы. Этюд к фигуре Ливийской сивиллы сделан с мужской модели, что было обычным для метода работы Микеланджело. На обороте листа – этюд к Ливийской сивилле и другие наброски (по мнению Тольная, копии)

43. Этюды для фигуры путто со свитком рядом с Ливийской сивиллой и для правой руки сивиллы. Эскизы скованных рабов к гробнице папы Юлия II. Фрагмент карниза. Перо, сангина. 28,8 × 19,4. 1511–1513. Оксфорд, Эшмолиен-музей (23). Сангиной нарисован юноша со свитком, отдельно проработана рука Ливийской сивиллы, поддерживающая тяжелый фолиант. В левом углу (наверху) тушью набросан фрагмент карниза, возможно для гробницы папы Юлия II. С ней же связаны шесть эскизных зарисовок скованных рабов. Они были сделаны значительно раньше этюда для путто и относятся к первому варианту проекта гробницы, то есть к 1505 г.

44. Этюд мужского профиля, возможно для пророка Захарии. Ученические этюды ноги. Ит. кар. 43,2 × 28. 1509–1513. Флоренция, Галерея Уффици (18718F). Портретный этюд мужского профиля был сделан, видимо, или для статуи «Моисея» для второго варианта гробницы папы Юлия II, или для пророка Захарии. В первом случае он датируется 1513 г., во втором – 1509 г. В свое время Лаукс выдвинул спорную гипотезу о том, что этот этюд является портретом папы Юлия II (см.: Laux K. A. *Michelangelos Juliusmonument. Berlin, 1943, S. 342)*

45. Адам для композиции «Сотворение Адама» росписи свода Сикстинской капеллы. Сангина. 19,3 × 25,9. Лондон, Британский музей (1926-10-9-1).
Рисунок спорный, возможно, копия с этюда Микеланджело. Подобного рода подготовительные этюды были характерны для метода работы Микеланджело в период создания росписи свода Сикстинской капеллы
46. Этюд мужской фигуры, возможно для Амана; набросок руки для статуи апостола Матфея. Перо. 34 × 16,3. 1505–1506, ок. 1509. Париж, Лувр (R. F. 70-1068).
Тоде датирует этот этюд мужской фигуры временем работы в Сикстинской капелле и считает его подготовительным этюдом для фигуры Амана. Тольнай отмечает типологическую связь этюда со статуей Аполлона Бельведерского и с фигурой одного из юношей в скульптурной группе Лаокоон. Набросок руки относится ко времени работы над статуей апостола Матфея и датируется 1505–1506 гг.
47. Этюд мужской фигуры, возможно для Амана; этюды ноги и опорной ступни. Сангина. 40,6 × 20,7. 1510–1511. Лондон, Британский музей (1859-9-15-497).
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: Тольнай считает, что это копия с этюда Микеланджело

48. Набросок к статуе Христа. Перо, сангина. 21,5 × 24. Ок. 1514. Лондон, коллекция Б. Форда.
Набросок связан с работой над статуей Христа для Метелло Вари, друга Микеланджело (1514). Статуя утеряна, ее повторение находится в римской церкви Санта Мария сопра Минерва (1519–1520). Бернсон и другие исследователи связывают этот набросок с утерянным вариантом статуи. Характерна манера исполнения наброска – нижняя часть торса и одна нога тщательно проработаны, в то время как голова, руки и верхняя часть торса намечены беглой контурной линией

49. Юдифь с головой Олоферна. Перо. 32,5 × 26. 1511–1512. Париж, Лувр (685).
Бернсон находит близость рисунка к композиции двойного распалубка свода Сикстинской капеллы – «Юдифь и Олоферн». Тольнай относит рисунок к более раннему времени – 1501–1505 гг. и отрицает всякую связь наброска с росписью свода Сикстинской капеллы

III
Пора зрелости. Фасад церкви Сан Лоренцо. Капелла Медичи

Ночь! сладкая, хоть мрачная пора,
От всех забот ведущая к покою!
Как зорок тот, кто чтит тебя хвалою,
Как та хвала правдива и мудра!

Ты тяжесть дум снимаешь до утра,
Целишь их жар прохладою ночною,
И часто я, влеком своей мечтою,
Во сне взлетаю на небо с одра.

Микеланджело

«Дело в том, что я решаюсь взяться за фасад Сан Лоренцо с тем, чтобы он своей архитектурой и скульптурой стал зеркалом всей Италии»[1], – писал Микеланджело в письме к Доменико Буонинсеньи, представителю папы при строительстве фасада Сан Лоренцо.

Как часто случалось, нежеланная сначала работа увлекла Микеланджело, завладела им и наполнила творческим нетерпением. Он посылает Льву X один за другим проекты фасада, торопит Баччо д'Аньоло, флорентийского архитектора и резчика по дереву, с выполнением деревянной модели. Наконец модель готова, но она не понравилась Микеланджело; назвав ее «вещь для детей», он сам сделал деревянную модель «подходящей формы с фигурами из воска и послал ее в Рим»[2]. На основе этой модели (Музей Буонарроти, Флоренция) Лев X заключил 19 января 1518 года договор, по которому Микеланджело обязался возвести фасад в течение восьми лет.

В художественном решении фасада, каким он представляется на основании модели и сохранившихся рисунков, последовательно проводилась идея синтеза архитектуры и скульптуры, волновавшая Микеланджело еще в первом проекте гробницы Юлия II. Разделенный на два яруса мощным аттиком фасад обладал ясной пропорциональностью и строгой логикой тектонической структуры: Микеланджело последовательно выявил в нем несомые и несущие части, творчески используя систему классического ордера.

Поставленные на высокий раскрепованный цоколь полуколонны развитого коринфского ордера поддерживали полный антаблемент, горизонталь которого разделяла нижний и верхний ярусы. Структура второго яруса как эхо повторяла членения первого, но пластика архитектурных форм стала менее рельефной, более плоскостной и сухой. Центральный портик завершал невысокий, строгих пропорций фронтон. Свободные пространства гладкой стены заполняли на нижнем ярусе три классического профиля портала с луковичными фронтонами и прямоугольные узкие ниши между полуколоннами, а на верхнем – прямоугольные филенки, медальоны и ниши.

Микеланджело собирался украсить фасад круглой скульптурой, поставленной в нишах (в договоре упоминаются восемнадцать статуй, из них двенадцать из мрамора и шесть из бронзы), бронзовыми и мраморными рельефами, заполняющими пространства филенок и медальонов (в том же договоре речь идет 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[3]. В проекте фасада Сан Лоренцо Микеланджело органично использовал архитектурные идеи своих предшественников – Брунеллески и Альберти, – а также своих современников – Браманте и Джулиано да Сангалло, – весьма своеобразно решив церковный фасад в формах светской ренессансной архитектуры.

Однако дальше исполнения модели фасада и трудоемкой добычи для него мрамора дело не пошло. Медичи пожелали, чтобы фасад их домовой церкви был возведен исключительно из местного тосканского мрамора. Поэтому Микеланджело пришлось отдать много сил и энергии на прокладку дорог среди топких болот Пьетрасанте – недавно открытого и принадлежащего Медичи мраморного карьера. Ему приходилось постоянно объясняться с Львом X, который проявлял нетерпение и считал, что слишком много времени и средств ушло у

1 Микеланджело, с. 98.

2 Там же, с. 97, 100.

3 Убедительную реконструкцию фасада предложил английский ученый Д. Акерман (см.: *Ackerman J. S.* The Architecture of Michelangelo. V. 1. London, 1964, p. 19).

XVII. Мадонна. Капелла Медичи. Мрамор. 1521–1534

Микеланджело впустую. С начала понтификата любившего роскошь Льва X папская казна значительно обедняла. Ссылаясь на нехватку средств, папа расторг в марте 1520 года договор на сооружение фасада Сан Лоренцо. Глубоко уязвленный, Микеланджело напишет позднее: «... я потерял три года, я разбит»[4].

25 Со времени работы над проектом фасада сохранилось
51 лишь несколько композиционных эскизов, в основном
52 же – фрагментарные архитектурные зарисовки, пред-
53 варительные разметки мраморных блоков, детали ка-
57 пителей, профили колонн, наброски наличников окон, порталов дверей, антаблемента. Обдумывая оформление фасада одной из наиболее почитаемых церквей Флоренции, Микеланджело столкнулся с чисто архитектурными проблемами и впервые выступил как архитектор. В архитектуре, как и в живописи, он подчинялся творческой интуиции, которая редко его подводила. Его восприятие архитектуры отличалось от профессионального тем, что было скульптурно-пластическим, а не тектоническим или пространственным. Он лепил воображаемый объем здания, уподобляя его человеческому телу. Для Микеланджело-архитектора здание подчинялось системе пропорций, положенных в основу его плана и аналогичных пропорциям прекрасного человеческого тела. В этом он следовал традициям архитектурной теории XV века. Еще Альберти, Филарете, Франческо ди Джорджо Мартини видели в пропорциях архитектуры, в соответствии различных элементов здания друг другу глубокую внутреннюю связь, родственную связи частей тела и их функциональному взаимодействию.

К области художественной фантазии Микеланджело, полнее раскрывающей характер его пластического восприятия архитектуры, относится гротесковый, почти что маскарадный замысел колоссальной статуи папы Климента VII[5].

Мечта о создании грандиозной статуи не раз овладевала умом Микеланджело. Еще в свой первый приезд в Каррару молодой скульптор, покоренный видом мраморных пластов и формой горных склонов, задумал создать гигантскую статую – маяк. «Однажды, – вспоминает Кондиви рассказ своего учителя, – глядя на каменоломню с высокой горы, возвышающейся над морем, ему пришла мысль вырубить колоссальную фигуру, которую мореплаватели видели бы издалека. К этому его побуждала удобно лежащая масса горы, из которой можно было бы извлечь мрамор, а также желание вступить в соревнование с античными мастерами»[6]. В этих фантастических проектах сказалась любовь Микеланджело к гротескно преувеличенному, свойственная людям Ренессанса. Почти детская потребность в необычном и сказочном уживалась рядом с постоянным желанием утвердить себя, сравняться с достижениями античности. Воспринимая античность в ее героизированном обличье, Микеланджело стремился возродить величественные масштабы монументальных колоссов, украшавших алтари храмов Зевса Олимпийского и Афины Паллады в Древней Греции. В Риме его потрясли масштабы Колизея и величие Пантеона, торжественный взлет триумфальных арок Траяна и Константина (зарисовки 29
арки Константина, Британский музей, Лондон).

Среди архитектурных рисунков Микеланджело со- 53
хранились копии с так называемого «Codex Coner» – 57
альбома из двухсот восьмидесяти тщательно выполненных перовых зарисовок и чертежей античных архитектурных деталей: колонн, капителей, баз, карнизов, аттиков, порталов и пр.[7]. Листы с копиями составляют как бы единую серию (часть из них находится в Музее Буонарроти во Флоренции, часть – в Британском музее в Лондоне) зарисовок с классической архитектуры, которая могла появиться или в период первого пребывания Микеланджело в Риме (1496–1501), или во время работы над фасадом Сан Лоренцо. Копии с архитектурного альбома свидетельствуют о практическом интересе Микеланджело к античной архитектуре. В отличие от многих своих современников он воспринимал античные образцы как идею, некий толчок к созданию новой архитектурной формы.

Пластическое восприятие архитектуры, отношение к зданию как к живому организму изменило характер архитектурного рисунка. Он приобрел в руках Микеланджело пластическую сочность и материальную весомость. Отказ от точного, сухого, педантичного чертежа позволил Микеланджело обратиться к динамичному рисунку, каждый элемент которого наделялся мускульной силой. Процесс работы над архитектурным проектом как бы повторял процесс создания статуи. Вазари упоминает о том, что, добывая мрамор в Серавецце, Микеланджело «лепил восковые модели», которые могли быть не только скульптурными, но и архитектурными моделями фасада и отдельных его частей[8]. Он лепил здание, как лепят статую, обдумывая взаимосвязь всех сочленений архитектурного организма.

Уяснив органическое единство здания, Микеланджело вычленял из него отдельные части – карнизы, колонны, их базы и капители, окна, порталы, элементы архитектурного декора. Конечную цель он видел в доскональной разработке мотива, его пластической и объемной структуры. Линии его архитектурных рисунков выявляют прежде всего пластику, а не геометрию будущего соору-

4
Le lettere di Michelangelo Buonarroti. A cura di G. Milanesi. Firenze, 1875, p. 416.

5
Замыслом статуи-колосса Микеланджело поделился в письме к Франческо Фаттуччи. См.: Мастера искусства об искусстве. Т. 2, с. 184–185.

6
Кондиви А. Переписка, с. 16.

7
См.: *Lotz W.* Zu Michelangelo Kopien nach dem Codex Coner. – In: Stil und Überlieferung ... Bd 2. S. 12–20.

8
См.: *Вазари Дж.* Жизнеописания. Т. 5, с. 247.

жения. Для любого профессионального архитектора эскизы Микеланджело покажутся излишне свободными. Ни одна деталь не обладала в них раз навсегда завершенной формой. Эскиз, чертеж, беглый архитектурный набросок всегда оставлял возможность поправок, изменений, дальнейших поисков. Органическая концепция здания подразумевала теснейшую взаимосвязь всех его частей, поэтому любое, даже небольшое, изменение какой-либо детали влекло за собой последовательную переработку всего эскиза.

51 Возвращаясь к немногим композиционным эскизам
52 фасада Сан Лоренцо, мы замечаем в них общие для всех архитектурных рисунков Микеланджело особенности. В первых трех проектах фасада (Музей Буонарроти, Флоренция) исходным мотивом архитектурной композиции была трехпролетная триумфальная арка. В этом замысел Микеланджело близок проекту Джулиано да Сангалло, выполненному для того же фасада в 1516 году (Уффици, Флоренция)[9].

В первоначальном проекте Микеланджело структура церковного интерьера четко выявлена в главных членениях фасада, а центральный портик, так же как у Сангалло, выделен небольшим мезонинным этажом, возвышающимся над боковыми крыльями. Судя по рисунку Антонио да Сангалло Младшего, сохранившему для нас один из начальных вариантов проекта фасада Сан Лоренцо (Пинакотека, кабинет гравюр, Мюнхен), Микеланджело собирался круглой скульптурой и полулежащими мужскими фигурами объединить мезонинный этаж с боковыми крыльями. В окончательном варианте
проекта (Музей Буонарроти, Флоренция) он уравнивает 52
этажи, которые в своем единстве и формируют монолитный облик фасада. Архитектура и скульптура также уравниваются в своих правах, синтезируются в целостный художественный организм. Остается только сожалеть о том, что фасад Сан Лоренцо, многими своими чертами предвосхитивший архитектурные идеи барокко, так и не был создан.

Для понимания сути архитектурного творчества Микеланджело нам бы хотелось, нарушив хронологический ход повествования, обратиться к другой его архитектурной работе, начатой примерно в те же годы, –

9
В проекте Дж. да Сангалло трехъярусный фасад имел выделенный по высоте центральный портик, украшенный скульптурным фронтоном. В целом в его проекте не было достигнуто единство архитектуры и скульптуры.

XVIII. Восточная сторона здания библиотеки Лауренциана. 1524 – 1534, 1549–1559. Флоренция, дворик церкви Сан Лоренцо

к проекту вестибюля и читального зала библиотеки Лауренциана.

Кардинал Джулио Медичи, принявший имя Климента VII и вступивший на папский престол в ноябре 1523 года, задумал построить во Флоренции здание публичной библиотеки, в основу которой собирался положить прекрасную коллекцию редких манускриптов, значительно пополненную его предшественником, Львом X. В собрание библиотеки Медичи входило шестьсот иллюминированных рукописей, которые и предстояло разместить в специальном книжном хранилище.

XVIII Библиотеку решили строить над верхней лоджией западного крыла внутреннего двора церкви Сан Лоренцо. Создание проекта читального зала с пюпитрами для рукописей и входного вестибюля было поручено Микеланджело. Строительство затянулось надолго (конец 1524–1559 гг.; библиотека была открыта только в 1571 г.). Его первый период охватывает 1524–1526 годы. К этому
54 времени относятся эскизы читального зала и вестибюля
55 с лестницей. Особенно долго и кропотливо работал
56 Микеланджело над проектом вестибюля, структура
58 которого определялась характером лестницы[10]. Сохра-
59 нились беглые эскизы лестницы и примыкающей к ней
176 стены (Музей Буонарроти, Флоренция). Микеланджело добивался взаимного соответствия формы лестницы и
177 членений входной стены читального зала.

55 В первоначальных проектах, сделанных еще в 1524 го-
56 ду, он пытался разбить лестницу на два отдельных широких марша, отчего она терялась в узком пространстве высокого вестибюля. Постепенно Микеланджело приходит к довольно сложной форме трехмаршевой лестницы[11]. Главный марш лестницы, построенной архитектором Амманати в соответствии с глиняной моделью Микеланджело, скругленными волютообразными ступенями поднимается к порталу входной двери читального зала, два боковых марша как бы обтекают главный, начинаясь на границе верхней и нижней зон. Идея торжественного восхождения из вестибюля в зал сменилась в проектах 1550-х годов идеей низвержения, растекания маршей вниз, из читального зала в вестибюль.

Насыщенная внутренним напряжением архитектура вестибюля обладает динамизмом собранной пружины. Ее пластическая структура оживает, выступая вперед округлостью спаренных полуколонн нижнего яруса, остротой углов раскрепованных фронтонов над ложными окнами и нишами, жесткими горизонталями поперечных карнизов, утопая в массе стены неглубокими филенками, плоскими пилястрами второго этажа. На-
XIX пряжение усиливается трехмаршевой лестницей, подобно лаве, заполнившей большую часть узкого вестибюля.

По контрасту с вестибюлем архитектура читального XX
зала основана на равномерном ритме ряда строгих пилястр, на протяженности горизонтальных членений, подчеркивающих уходящую вглубь перспективу; в ней есть торжественный покой и величие. Удивительно красиво выглядит сочетание золотистого дерева пюпитров и деревянных панелей с серовато-зеленым цветом местного песчаника – пьетрасерена, – из которого сделаны пилястры и рамы окон. В целом архитектура библиотеки Лауренциана выходит за пределы стиля зрелого Возрождения. Она определила самостоятельный путь развития Микеланджело-архитектора и многим была обязана его редкостной способности мыслить пластическими образами[12].

Еще будучи кардиналом, Джулио Медичи задумал построить при церкви Сан Лоренцо усыпальницу рода Медичи, включавшую, по первоначальному плану, 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 папой Климентом VII, и Джованни Медичи, бывшего папой Львом X. Осуществление замысла было поручено Микеланджело.

В ноябре 1520 года появились первые эскизы. Окончательно проект и план капеллы, типы гробниц и характер размещения их в интерьере Новой сакристии сложились не позднее февраля 1521 года. Тогда же началось и строительство, прерванное смертью Льва X. Вступив на папский престол, Климент VII стал требовать от Микеланджело, которому обеспечил сжемесячное содержание и подарил дом недалеко от Сан Лоренцо, еженедельных отчетов о работе. До 1524 года, судя по этим отчетам, он был занят возведением купола и строительством фонаря над ним. Между 1524 и 1526 годами были созданы модели речных божеств и статуи: герцога Лоренцо, «Утра», «Вечера», «Ночи», «Дня», частично мадонны. Однако начатая работа прервалась сначала тяжбой с наследниками Юлия II, а затем новое серьезное испытание оттянуло ее завершение на целых восемь лет.

С конца XV века Италия была ареной разрешения политических конфликтов Франции и Испании. Император Карл V, укрепивший свои позиции на юге Италии, в Неаполе, стремился овладеть ее севером, вступив в конфликт с французским Миланом. Притязания Карла V угрожали независимости многих итальянских городов, которые вступили в так называемую Коньякскую

10
См.: *Маковский К.* Архитектурные произведения Микеланджело. – В кн.: Архитектурное творчество Микеланджело. М., 1936, с. 27–54; *Тольнай К.* Лестница Лауренцианской библиотеки. – Там же, с. 83–89. Примерно к началу 1526 г. окончательно сложились облик и форма лестницы, установленной в вестибюле архитектором и скульптором Бартоломео Амманати в 1559 г.

11
Сохранилось описание лестницы, посланное Микеланджело Вазари в 1555 г. См.: Мастера искусства об искусстве. Т. 2, с. 189.

12
См.: *Portoghesi P.* La Biblioteca Laurenziana e la critica michelangiolesca alla tradizione classica. – In: Stil und Überlieferung ... Bd 2, S. 3–12.

или Священную лигу. В нее вошли помимо Франции Венеция, Флоренция, Милан и Папская область. Руководил лигой Климент VII. Преследуя личные интересы, он повел двойную игру. Нерешительность папы, обязанного испанцам тем, что Медичи правили Флоренцией, вызвала ответные действия войск Карла V. Имперские войска двинулись на Рим и захватили его 7 мая 1527 года.

Весть о взятии Рима и капитуляции папы вызвала волнения во Флоренции, и 16 мая 1527 года Медичи были отстранены от власти, а Флоренция провозглашена республикой. Климент VII предпринял ответные действия, и уже осенью 1529 года объединенные войска папы и императора окружили город, изолировав его от внешнего мира. Осада Флоренции продолжалась до августа 1530 года, когда из-за предательства главнокомандующего Малатесты Бальони город был взят.

Первые два года после восстания жизнь в городе постепенно входила в привычную колею, хотя шаткость положения была ясна всем. В октябре 1528 года Микеланджело назначили инспектором городских фортификаций, с января 1529 года он стал фортификационным консулом, а в апреле того же года получил звание правительственного генерала и прокуратора фортификаций Флоренции, принимал участие в заседаниях Большого совета. Правительство поручило ему завершить систему укреплений, строительство которых начали Медичи еще в 1526 году. Современные Микеланджело источники связывают его имя с укреплением холма Сан-Миньято, сильно страдавшего от пушечных ядер. Кондиви пишет, что «Микеланджело возвел в городе для его защиты много построек и окружил надежными укреплениями гору Сан-Миньято, которая возвышается над всеми окрестностями Флоренции»[13]. Однако среди сохранившихся фортификационных планов нет ни одного, имеющего отношение к холму Сан-Миньято.

99 Проекты других укреплений, главным образом узло-
100 вых и стратегически важных ворот и улиц города, обла-
101 дают той же удивительной пластичностью живого
102 организма, что и все архитектурные рисунки Микеланджело. Почти все листы с фортификациями (глав-
103 ным образом это укрепления ворот как узловых пунктов обороны) хранятся в Музее Буонарроти во Флоренции. В тяжких испытаниях, выпавших на долю граждан осажденной Флоренции, Микеланджело остался до конца верен долгу и до последних дней осады занимался обороной города. Флоренция пала 12 августа 1530 года. Карл V с согласия папы Климента VII отдал город в руки военного наместника, комиссара Баччо Валори. Многие патриоты Флоренции, среди них и большой друг Микеланджело Баттиста делла Палла, пали жертвами первых дней террора. Победители не скупились на казни. Боясь расправы, Микеланджело скрывался в одной из колоколен на окраине города до тех пор, пока не убедился в своей безопасности.

Климент VII ничем не проявил своего гнева по отношению к скульптору. Микеланджело вновь пришел в Новую сакристию, намереваясь завершить уже начатые гробницы. В течение 1531 года он 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 статуи, кроме речных божеств, которые так и остались в модели. К этому времени относятся и эскизы к живописным композициям, которые Микеланджело собирался разместить в полукруглых люнетах над гробницами.

Архитектура капеллы Медичи отдельными чертами плана и характером членений стены напоминает Старую сакристию той же церкви Сан Лоренцо, построенную в 1420-х годах по проекту Брунеллески. Не совсем ясно, насколько Микеланджело был свободен в выборе плана капеллы[14]. В Музее Буонарроти хранятся беглые 60
наброски, на основании которых можно предположить, что именно ему принадлежала основная идея плана и архитектурного облика Новой сакристии. В плане она представляет квадрат, к одной из сторон которого приставлена неглубокая прямоугольная алтарная ниша. Уже в первоначальных набросках плана намечены расположенные по трем сторонам квадрата гробницы. Вполне возможно, что разработка плана и типа гробниц шла параллельно и была взаимосвязана.

По сравнению со Старой сакристией Микеланджело усилил в капелле Медичи вертикализм основных членений стены. Он ввел дополнительную зону между люнетами и широким нижним ярусом, отчего основные архитектурные формы – пилястры, ниши, окна – приобрели более стройные и вытянутые очертания. В основе плана и архитектурного облика капеллы лежит принцип ясной соразмерности частей и целого. Все членения стены – и по горизонтали и по вертикали – соответствуют триаде. Структура стены, выявленная системой ордерного соподчинения несомых и несущих элементов, усилена 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.

Помимо цветовой градации структура стены выявлена за счет ее рельефа, выступающего вперед (пилястры, порталы, наличники, фронтоны, карнизы и пр.) или утопающего в стене (ниши, ложные окна, двери, медальоны и пр.). Так же как и в библиотеке Лаурен-

13
Кондиви А. Переписка, с. 35.

14
См.: *Wilde J.* Michelangelo's Designs for the Medici Tombs. – «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1955, (18), p. 54–66. Тольнай считает, например, что капелла была доведена до первого карниза еще в XV в. (см.: Архитектурное творчество Микеланджело, с. 18).

циана, архитектура капеллы Медичи удивительно пластична, внутренне динамична и упруга.

Пространство капеллы организуется и собирается в центре, под невысоким куполом на парусах. Высота купола с небольшим круглым световым фонарем увеличивается за счет перспективного сокращения кессон, его украшающих.

Особое настроение в капелле создается освещением. Свет, медленно и спокойно проникающий в неширокие окна и верхний фонарь, оставляет внизу рассеянный полумрак – то несколько приглушенное освещение, которое ассоциируется со склепом. Зритель отрешается от мира реальной повседневности и реальных временных измерений и погружается в мир вечности. «Пространство капеллы Медичи, – писал К. Тольнай, – является тем чудесным местом, в котором душа, освобожденная от земных страстей, существует в согласии со своей истинной природой»[15].

Среди рисунков Микеланджело сохранились архитектурные эскизы гробниц, сделанные между 1520–1521 годами. По ним можно проследить развитие его замысла. Немецкая исследовательница Анна Попп еще в двадцатых годах нашего столетия предложила блестящую реконструкцию капеллы и ее гробниц, основанную на трех бесспорных эскизах (Британский музей, Лондон)[16]. Самый ранний из них развивал идею гробницы-часовни, окруженной с четырех сторон одинаковыми саркофагами и поставленной в центре капеллы. Однако ограниченные размеры сакристии затрудняли бы обозрение довольно крупной часовни, да и ее возведение было сопряжено со значительными трудностями. Поэтому с согласия папы Микеланджело отказался от столь заманчивой для него идеи. Он попытался, подобно Верроккьо в Старой сакристии, разбросать гробницы по четырем углам капеллы, обрамляя их пилястрами большого ордера. Но и эта идея показалась ему недостаточно вы-

15
Tolnay Ch., de. Michelangelo. V. 3. 1948, p. 84.

16
См.: *Popp A.* Die Medici-Kapelle Michelangelos. München, 1922.

XIX. Библиотека Лауренциана. Лестница вестибюля

разительной. Тогда он обратился к традиционной для Флоренции форме околостенной гробницы – с саркофагом, плитой для эпитафии, обрамляющими саркофаг аллегорическими фигурами и венчающим его высоким табернаклем (гробница кардинала Португальского в церкви Сан Миньято аль Монте, Антонио Росселлино, 1461–1466).

В отличие от своих предшественников Микеланджело значительно монументализировал традиционные формы, нашел неведомое искусству XV века взаимодействие надгробной пластики и архитектурного обрамления. Отказавшись от угловых гробниц, он собирался разместить справа и слева от алтаря парные гробницы герцогов и Великолепных, расположив их напротив друг друга. Каждая парная гробница представляла собой как бы развернутые стороны ранее задуманного свободно стоящего памятника. Саркофаги приобрели сложные формы изогнутой волюты, под ними и на них Микеланджело хотел поместить полулежащие аллегорические фигуры. Так, на эскизе одной из парных гробниц квадратные плиты для эпитафий обрамляют опирающиеся на них фигуры; в верхнем табернакле, завершенном лучковым фронтоном, также намечена фигура, видимо усопшего или богоматери; между саркофагами и на внешних углах гробницы Микеланджело собирался поставить большие аллегорические фигуры, объединяющие две верхние зоны. В целом в замысле парных гробниц ясно прочитывалась аллегорически выраженная идея посмертного триумфа.

62

68 Последний из трех эскизов из коллекции Британского музея более всего соответствует окончательному варианту гробниц герцогов Лоренцо и Джулиано. Микеланджело разделил одну парную гробницу герцогов на две отдельные и расположил их напротив друг друга. На основании этого эскиза Анна Попп и предложила свою реконструкцию гробниц капеллы Медичи. Расположенные в центральной части боковых стен, обрамленные коринфскими пилястрами большого ордера, гробницы были задуманы как сложная архитектурно-скульптурная композиция. В основу их образной структуры, к которой мы обратимся несколько позднее, были положены идеи античного триумфа и неоплатонистического восхождения души по трем ступеням очищения.

Нижнюю зону гробниц занимали расположенные по двум сторонам саркофагов фигуры речных божеств. Сложной формы, высоко поднятый саркофаг, опирающийся на большие консоли, обрамляли полулежащие фигуры аллегорий времен суток. В центральной нише средней зоны, заключенной в двойные пилястры малого ордера, Микеланджело поместил фигуры герцогов. В узкие, стиснутые архитектурным обрамлением боковые простенки верхней зоны он собирался посадить парные фигурки скорчившихся мальчиков («Скорчившийся мальчик», ок. 1524, Гос. Эрмитаж, Ленинград), а самый верх гробниц хотел украсить траурными гирляндами и воинскими трофеями в обрамлении щитов. Наконец, в люнетах над гробницами предполагались живописные композиции. Не совсем ясно назначение боковых ниш средней зоны. Были ли они задуманы как архитектурные пустоты или же предназначались для скульптуры? Американский исследователь М. Вейнбергер считает, например, что в боковых нишах должны были находиться статуи «Земли» и «Неба» или Аполлона и Афины[17].

В проектах гробниц герцогов прочитывается новое восприятие архитектуры и скульптуры как единого целого, угадывается их органическое слияние и теснейшее взаимодействие. В основе синтеза, предложенного Микеланджело, лежало восприятие гробниц как высокого рельефа, выполненного из одного воображаемого каменного блока. Он нашел не только наиболее убедительную спаянность скульптуры и архитектуры, но и включил гробницы в общую композицию капеллы, тонко увязав пирамидальное построение скульптурной композиции с окружающим пространством.

Ансамбль Новой сакристии завершался парной гробницей Великолепных, расположенной напротив алтаря. 69 70
По двум беглым перовым наброскам (Британский музей, Лондон) можно восстановить ее замысел, к сожалению, значительно искаженный в неоконченном современном варианте. Подобно боковым, входная стена разбита на три вертикальные зоны, разделенные пилястрами большого ордера. Центральная зона решена в виде величественного, ренессансных пропорций табернакля, завершенного лучковым фронтоном. В нем, судя по одному из двух эскизов, Микеланджело собирался разместить статую мадонны, а в высоких боковых нишах средней зоны поставить статуи патронов семьи Медичи – святых Козьмы и Дамиана. Над строгой формы саркофагами должны были находиться эпитафии, обрамленные тяжелыми траурными гирляндами. В целом парная гробница Великолепных должна была выглядеть сдержанней, чем гробницы герцогов. Она обладала почти классической строгостью и торжественностью и должна была стать композиционным и смысловым центром всей капеллы. В сторону мадонны смотрят Джулиано и Лоренцо, к гробнице Великолепных обращен взор священнослужителя за алтарем[18].

Итак, гробницы нашли свое место в капелле. Их отношения строго продуманы и уравновешены, их образная структура выражена в скрытой двойственности, проистекающей из колебаний Микеланджело-человека, ищущего воплощения древней идеи быстротечности земного времени и вечности внеземного бытия. Образы капеллы живут как бы в ином измерении. Их тайный смысл скрыт от любопытства непосвященных. Загадочная недосказанность, отчужденность от зрителя, обра-

17
См.: *Weinberger M.* Michelangelo the Sculptor. V. I. New York, 1967, p. 369.

18
Уже упомянутый нами американский исследователь М. Вейнбергер считает, что ни Джулиано, ни Лоренцо не смотрят на «Мадонну с младенцем» и что каждая из гробниц капеллы внутренне изолирована (см.: *Weinberger M.* Michelangelo the Sculptor. V. 1, p. 372).

щенность в самих себя побуждают к размышлению, заставляют искать ключ к разгадке их тайны.

На одном из архитектурных эскизов к капелле Медичи (Британский музей, Лондон) остались наброски сонета или эпитафии, сделанные рукой Микеланджело: «День и Ночь говорят и вещают: нашим бегом мы привели к смерти герцога Джулиано. Правда, он отомстил нам, и месть эта такова: хотя мы его умертвили, он, умерев, отнял у нас свет и с [навеки] сомкнутыми глазами закрыл и наши, которые никогда более не засияют над землей»[19].

Мысли о быстротечности времени, его всепоглощающей силе перемежаются с идеями земного триумфа, затмившего даже свет вечности. Но тут же, рядом,
69 Микеланджело как бы опровергает самого себя, утверждая могущество времени, бренность земных дел и тщету человеческих усилий:

«Есть неподвижность в славе эпитафий:
Ей не звучать ни громче, ни слабей,
Затем, что те мертвы и труд их – кончен»[20].

XXI Традиционная средневековая тема «memento mori»
XXII («помни о смерти») была положена в основу интерпретации образов капеллы Медичи еще со времен Кондиви, для которого аллегории времен суток олицетворяли «разрушающее время, грызущее и портящее все, словно мышь»[21]. Гуманист, историк и просветитель Бенедетто Варки наделял образы капеллы Медичи столь же глубоким смыслом, что и «Божественную комедию» Данте. Саркофаги, окруженные аллегориями времен суток, олицетворяли для него Землю, совершающую круговращение во времени[22]. Следуя за Варки, Вазари видел в образах капеллы все части мира, всю вселенную[23]. Варианты этих интерпретаций сохранялись с небольшими отступлениями на протяжении XVII–XVIII веков. Романтики XIX века искали в образах капеллы отражение субъективных переживаний и душевной меланхолии ее творца. В настоящее время интерпретации образов капеллы Медичи значительно усложнились, в них находят отражение религиозных, исторических и философских представлений середины XVI века. Среди прочих удержалась и тема «memento mori», окрашенная в краски неоплатонизма[24].

Средневековая гробница представляла собой сложный скульптурный ансамбль, все части которого раскрывали христианские представления о суетности и быстротечности земного пути человека в сравнении с вечностью его небесного бытия и радостью ожидаемого спасения. Ренессанс привнес в традиционную схему надгробного монумента светскую тему прославления земных деяний умершего, отталкиваясь от идей античного триумфа (гробница папы Иннокентия VIII в соборе св. Петра в Риме, выполненная А. Поллайоло в 1492–1498 гг.). С этой точки зрения скульптурный ансамбль гробниц капеллы Медичи выглядит вполне традиционно. Однако по сравнению со своими предшественниками Микеланджело усилил звучание идей триумфа, утвердив тем самым значение мирской славы. Так, американский исследователь М. Вейнбергер считает, например, что лежащие под саркофагами фигуры речных божеств символизируют бесконечность времени; его определенность, начало и конец воплощают аллегории времен суток, а фигуры герцогов и символы триумфа над ними возвращают нас к бесконечности грядущих времен, озаренных светом славы. Получается, что благодаря делам на благо и укрепление церкви герцоги приобрели бессмертие, закрепив его славой своего оружия.

Образы Лоренцо и Джулиано не портретны, а идеализированы и как бы воплощают два образа жизни – жизнь деятельную (Джулиано) и жизнь созерцательную (Лоренцо). В книге итальянского историка искусства Доменико Морени приведены слова современника Микеланджело Никколо Мартелли, так объяснявшего имперсональность Лоренцо и Джулиано: «Когда Микеланджело создавал образы герцогов наиболее счастливого дома Медичи, он не изобразил герцога Лоренцо и герцога Джулиано такими, какими их создала природа, [...] а наделил величием, благородством [...] такими, которые, казалось ему, принесут больше славы, говоря, что через тысячу лет людям будет безразлична их внешность»[25]. Статуи герцогов утратили черты конкретной индивидуальности, в их имперсональности раскрывалась идея вечности.

С ранней поры христианства развитие его философии и образности шло параллельно с развитием неоплатонизма. В отдельные моменты эти две мировоззренческие системы соприкасались и вступали в активное взаимодействие. Так, в период Возрождения идеи неоплатонизма проникли в ткань литературы и изобразительного искусства. В его философии находили подтверждение бессмертию души и на его основе выстраивалась воображаемая иерархия вселенной. Для Микеланджело неоплатонизм был естественной основой его воззрений о мире и красоте[26]. Нам кажется оправданной и в некоторой степени верной та неоплатонистическая интерпретация образов капеллы Медичи, которую предложил в свое время Э. Панофский и использовал, с некоторыми коррективами, К. Тольнай[27]. Хотелось бы толь-

19
Микеланджело, с. 20.
20
Там же, с. 45.
21
Кондиви А. Переписка, с. 37.
22
См.: *Varchi B.* Due Lezzioni. Firenze, 1549, p. 117.
23
См.: *Вазари Дж.* Жизнеописания. Т. 5, с. 250.
24
См.: *Panofsky E.* The Neoplatonic Movement and Michelangelo. – In: *Panofsky E.* Studies in Iconology. New York, 1962, p. 171–233.
25
Moreni D. Delle tre suntuose Capella Medicea. Firenze, 1813, p. 48.
26
См.: *Clements R.* Eye, Mind and Hand in Michelangelos Poetry. – In: «Publications of the Modern Language Association», 69, 1954, p. 324; *Idem.* Michelangelo's Theory of Art. New York, 1961.
27
См.: *Tolnay Ch., de.* Michelangelo. V. 3, p. 63–75.

XX. Библиотека Лауренциана.
Читальный зал

ко отметить, что поэтика любого произведения искусства никогда не питается строгими построениями какой-либо философской системы. Она вбирает в себя весь комплекс проблем духовной жизни эпохи, в той или иной степени отражая подчас прямо противоположные ее устремления.

Еще Петрарка назвал тело земной темницей души («carcere terreno»). Выше мы уже отмечали, что Микел-
XXIII анджело воспринимал тело как путы души, как оковы, которые душа стремится сбросить. Поэтому не случайно сферы гробниц капеллы Медичи в их последовательном чередовании по вертикали можно воспринять как образное воплощение восхождения души от низшего к высшему, как путь ее освобождения от пут материи. Нижняя зона этой иерархии – речные божества. Они символизируют как бы инертную тяжесть не разбуженной разумом бездушной материи. Аллегории времен суток «Утро», «Вечер», «День» и «Ночь» единственно причастны к ходу земного времени и воплощают как бы бытие земной реальности. Панофский объединил речные божества и аллегории времен суток символикой стихий (воздух, огонь, земля и вода) и соответственно четырех темпераментов (сангвинического, холерического, меланхолического и флегматического). Вся нижняя зона, включая саркофаги, идейно обращена к миру пробуждающейся души, в ней поражает то чувство гнетущей 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 говорят 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 гробниц, окруженные трофеями и символами посмертного триумфа, погребальными масками и гирляндами, как бы знаменовали переход души к вечной жизни и скрывали потенцию ее освобождения. Цикл восхождения души должны были завершить фрески люнетов: «Нападение Медного Змия» и «Исцеление» – над гробницами герцогов, «Воскресение Христа» – над гробницей Великолепных.

89 Среди рисунков, относящихся к концу 1520-х – началу
90 1530-х годов, есть несколько превосходно исполненных
91 эскизов к «Воскресению Христа» и «Истории Медного
92 Змия». Так же как когда-то в гробнице Юлия II, Микел-
93 анджело объединил идеи неоплатонистической эмана-
ции души с христианской верой в искупление греха и
94 будущее воскрешение из мертвых. Расположенная над
95 гробницей Великолепных, прямо напротив алтаря, задуманная фреска «Воскресение Христа» как бы завершала образную структуру капеллы. Апофеоз воскресающего Христа разрешал глубокий трагизм и внутренний диссонанс образа мадонны. Неудобная поза мадонны, отрешенное от мира выражение ее лица, напряженность скрытой энергии порождают ощущение неразрешимости конфликта между земной материнской любовью и христианской предопределенностью. Микеланджело достиг удивительной слитности, глубокой внутренней спаянности образов матери и сына; они воспринимаются как нерасторжимое целое, живя единой, сложной и противоречивой духовной жизнью.

Воспринятый как торжество духа над плотью, жизни над смертью, акт воскресения занимал одно из центральных мест в христианской теологии, утверждая двойную природу Христа, прошедшего как человек по пути страдания, но как бог – поборовший смерть. В одном из сонетов Микеланджело сравнивает акт воскресения с освобождением души от оков плоти.

«Так, путы рвя, спешит
Душа к разлуке, столь желанной, с телом,
Чтоб вознестись к пределам,
Куда не раз уже влеклась она,
Где в красоте гордыня не видна;
Но на сердце встает со дна
Пред нею лик, в ком жизни сила,
Чтоб смерть в тот миг любви не победила»[28].

90 Из трех эскизов к так и не осуществленной фреске
91 «Воскресение», пожалуй, только два объединены еди-
92 ным замыслом (Лувр, Париж; Королевская библиотека, Виндзор). Третий, наиболее совершенный и законченный отличается от первых двух и композицией и стилем (Британский музей, Лондон).

90 Беглый эскиз из Лувра – один из самых стремительных и экспрессивных рисунков Микеланджело. Неудержимый эмоциональный порыв пронизывает всю композицию. Христос вырывается из гробницы, как бы преодолевая тяжесть ее оков. В его позе (с поднятыми вверх руками и откинутой назад головой) много общего с Аманом на фреске одного из двойных распалубков Сикстинского потолка. Диагонально направленное движение Христа удачно центрует полукруг люнета, и композиция рисунка логически подчиняется его форме. Широким штрихом обозначены фон и намечена драпировка, уверенный контур выявляет пластику фигуры, а группа отпрянувших от гробницы солдат набросана свободной контурной линией.

В рисунках Микеланджело 1520–1530-х годов лист остается свободным, как бы дышащим и наполненным

28
Микеланджело, с. 63.

XXI. Капелла Медичи. Интерьер. 1520–1534. Вид на апсиду с алтарем

воздухом. Небольшие человеческие фигурки живут на нем подвижной, подчас нервозной жизнью. Он любит противопоставлять разнонаправленные движения, объединять в одной композиции покоящиеся и объятые стремительным, порывистым движением фигуры. Микеланджело легко воспроизводит на бумаге волнующие его художественные идеи. Почти все листы этого времени далеки от идеальной законченности. Большинство из них – беглые наброски, в которых в совершенстве использованы возможности сангины и итальянского карандаша, мягкой, как бы обволакивающей линии. Постепенно рисунок занимает все более заметное место в творческом процессе Микеланджело. Наравне с моделями он все чаще прибегает к рисунку. Помимо чисто вспомогательного значения рисунок стал самостоятельным способом выражения художественной индивидуальности Микеланджело. Появляются рисунки, не связанные с какими-либо работами. На небольших листах бумаги (обычно 7×8 *см*) он набрасывает перовые или выполненные в мягкой технике эскизы. Острая, динамичная линия
107 ложится легко и свободно. Фигурки всегда в движении,
108 они образуют сложные композиции, смысл которых не
109 совсем ясен (Музей Буонарроти, Флоренция; Эшмо-
110 лиен-музей, Оксфорд). К такого рода эскизам и относится «Воскресение» из Лувра, а также эскиз двух компо-
89 зиций из «Истории Медного Змия» (Эшмолиен-музей, Оксфорд).

История с жезлом Моисея и змеями воспринималась христианской теологией как доказательство существования бога и его карающей силы (Книга Исход, гл. 4, стих. 1:5 и гл. 7, стих. 8:12). Микеланджело собирался поместить сцены «Нападение Змия» и «Исцеление от Змия» в люнетах над гробницами герцогов. На одном листе он компонует сразу две сцены. Верхняя часть листа заполнена клубком смятенных, бегущих и падающих тел, захваченных центробежным движением, разметавшим тела в разные стороны. Рисунок выразительный, очень свободный и экспрессивный. Линия контура подвижна и разнообразна, варьируясь от густо проведенной, толстой линии до едва заметной, тонкой. Микеланджело прорабатывает мотивы движения, ракурсы, оставляя едва намеченными второстепенные части композиции. Штрих, положенный поверх рисунка, не подчинен линии контура и производит впечатление свободной растирки пальцем. Столь же суммарно трактована нижняя композиция. В ней господствует центростремительное движение. Фигура Моисея, поднятого на руках его приверженцами, как магнит притягивает всех к центру. В хаосе человеческих тел, среди подвижной, как бы вибрирующей их массы выделена центральная группа, фигуры которой активно прорабатываются и моделируются светом и тенью, отличаясь большей, чем прочие, степенью законченности.

91 Совершенно иначе смотрится композиционный эскиз «Воскресения» из Королевской библиотеки в Виндзоре. В нем драматические силы луврского листа приведены в равновесие. Прекрасно смоделированное тело Христа отличается совершенством пропорций. В нем выражено то же преклонение перед красотой и силой человека, что и в образах Сикстинского потолка. Торжественная героика наполняет рисунок монументальным величием. Фигура Христа, диагонально устремленная вверх и как бы распространяющая силовые токи, порождает вокруг себя движение. Ближайшие к ней стражники с силой отброшены в разные стороны. Тяжелым сном скованы фигуры, в неудобных позах лежащие вокруг саркофага. В них угадываются отдельные черты позднего графического стиля Микеланджело – повторенность контура, вялость лишенного функциональности движения. В рисунке заметна тенденция к законченности, технической отделанности и тщательности. В отдельных его частях есть та суховатая холодность, которая, будучи абсолютно чуждой темпераменту Микеланджело, часто была присуща его рисункам, предназначенным в подарок друзьям.

Третий эскиз к «Воскресению» (Британский музей, 92
Лондон), с плавно парящим вверх Христом и с застывшими в немом испуге стражниками, скорее всего, не имеет отношения к капелле Медичи, так как его композиция не повторяет форму люнета. Рисунок более поздний и, возможно, связан с первоначальным замыслом росписи алтарной стены Сикстинской капеллы[29]. Поднимаясь вверх, подобно лучу света, Христос без малейшего усилия преодолевает силу земного притяжения. В удлиненных пропорциях тела, в грациозном изгибе падающей вниз драпировки и в тщательной отделанности рисунка есть известная манерность, заставившая многих исследователей, в том числе и Анну Попп, усомниться в подлинности этого листа.

К сожалению, подготовительных рисунков к архитек-
туре и скульптуре капеллы Медичи крайне мало. Сохра- 73
нились эскизы погребальных масок (Королевская биб- 74
лиотека, Виндзор), вплетенных в орнамент фриза и капителей капеллы, настенного фонтанчика, наподобие того, что был сделан Верроккьо в Старой сакристии (Музей Буонарроти, Флоренция), беглый набросок погребальной урны (Британский музей, Лондон), включенной в орнаментику верхней зоны гробниц и обыгранной в форме алтарных канделябров. Среди архитектур-
ных эскизов много беглых зарисовок профилей баз, 71
капителей пилястр, окон, ниш-табернаклей (Музей 72
Буонарроти, Флоренция), дверей и отдельных мотивов архитектурного убранства.

Примерно к этому же времени, то есть к 1530-м годам, относятся проекты папских гробниц (Льва X и Климента VII), которые первоначально собирались поставить в Новой сакристии, а затем выделили для них
отдельную часовню в хоре Сан Лоренцо. В беглых 81
перовых эскизах папских гробниц варьируется то, что 82

29
См.: *Tolnay Ch., de.* Michelangelo. V. 3, p. 104–105.

XXII. Гробница герцога Джулиано. Капелла Медичи. 1526–1533. Флоренция, церковь Сан Лоренцо

XXIII. Гробница герцога Лоренцо.
Капелла Медичи. 1524–1531

уже было найдено в капелле Медичи (Музей Буонар-
83 роти, Флоренция). Микеланджело принадлежала заслу-
га создания монументального типа околостенной гроб-
ницы со строгой иерархией образов и решением проблем-
ы синтеза архитектуры и скульптуры. Его идеи оказа-
ли влияние на сложение художественного облика
отдельной погребальной капеллы, в которой архитек-
тура и скульптура, дополненные живописью, подчиня-
84 лись бы единому творческому замыслу (проект гроб-
85 ницы Чеккино Браччи, Музей Буонарроти, Флоренция).

При создании скульптуры для гробниц капеллы Медичи Микеланджело пользовался глиняными моделями, о чем свидетельствуют сохранившиеся модели речных божеств (Музей Академии художеств, Флоренция). Рисунков мало. Среди них есть контурные наброски с масштабными разметками (Британский музей, Лондон), служившие подсобным материалом, как бы чертежом для первоначальной обтески мраморного блока, сохра-
78 нились беглые зарисовки кисти руки (Музей Буонар-
75 роти, Флоренция), а также набросок согнутой ноги, воз-
можно, к «Ночи» (Уффици, Флоренция), эскизы к «Ма-
76 донне», многие из которых вызывают справедливые
77 сомнения в подлинности.

XVII Исходной иконографической идеей для «Мадонны Медичи» была статуя «Мадонна с младенцем» из Брюгге. Микеланджело усложнил и драматизировал ранний мотив, отказался от прямой фронтальности и иеротической статичности. Как видно из эскизов, он стремился соединить средневековый иконографический
77 тип Богоматери Умиление (Британский музей, Лондон)
76 с мистическим, восходящим к Византии типом Богоматери Млекопитательницы (Альбертина, Вена). Суть глубокой драмы раскрывалась им благодаря сложному взаимодействию пластических масс, в результате неустойчивости и внутренней конфликтности композиции фигурной группы.

Работа в капелле Медичи забирала все творческие силы Микеланджело. Тем не менее в эти же годы он создал и две мраморные статуи, не связанные с заказом на гробницы. Это «Христос» для римской церкви Санта Мария сопра Минерва (1519–1520) и «Давид-Аполлон» (1525–1530, Национальный музей, Флоренция). В конце 1520-х годов он выполнил эскизы и сделал модели мраморной группы для площади Синьории, написал три больших картона: «Леда» (1529–1530, утерян), «Не тронь меня!» (1531), «Венера и Купидон» (1532–1533, два последних сохранились только в живописных копиях).

73 Запутанна история заказа на скульптурную группу
97 «Геркулес и Антей» или «Геркулес и Какус» для площади Синьории. Идея ее создания возникла еще в пору правления Содерини, в 1508 году. Тогда же Микеланджело было предложено исполнить статую в пару к «Давиду». Поставленные рядом, библейский и античный герои должны были символизировать внутренний порядок и внешнюю мощь Флорентийской республики. На время, занятый сначала гробницей Юлия II, затем капеллой Медичи, Микеланджело отказался от выполнения заказа, хотя сама идея подобной скульптурной группы казалась ему заманчивой и творчески интересной. Через двадцать лет, в годы серьезных испытаний, в пору восстания и осады Флоренции, Микеланджело вновь обратился к забытому замыслу скульптурной группы «Геркулес и Антей» или «Самсон и филистимлянин». Образы непобедимого Геркулеса и библейского героя Самсона были созвучны возрожденным в ту пору гражданским идеалам раннего флорентийского гуманизма, тем представлениям о сильном, мужественном человеке, о культе гражданской доблести и государственного блага, которые составляли сущность этики Марсилио Фичино и Макиавелли. Сделанные в 1528–1529 годах глиняные модели двух борющихся фигур (одна из них хранится в Музее Буонарроти во Флоренции) послужили творческим подспорьем при работе над статуей «Победа» (1532–1534, Палаццо Веккьо, Флоренция) для гробницы Юлия II. В творчестве Микеланджело этих лет усиливаются черты драматизма и трагической конфликтности, достигает небывалой остроты и страстного накала эмоциональная патетика его произведений. Художника волнует и привлекает сам пафос справедливой, героической борьбы, требующей полной отдачи физических сил, колоссального напряжения и концентрации воли. Именно эти идеи он собирался выразить в так и не осуществленной скульптурной группе.

Как уже говорилось, картоны были обязательной составной частью творческого процесса большинства флорентийско-римских художников XVI века. Они представляли собой тщательно выполненные монохромные картины, в которых средствами рисунка фиксировались все элементы будущего живописного произведения, будь то фреска или картина. В середине XVI века картоны ценились и коллекционировались наравне с рисунками. Часто художник представлял заказчику на одобрение не композиционный эскиз, а отделанный и доведенный до совершенства картон. Самостоятельное значение картона настолько возросло, что его ценили как окончательное воплощение творческого замысла и нередко большие мастера отдавали картоны для перевода в живопись ученикам или последователям. Достаточно вспомнить опыт работы Рафаэля над картонами для гобеленов и над росписями последних станц и лоджии Ватикана. Известно, что Микеланджело выполнял для своих друзей-художников Буджардини и Граначчи картоны и композиционные эскизы, по которым они создавали живописные произведения.

К разряду таких картонов относятся и созданные Микеланджело в 1531–1533 годах картоны «Леда», «Венера и Купидон» и «Не тронь меня!» (последние два были переведены в живопись Понтормо). Симптоматично, что Микеланджело не собирался сам переводить их в живопись; создание картона было его единственной целью и задачей (за исключением «Леды»). В этом

смысле картоны имели самостоятельное, а не подготовительное значение. По существу, это были автономные художественные произведения, появление которых ознаменовало перелом в понимании рисунка и его места как самостоятельного вида творческой деятельности в искусстве Микеланджело. Начиная с 1530-х годов Микеланджело все активней обращается к рисунку, открывшему перед ним новые творческие возможности.

По просьбе феррарского герцога Альфонса д'Эсте, у которого Микеланджело останавливался по пути в осажденную Флоренцию, он написал для его спальни картон, а затем и картину «Леда», так и не отправленные заказчику. В 1531 году художник подарил картон и картину своему любимому ученику Антонио Мини, который увез их во Францию, где продал французскому королю Франциску I. Работавший в замке Фонтенбло между 1530–1531 годами флорентийский художник Россо Фьорентино видел картину и картон «Леда» и сделал две копии, одна из которых хранится в Национальной галерее в Лондоне.

Микеланджело создал полный силы и мужественной красоты образ Леды, использовав мотив полулежащей женской фигуры, виденный им на античных саркофагах. Тонкие соотношения линейного ритма образуют красивый силуэт, напоминающий орнаментальный арабеск. Среди рисунков Микеланджело есть выразительный этюд головы, который, возможно,связан с «Ледой» (Музей Буонарроти, Флоренция). 104

После поражения флорентийского восстания, во время правления папского наместника Баччо Валори, Микеланджело выполнил два картона, переведенные в живопись его младшим современником Якопо Понтормо[30]. Осенью 1531 года он окончил для командующего имперской армией Альфонсо Давалоса картон «Не тронь меня!». Судя по живописным копиям, на нем были изображены две монументальные фигуры Христа и Магдалины на фоне пейзажа и виднеющегося вдали города, который, как предположил К. Тольнай, похож на Флоренцию[31].

Картон «Не тронь меня!» был создан художником в период глубокого духовного кризиса, в пору безрадостных раздумий о смысле жизни и о суетности земного бытия. Отголоски недавних трагических событий, горькие воспоминания о погибших друзьях болью отзывались в сердце Микеланджело и тревогой звучали в одном из двух сонетов, набросанных им на записке от приора церкви Сан Лоренцо:

«Кто ночью на коне, тот вправе днем
На миг прилечь и подремать немного, –
Вот так-то жду и я, что отдохнем
О, жизнь моя, мы милостию бога.

Зло скудно там, где скуден мир добром,
И грань меж них проложена нестрого»[32].

По просьбе своего друга Бартоломео Беттино Микеланджело «сделал для него картон, изображавший обнаженную Венеру с целующим ее Купидоном, с тем чтобы заказать Понтормо картину с этого картона...»[33]. Картина «Венера и Купидон» предназначалась для одной из комнат дома Беттино, люнеты которой начал расписывать молодой художник, ученик Понтормо, Аньоло Бронзино, и должна была стать стержнем художественной программы, включавшей изображение поэтов и писателей, «воспевавших Любовь и в стихах и в прозе на тосканском наречии»[34]. 105

Венера Микеланджело полна мужественной красоты, в ней нет изящной хрупкости и утонченности Венер кватроченто. Вслед за Платоном неоплатоники понимали любовь как неудержимое влечение, подобное разве что некой космической силе, столь же необратимой, как и земное притяжение. Поэтому не случайно Микеланджело воспринимал любовь как всеобъемлющую, почти космическую стихию. Такой она воспета и в поэме неизвестного автора, посвященной «Венере и Купидону» и опубликованной немецким исследователем К. Фреем[35]. Уже упомянутый нами Бенедетто Варки отвел символике картона пространные замечания в одном из своих трактатов[36].

Все три картона, особенно «Леда» и «Венера и Купидон», способствовали выделению рисунка в самостоятельную область творчества Микеланджело. В них он пришел к созданию монументального графического стиля, в совершенстве овладев тонкими модуляциями объема и светотени, добившись классического лаконизма композиции, строгости и красоты линейного силуэта. «Леда» и «Венера и Купидон» определили на время и круг его интересов, специфику тем и мотивов, к которым он обращался в своих рисунках на протяжении 1530-х годов. Он выбирает из античной мифологии трагические эпизоды, рассказывающие о гибели или поражении героя, горьком разочаровании и смертных муках жертв необузданной любовной страсти. Наибольший интерес помимо картонов представляют превосходные рисунки на мифологические темы, предна-

30
Подробнее см.: *Вазари Дж.* Жизнеописания. Т. 5, с. 254–255.

31
В Музее Буонарроти хранятся две копии с картона «Не тронь меня!», одна из которых приписывается Я. Понтормо, другая – венецианскому художнику Баттисто Франко. См.: *Steinmann E.* Cartoni di Michelangelo. – «Bolletino d'Arte», 1925/26, (5), p. 3–16; *Tolnay Ch., de.* Michelangelo. V. 3, p. 110.

32
Микеланджело, с. 50.

33
Вазари Дж. Жизнеописания. Т. 4, 1970, с. 351–352. В «Кодексе Мальябекьано» написано, что Микеланджело «нарисовал Венеру, которая была потом написана красками Якопо Понтормо» («Archivio storico italiano», 1893, [12], p. 91).

34
Вазари Дж. Жизнеописания. Т. 4, с. 351–352.

35
См.: «Die Dichtungen des Michelangiolo Buonarroti». Herausgegeben und mit Kritischem Apparate versehen von K. Frey. Berlin, 1897, S. 271 (N 1529).

36
См.: *Varchi B.* Due Lezzioni, p. 104, 278 и сл.

значенные в подарок римскому дворянину, большому другу Микеланджело Томмазо Кавальери.

В 1532 году, во время одной из поездок в Рим, Микеланджело встретил молодого обаятельного образованного дворянина Томмазо Кавальери, с которым на долгие тридцать лет его связали узы дружбы. Казалось, что в Кавальери объединились все столь почитаемые Микеланджело совершенства – физическая красота, ум, обходительность и талант. Именно для Кавальери, страстно увлеченного искусством, Микеланджело «выполнил много самых поразительных листов, где были нарисованы черным (итальянским карандашом. – *В.Д.*) и красным (сангиной. – *В.Д.*) карандашами головы богов, а потом ему же нарисовал он Ганимеда, похищаемого на небо птицей Юпитера, Тиция, которому коршун выклевывает сердце, падение в По колесницы с Фаэтоном и вакханалию путтов»[37].

111 Рисунки для Кавальери образуют отдельную серию и
112 отличаются необычной для Микеланджело тщатель-
113 ностью исполнения и почти академической холодностью.
114 Ясность композиции, чеканная отточенность контура,
115 ровная светотень придают им бесстрастность, лишают
их столь присущего искусству Микеланджело взрыв-
116 ного накала страстей. Классическая строгость компо-
117 зиций, характерная для всех без исключения рисунков
118 для Кавальери, напоминает античный рельеф. «Нака-
119 зание Тития» и три рисунка на тему «Падение Фаэтона»
признаны оригиналами, в то время как в копиях сохранились «Вакханалия путти», «Стрелки из лука», «Ганимед», «Три подвига Геркулеса», «Сон» и идеализированные юношеские головы.

111 Летом или в начале осени 1533 года Микеланджело
112 отправил Кавальери один за другим три варианта «Па-
113 дения Фаэтона», прося выбрать лучший. Сюжет
рисунка был заимствован из «Метаморфоз» Овидия. В судьбе Фаэтона, сгоревшего в пламени огненной колесницы, Микеланджело видел аллегорию сжигавших его страстей.

«Горю и гибну, но огонь незрим,
Затем что въявь пылать я не умею»[38].

Так заканчивает Микеланджело один из сонетов, обращенных к Кавальери.

Фаэтон, сын бога солнца Гелиоса и океаниды Клименты, упросил отца дать ему на день управление солнечной колесницей. Не выдержав испытания, он выронил вожжи, и колесница помчалась близко от земли. От ее страшного жара горели поля и леса, пересыхали реки и озера. Чтобы спасти землю, Юпитер поразил Фаэтона молнией.

«В ужасе кони, прыжком в обратную сторону прянув,
Сбросили с шеи ярмо и вожжей раскидали обрывки.
Здесь лежат удила, а здесь, оторвавшись от дышла,

37 *Вазари Дж.* Жизнеописания. Т. 5, с. 302.

38 Микеланджело, с. 52.

XXIV. Атлант. Мрамор. Между 1519, ок. 1530–1534. Флоренция, Академия изящных искусств

Ось, а в другой стороне – колес разбившихся спицы;
Разметены широко колесницы раздробленной части.
А Фаэтон, чьи огонь похищает златистые кудри,
В бездну стремится и, путь по воздуху длинный свершая,
Мчится, подобно тому, как звезда из прозрачного неба
Падает или, верней, упадающей может казаться»[39].

Пылая, колесница упала в реку Эридан. Сестры Фаэтона, оплакивая брата, превратились в тополя, а его возлюбленная – в лебедя. В поэтической и смысловой ткани рисунка Микеланджело переплелись идеи неоплатонизма о двойственной природе эроса (страсти) и христианские идеи о бренности жизни и суетности человеческих желаний. Форма античной аллегории использована Микеланджело для выражения религиозной символики «поверженной гордыни». Известно, что перед тем как приступить к росписи алтарной стены Сикстинской капеллы, Микеланджело интересовался несколькими сюжетами помимо «Страшного суда» – это и «Вознесение Христа» и «Падение Люцифера». Последний сюжет – падение в ад мятежного ангела Люцифера – символически связывался с «Падением Фаэтона». Как в первом, так и во втором случае была наказана непомерная гордыня. «Смертного рок у тебя, – воскликнул, обращаясь к Фаэтону Гелиос, – а желанье твое не для смертных»[40].

111 Первый вариант «Падения Фаэтона» (Британский музей, Лондон) наиболее близок тексту Овидия. Разделив композицию на три горизонтальные зоны, Микеланджело в верхней, небесной зоне изобразил Юпитера, в средней – между небом и землей – падающую колесницу Фаэтона, а на земле – сестер Фаэтона с воздетыми к небу руками и речного бога Эридана.

Эскиз к «Падению Фаэтона» поражает лаконизмом и классической ясностью композиции. Микеланджело активно работает упругим и сильным контуром, прибегает к подвижной, мягкой светотени. Выразительны фигуры обращающихся в деревья сестер Фаэтона, их жесты полны отчаяния и ужаса. Здесь же на листе Микеланджело написал Кавальери записку, прося его оценить рисунок и если он понравится, то прислать его обратно, с тем чтобы довести до совершенства.

112 Во втором эскизе (Академия, Венеция) Микеланджело усилил осевое движение; расположив фигуру падающего Фаэтона в центре, он уподобил обрамляющие
113 ее тесно сплетенные крупы лошадей мотиву арабески. В окончательном варианте (Королевская библиотека, Виндзор) Микеланджело вернулся к первоначальной композиции, усложнив позу Юпитера, жест которого напоминает теперь карающее движение Христа в сцене Страшного суда. Группа Фаэтона, собранная в тесный клубок падающих тел, заимствована с античных саркофагов на аналогичный сюжет. Фигура речного бога Эридана по классически совершенным пропорциям тела вызывает в памяти речные божества на позднеантичных саркофагах. Перед нами полный драматизма момент гибели дерзнувшего на невозможное героя.

Отдельные стилистические особенности рисунков для Кавальери – тщательность их исполнения, подчас излишне подчеркнутая пластика фигур, активность светотеневой моделировки, доступность подражанию – объяснялись тем, что эти рисунки как бы выполняли функцию ученических образцов. По ним юный Кавальери учился правильно рисовать, накладывать светотень, строить композицию, выявлять объем.

Наиболее классическим из созданных для Кавальери 114
рисунков является «Наказание Тития» (Королевская библиотека, Виндзор). Согласно античному мифу, сын Земли великан Титий страстно влюбился в Латону, мать Аполлона и Дианы. Не в силах побороть страстное влечение, он попытался овладеть Латоной, за что был убит стрелами ее детей. В загробной жизни Тития ждали вечные муки – каждый день стервятники прилетали питаться его печенью. Миф о Титии поэтически воспроизведен у Вергилия и Овидия. Источником Микеланджело, скорее всего, был последний. В сложной символико-аллегорической форме Овидий выразил силу неудержимой любовной страсти, толкающей на преступления, обнажил губительные последствия греха и те мучения, которые приносит любовь, так как именно она ввергла Тития в отчаяние и горе.

На голом каменистом плато лежит поверженный Титий, прекрасное тело которого стало добычей стервятника, распростершего над ним крылья. Корни кряжистого дерева, словно когти, впились в землю, дупло, как оборотень, приняло вид ужасной разинутой пасти. Лукреций видел в образе Тития символ влюбленности, постоянно разъедающей сердце.

Кавальери был большим знатоком и поклонником античного искусства, в его римском доме хранилась коллекция античных статуй и рельефов. Поэтому не случайно все созданные ему в подарок рисунки носят антикизированный характер и выполнены в подражание антикам. Так же как в «Падении Фаэтона» и «Наказании Тития», в рисунке «Вакханалия путти» (Королевская библиотека, Виндзор) мотив путти, несущих жертвенного быка, взят с античного саркофага. Перед нами спящие, играющие, пьющие прямо из бочки вино путти. Что означают все их действия? В них можно видеть пародию, гротесковый символ человеческой жизни, ее бренности и суетности. Символы греховности, атрибуты жертвенности (жертвенный бык, которого несут путти; вино, которое они пьют; жертвенный алтарь, вокруг которого они суетятся) препарированы в каком-то карнавальном духе, преподнесены как смеховой обряд, игра со скрытым смыслом. Пародийная травестия официального церковного культа с переодеваниями, маскировкой, непристойными танцами была характерной чертой так называемых «праздников дураков»

39 *Овидий.* Метаморфозы. М., 1977. с. 63. (Пер. С. В. Шервинского.)

40 Там же. с. 56.

(«festa stultorum»), которые справлялись школярами в день св. Стефана, на Новый год, в день «невинных младенцев», были частью масленичных увеселений[41]. Путти совершают обряд причастия, имитируют сцены «Осмеяния Ноя» и «Жертвоприношения Ноя», но все это препарируется, как уже было сказано, в смеховом плане, воспринимается несерьезно, шутовски.

116 Среди рисунков для Кавальери упоминаются еще три:
118 «Стрелки из лука», «Сон» и «Три подвига Геркулеса». Так же как «Вакханалия путти» и «Ганимед», они сохранились в копиях. Эти рисунки пользовались популярностью еще при жизни Микеланджело и копировались, то есть воспроизводились, художниками совершенно в том виде, в каком были созданы. Хорошее качество копий обманывало многих современных нам исследо-
115 вателей. Только в последнее время «Ганимед», «Сон» и «Три подвига Геркулеса» отнесены в разряд копий.

116 К «Падению Фаэтона» и «Наказанию Тития» близок рисунок «Стрелки из лука» (Королевская библиотека, Виндзор). На нем изображены бегущие, летящие, падающие на колени перед гермой-мишенью молодые люди – юноши и девушки. Их движения уподоблены стрелкам из лука, только у них в руках ничего нет. Маленькие игривые путти серьезно и сосредоточенно раздувают у них под ногами огонь, придерживая стрелы. Рядом с мишенью, прямо под ней, спит крепким сном Купидон, обняв лук и отложив стрелы. Аллегорический смысл рисунка довольно запутанный. В свое время в нем пытались разобраться К. Тольнай и Э. Панофский[42]. Последний прибегает к трактатам Ландино и Пико делла Мирандола для расшифровки сюжета. Панофский видит в «Стрелках из лука» аллегорию любовного влечения, как его понимали неоплатоники, для которых любовь была высшим проявлением человеческого духа.

«Красота есть некая прелесть (gratia), – писал Марсилио Фичино, – живая и духовная, влитая сияющим лучом бога сначала в ангела, затем в души людей, в формы тела и звуки, которая посредством разума, зрения в слуха движет и услаждает наши души, услаждая, влечет и, увлекая, воспламеняет горящей любовью»[43]. Герма-мишень на рисунке – это символ души, беззащитной против стрел любви. Тема любовного влечения созвучна и отдельным сонетам Микеланджело, их неоплатонистической символике, тонкой паутине аллегорического плетения, сквозь которое проглядывает душевная смятенность художника[44].

К серии рисунков для Кавальери относится и аллего-
118 рический рисунок «Сон» (коллекция А. Сейлерн, Лондон; живописная копия, выполненная А. Аллори, хранится в Уффици, Флоренция). На нем изображен спящий юноша, неудобно сидящий на открытой в сторону зрителя коробке, внутри которой лежат маски – символы сна, кошмара и ирреальности сновидений, их обмана. Одной рукой юноша опирается на мировую сферу. Из состояния тяжелого сна-кошмара, сна-ужаса его выводит трубящий ангел, и это пробуждение от трубного гласа напоминает о Страшном суде.

Символика рисунка вмещает неоплатонистические представления о сне-кошмаре и христианские идеи о двух судах и греховности чувственных сновидений[45]. Согласно Платону, низменная сущность человеческой природы коренится в чувственности и во всем ей сопутствует. Во время бодрствования, когда господствует разум, низменные инстинкты оказываются в подавленном состоянии. Во время же сна они пробуждаются и оживают. Дурманящий сон, сон-кошмар отчуждает душу от тела, «я» человека от реальности. Поэтому жить во сне означает пребывать в состоянии дурмана, наваждения, воображаемой жизни. Не случайно спящего юношу окружают символические изображения грехов, связанных главным образом с невоздержанной чувственностью: прелюбодеяние, обжорство, скупость, злость, лень, чувственность и обман. Данте считал, что всех перечисленных грехов можно избежать, держа в узде свою низменную природу. Во сне узда ослабевает и человека обуревают греховные сновидения. Здесь неоплатонистическая концепция освобождения чувственности во сне соприкасается с христианской идеей дурманящего сна. Примерно с середины 1530-х годов Микеланджело познакомился с итальянскими церковными реформаторами – Реджинальдо Полем, Гаспаре Контарини, Бернандино Окино. По их представлениям, человека ожидают два суда. Один из них – суд его собственной совести, разбуженной и обращенной к богу, второй, более суровый, – высший суд. Как видим, главный смысл рисунка – пробуждение сознания и его освобождение от греховных наваждений ночи.

С античной малой пластикой, особенно искусством резьбы по камню, связан рисунок «Три подвига Геркулеса» (Королевская библиотека, Виндзор), сохранившийся в копии. По стилистическим особенностям он близок листам для Кавальери. Три наброска, сделанных на одном листе, находятся в разной степени законченности. Микеланджело возвращается к идеалам своей юности, воспевая в героических подвигах Геркулеса способность человека к борьбе и активной деятельности. Борьба Геркулеса со львом символизировала победу человека над животным началом, борьба с Антеем или Какусом ассоциировалась с преодолением злых инстинктов, последняя сцена, борьба пожилого

41 См.: *Бахтин М. М.* Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 87–88.

42 См.: *Tolnay Ch., de.* Michelangelo. V. 3, p. 199–200; *Panofsky E.* Studies in Iconology, p. 225.

43 Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М., 1962, с. 505.

44 См.: Микеланджело, с. 50.

45 Интерпретацию рисунка см.: *Thode H.* Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke. Bd 3; Verzeichnis der Zeichnungen, Kartons und Modelle. Berlin, 1913, S. 375; *Justi C.* Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke. Berlin, 1909, S. 347; *Panofsky E.* Studies in Iconology, p. 223–225.

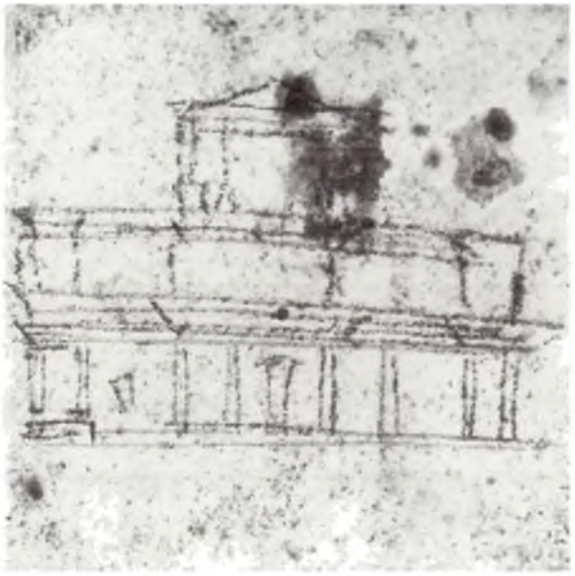
мужчины с многоголовым чудовищем, не совсем вяжется с образом Геркулеса. Поза борца, извивающиеся, словно змеи, головы и шеи чудовища напоминают группу Лаокоона. Найденная в 1506 году вместе с Аполлоном Бельведерским среди руин терм Траяна, группа Лаокоона была известна Микеланджело. Более того, именно ему папа Юлий II поручил восстановить отдельные утраченные части скульптурной группы.

Помимо перечисленных нами листов в копиях сохранилось довольно много антикизирующих рисунков Ми-
119 келанджело, относящихся к 1520–1530-м годам. Среди
120 них хочется отметить «Клеопатру», «Маркизу дель Пескара», «Венеру, Марса и Купидона», а также идеализированные головы и античные профили, которые до сих пор пользуются вниманием публики благодаря тенденции к классицистической правильности и законченности изображения. Но в целом, несмотря на эпизодическое увлечение Микеланджело подобным классицизмом, ему была чужда спокойная уравновешенность. Поиски графической выразительности уводят его в сторону от законченности, и к концу рассматриваемого периода происходит постепенный процесс освобождения, раскрепощения рисунка, пластическая форма как бы прорывает жесткую оболочку контура, который начинает дробиться и множиться.

Рассматриваемый нами период был удивительно емким и многогранным этапом в творческой эволюции Микеланджело. Он ознаменовал переход от гармонических и жизнеутверждающих идеалов периода работы над росписью Сикстинского потолка к трагическому и дисгармоническому мировосприятию периода создания фрески «Страшный суд».

Болезненная ломка идеалов и представлений молодости сопровождалась переоценкой ценностей, результатом которой оказалась утрата ясной цельности и осознанной гармонии бытия, вызвавшая усложнение образной структуры многих произведений Микеланджело, привнесение в них элементов трагического драматизма. Глубокая личная драма Микеланджело переплелась с осознанием несостоятельности и конфликтности всего хода национальной истории. Всепобеждающий герой наиболее классических произведений Микеланджело уступил место пассивной массе, упорядоченный миропорядок сменился неуправляемым хаосом.

Намеченная в 1530-х годах тенденция к выделению рисунка в самостоятельный вид творчества найдет завершение и воплощение в многочисленных сериях и отдельных рисунках 1540–1550-х годов, когда рисунок будет столь же необходимым инструментом самовыражения Микеланджело, как и сонеты. Утратив характер подготовительного подспорья в работе, рисунок обретет невиданную ранее эмоциональную подвижность, он станет средством художественного воплощения волнующих Микеланджело религиозно-философских, нравственных и личных проблем, в нем как в зеркале отразятся все скрытые стороны его не ведавшей покоя души.



50. Эскиз фасада церкви Сан Лоренцо. Сангина. 8,8 × 8,9. Конец 1516 – начало 1517. Флоренция, Музей Буонарроти (91А).
Один из первых беглых набросков проекта фасада церкви Сан Лоренцо.

51. Эскиз проекта фасада церкви Сан Лоренцо. Сангина. 13,8 × 18. Конец 1516. Флоренция, Музей Буонарроти (47А)

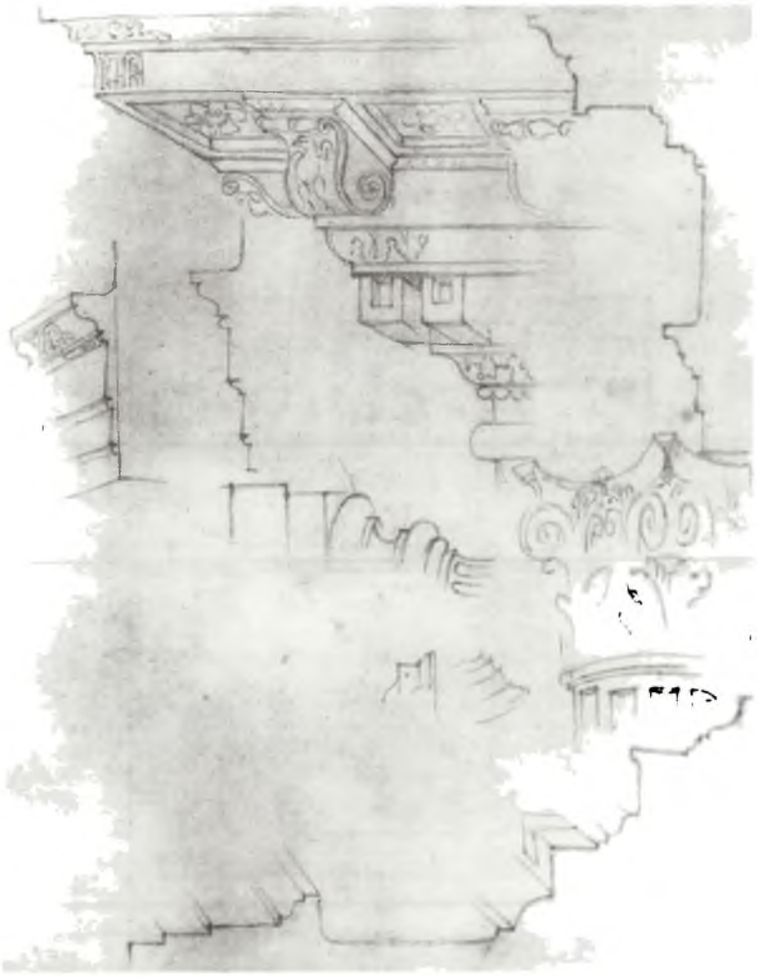
52. Проект фасада церкви Сан Лоренцо. Сангина. 21,2 × 14,3. Весна 1517. Флоренция, Музей Буонарроти (43А).
Рисунок близок деревянной модели фасада, которая хранится в Музее Буонарроти и приписывается Микеланджело (выполнена с помощью Пьетро Урбано)

53. Наброски архитектурных деталей античных зданий Рима. Сангина. 28,9 × 21,8. 1515–1516. Лондон, Британский музей (1859-6-25-560/1). Этот лист входит в серию рисунков, часть из которых хранится в Музее Буонарроти (1–4А и 8А). В целом рисунки этой серии как бы составляют записную книжку с архитектурными зарисовками, которые, возможно, были сделаны во время пребывания Микеланджело в Риме или из «Codex Coner». Этот кодекс содержал 280 рисунков различных деталей античной архитектуры и был широко известен

54. Эскиз западной стены вестибюля библиотеки Лауренциана. Сангина, перо. 26,5 × 19,7. 1525. Флоренция, Музей Буонарроти (48А). Эскиз центральной, наиболее активно пластически решенной части западной стены вестибюля и эскиз лестницы относятся к раннему периоду работы над проектом

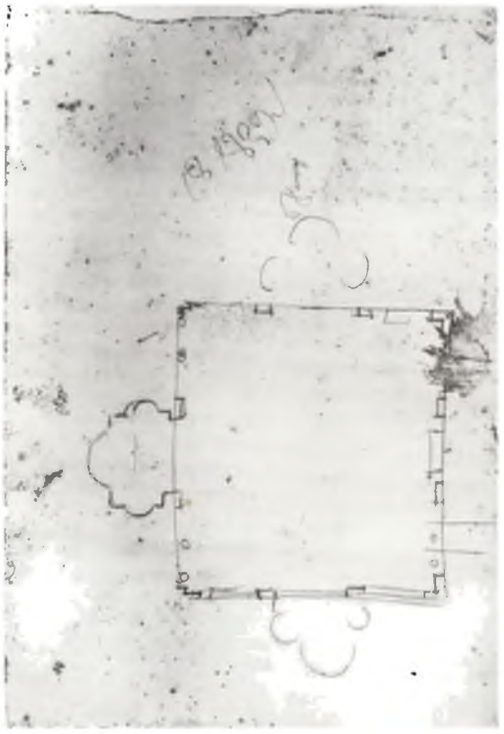
55–56. Эскизы лестницы для вестибюля библиотеки Лауренциана. Различные наброски. Сангина, перо, ит. кар. 39 × 28. 1525. Флоренция, Музей Буонарроти (92А).
Микеланджело развивает тип лестницы, свободно расположенной в центре вестибюля и спускающейся вниз тремя маршами. На обороте листа – наброски двухмаршевой лестницы, профили колонн, этюд мужской фигуры, зарисовки лица (фигуративные наброски – скорее всего, рука ученика; ит. кар., сангина)

57. Зарисовки архитектурных деталей античных зданий Рима. Сангина. 28,8 × 21,7. 1515–1516. Лондон, Британский музей (1859-6-25-560/2). Относятся к той же серии, что и рис. 53. Авторство бесспорно
58. Эскизы двери, окна и ниши для библиотеки Лауренциана. Сангина. 11,8 × 9. 1525. Флоренция, Музей Буонарроти (96А).
Отдельные архитектурные мотивы этих эскизов Микеланджело использовал в отделке окон, дверных проемов и ниш вестибюля и читального зала библиотеки Лауренциана

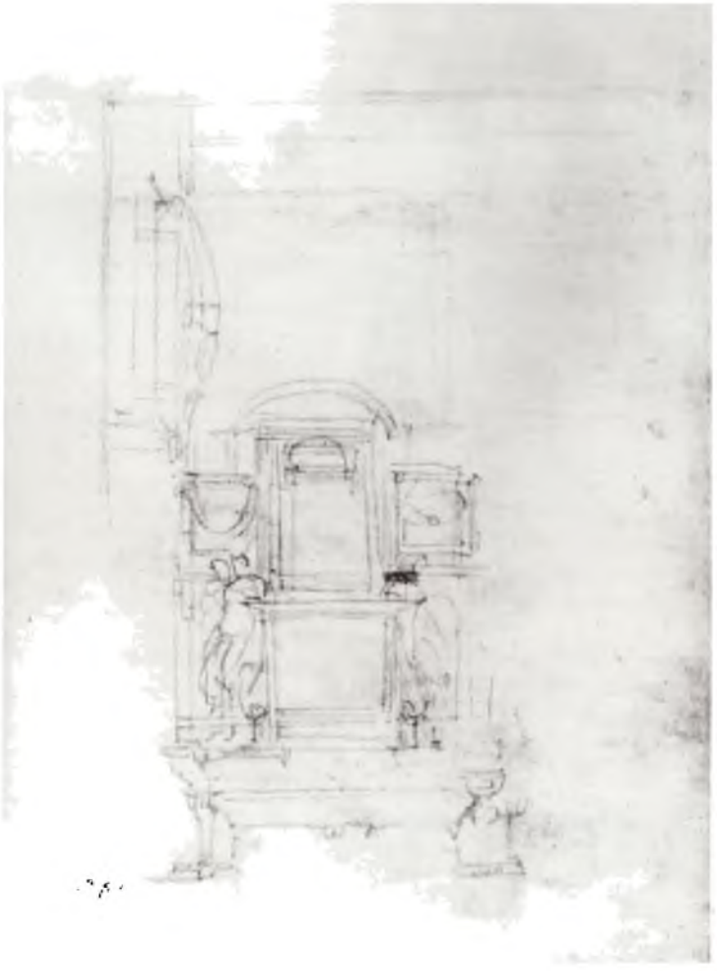


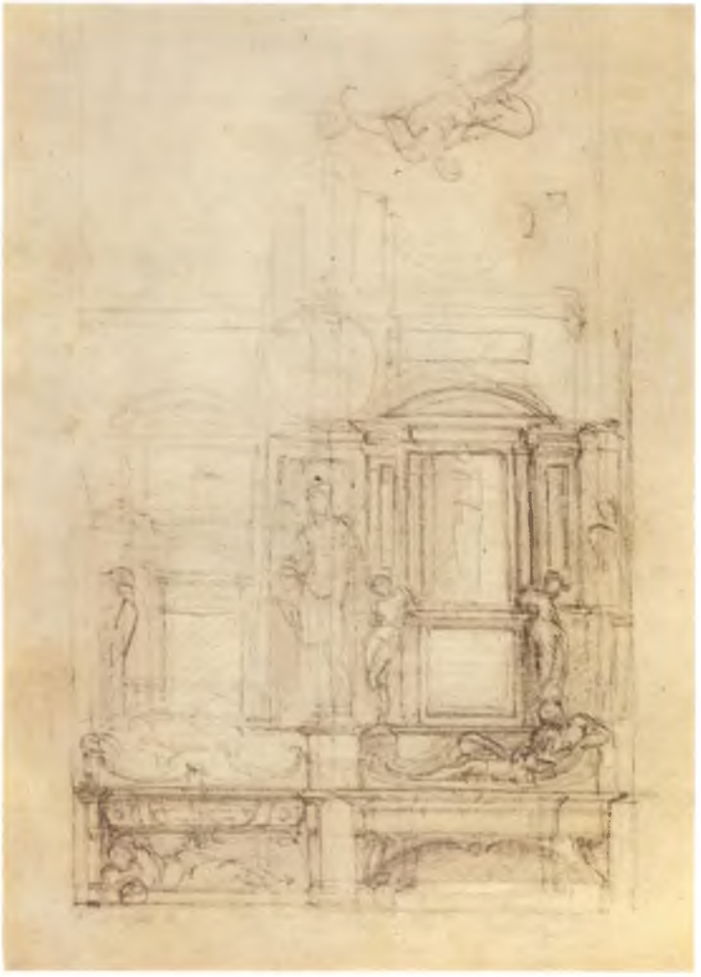
59. Архитектурные эскизы для библиотеки Лауренциана. Перо. 28,2 × 25,8. 1525. Лондон, Британский музей (1895-9-15-508).
В эскизе западной стены вестибюля библиотеки Лауренциана Микеланджело использует мотив спаренных полуколонн, сохраненных в окончательном варианте

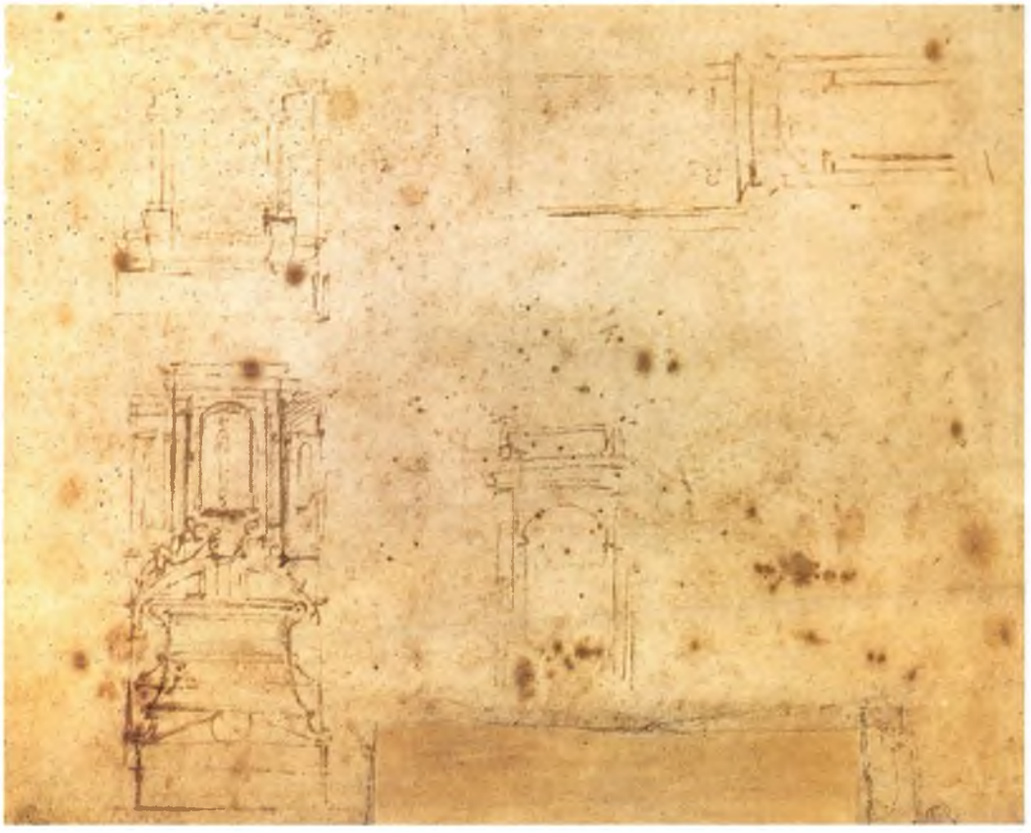
60. План капеллы Медичи. Перо (ученики), сангина (Микеланджело). 28,7 × 18,7. Флоренция, Архив Буонарроти (Cod.I, 77, fol. 210). Беглый набросок плана капеллы Медичи был впервые опубликован и определен Тольнаем

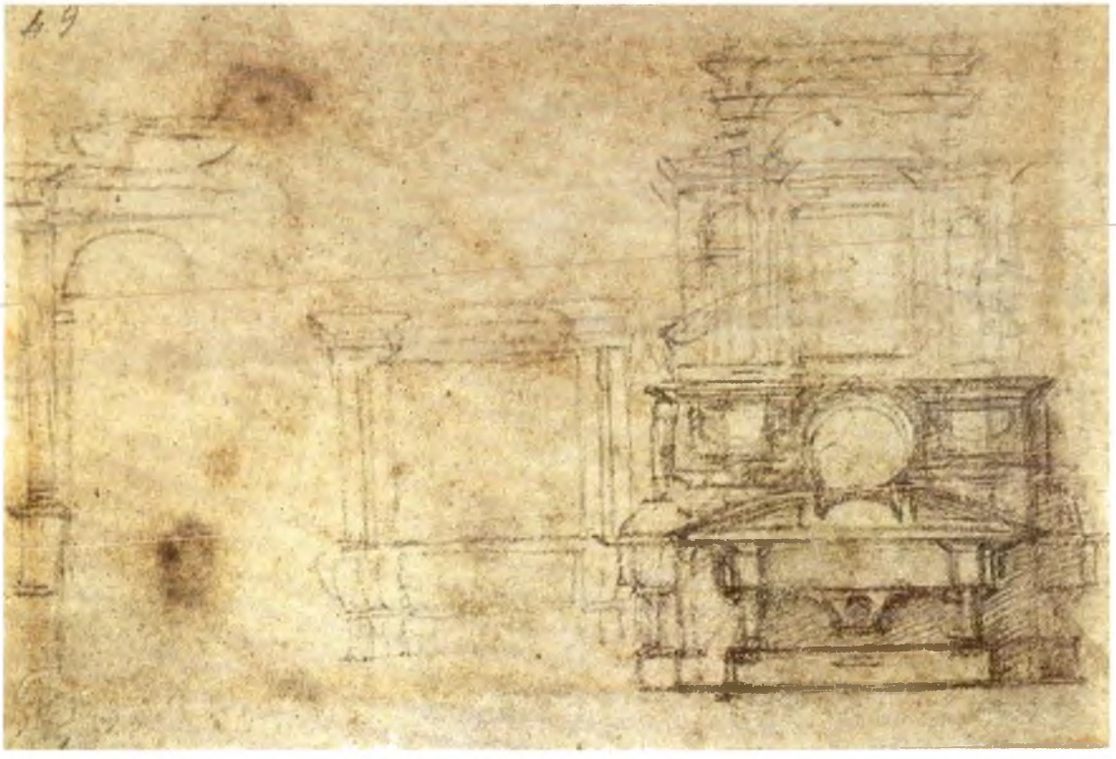


61–62. Эскиз проекта свободностоящей гробницы для капеллы Медичи. Ит. кар. 26,4 × 18,8. Конец 1520. Лондон, Британский музей (1859-5-14-822).
Эскиз проекта гробницы (рис. 61) связан с идеей свободностоящего памятника, который Микеланджело собирался поставить в центре Новой сакристии. Об этом проекте упоминается в письме кардинала Джулио Медичи от 28 ноября 1520 г. Видимо, проект обсуждался. Тольнай приводит три письма Буонинсеньи, который вел переговоры с Микеланджело от лица кардинала Джулио (v. 3, p. 33–34). На лицевой стороне листа (рис. 62) – проект двойной околостенной гробницы герцогов (ит. кар.)



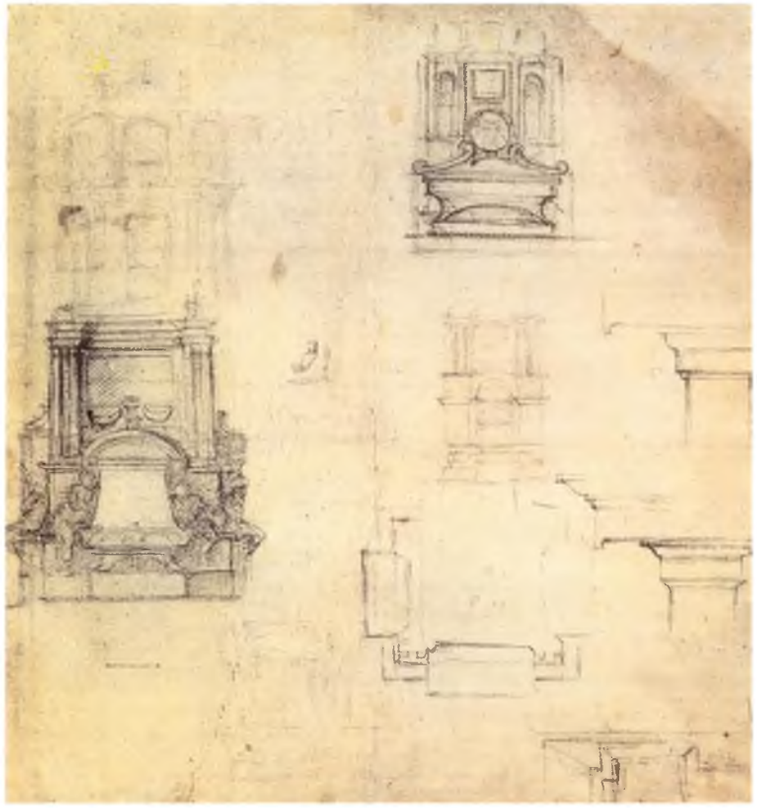





49

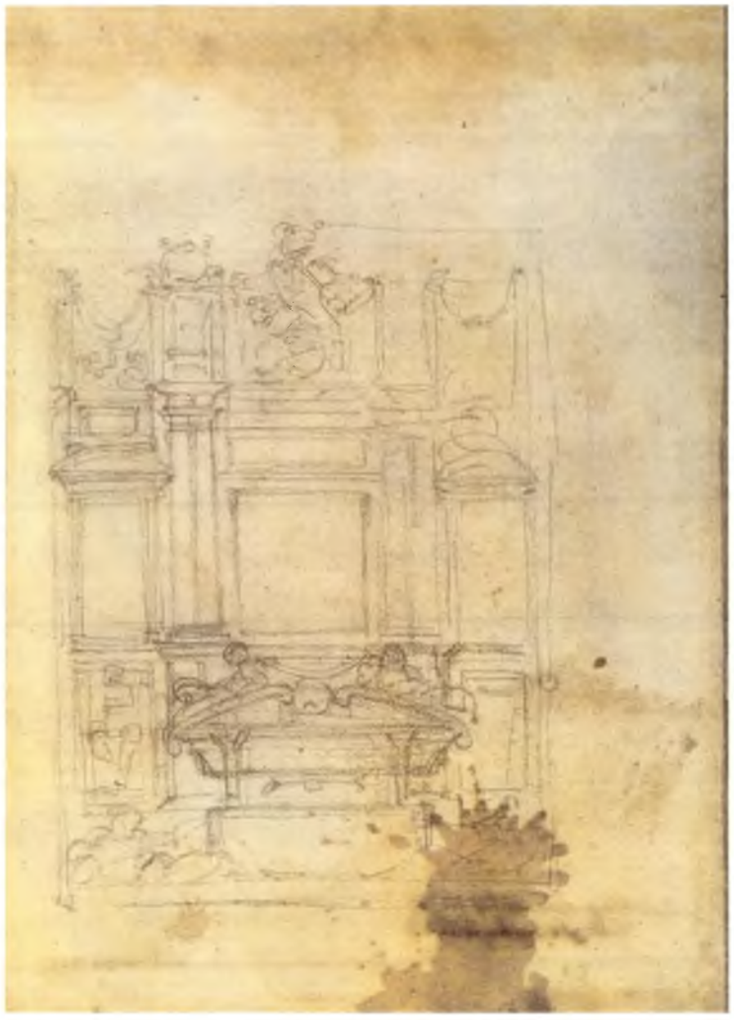
63. Эскиз проекта гробницы, возможно для капеллы Медичи. Перо, ит. кар. 18,8 × 23,5. Ок. 1520. Флоренция, Музей Буонарроти (88А). Бернсон, Фрей, Тоде и Тольнай относят эскиз ко времени работы над гробницами капеллы Медичи. Однако Попп высказывает на этот счет серьезные сомнения, считая, что эскиз является проектом гробницы папы Павла III Фарнезе и набросок табернакля в левом углу листа связан с проектами гробницы Чеккино Браччи (Попп, 1922, S. 129)

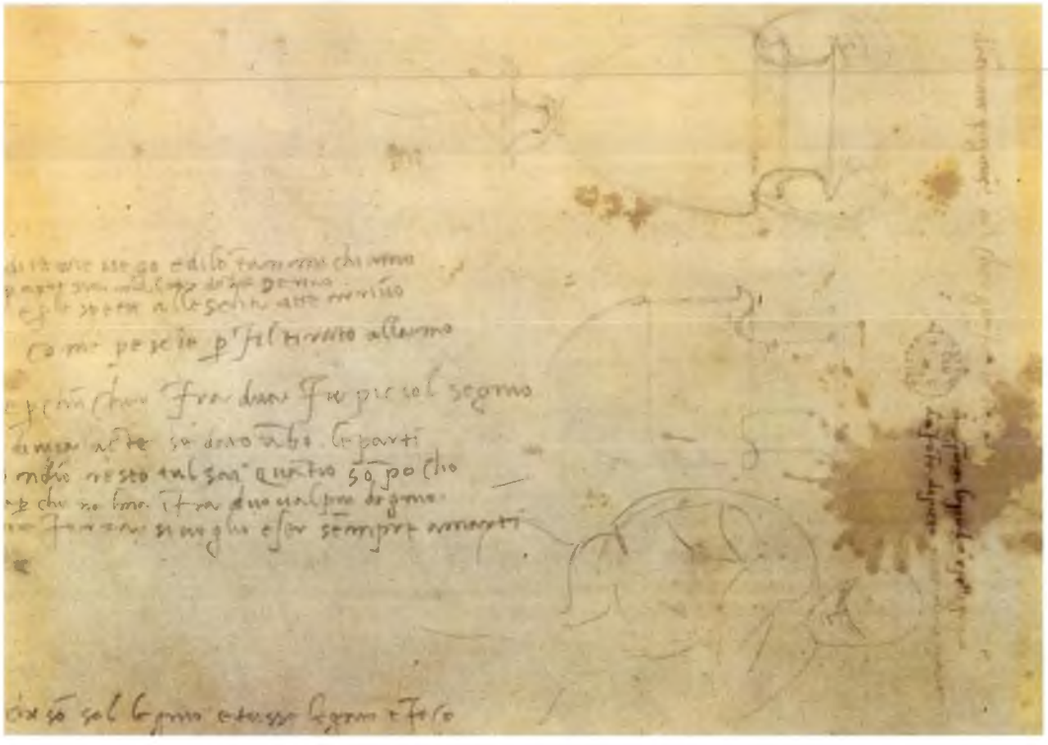
64. Эскиз проекта гробницы, возможно для капеллы Медичи. Ит. кар. 10,5 × 15,6. Ок. 1520. Флоренция, Музей Буонарроти (49А).
По мнению Бернсона и Тольная, набросок связан с проектом свободностоящей гробницы в капелле Медичи. Попп отрицает какую-либо связь рисунка с капеллой Медичи и считает, что набросок сделан позднее и относится, скорее всего, к заказу на гробницу папы Павла III (Попп, 1922, S. 129)

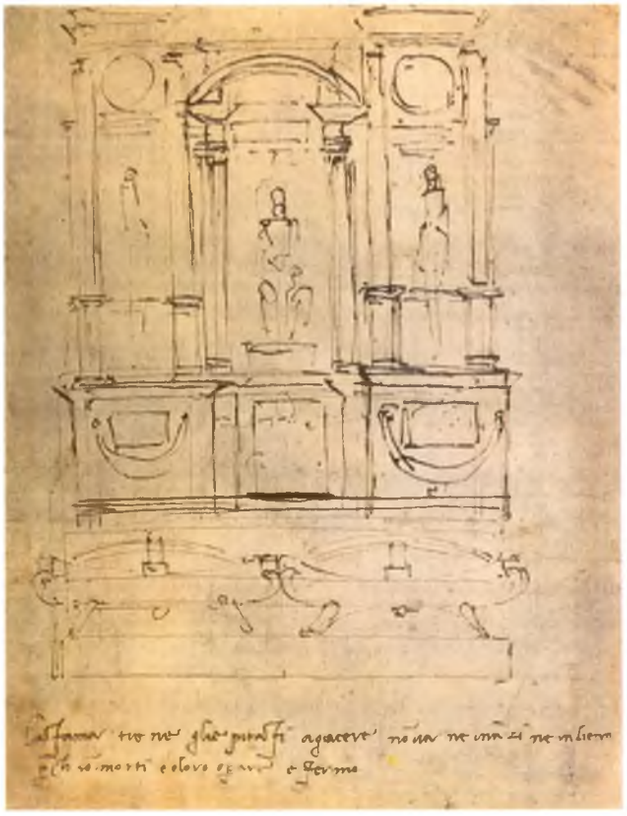


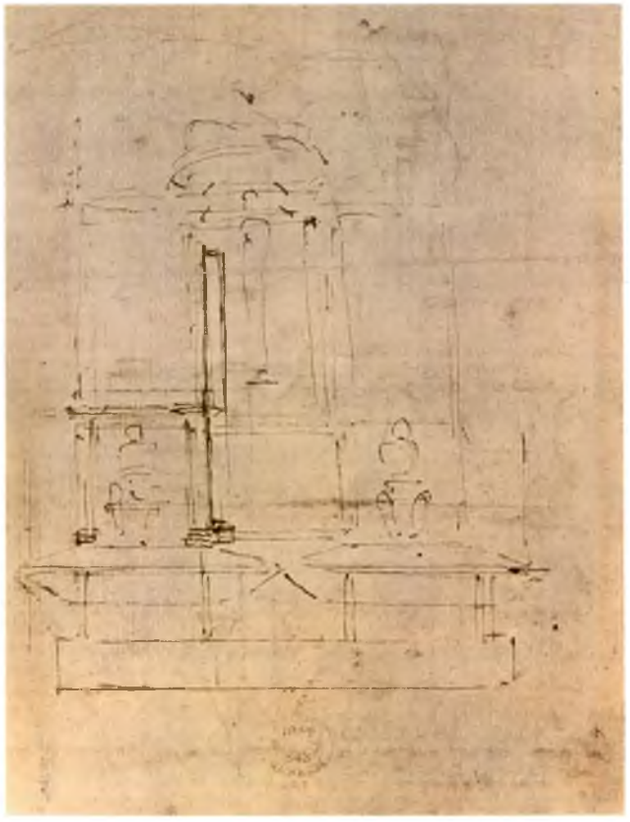
65 – 66. Эскизы проекта свободностоящей гробницы для капеллы Медичи. Зарисовка мужского профиля. Ит. кар. 22 × 20,9. Ок. 1520. Лондон, Британский музей (1859-6-25-545).
Эскиз проекта гробницы (крайний слева) связан, скорее всего, с первоначальным замыслом свободностоящей гробницы четырех членов семьи Медичи в центре Новой сакристии. На обороте листа (рис. 66) – зарисовка мужского профиля

67–68. Эскизы гробницы для капеллы Медичи. Разные наброски. Ит. кар. 29,7 × 21. 1520–1521. Лондон, Британский музей (1859-5-14-823). Эскиз проекта гробницы на этом листе (рис. 67) является одним из наиболее развитых вариантов околостенной гробницы одного из герцогов в Новой сакристии. По мнению Попп (1922, S. 133), в этом эскизе окончательно сложилась (с небольшими коррективами) скульптурно-архитектурная композиция будущих гробниц герцогов Лоренцо и Джулиано. Интересны мотивы скорчившихся мальчиков (слева в верхней зоне гробницы) и символы воинской славы (мирского триумфа) – в центре. На обороте листа (рис. 68) – беглая зарисовка мужской фигуры и два эскиза, возможно к канделябрам

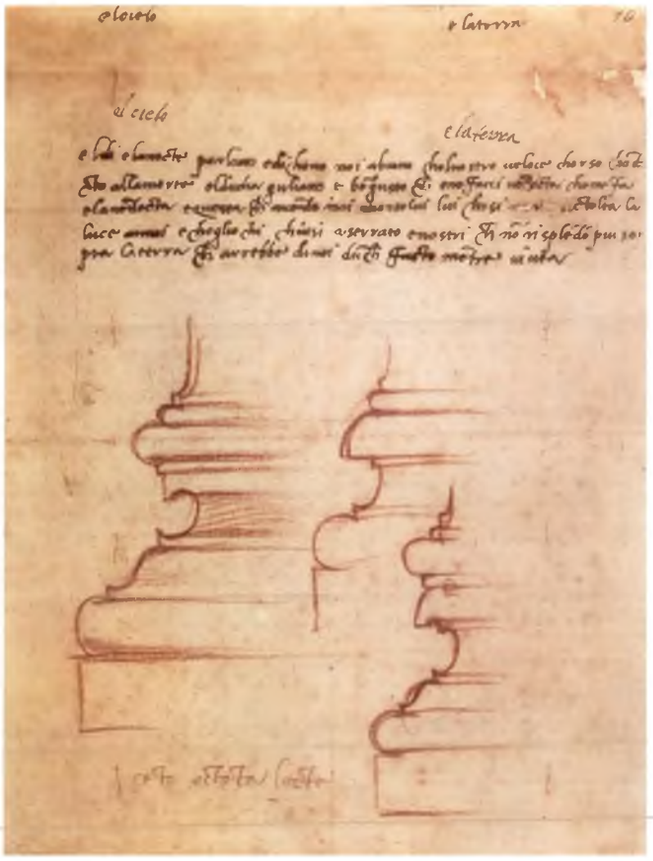








69–70. Эскизы проекта гробницы Лоренцо и Джулиано Великолепных на южной стене капеллы Медичи. Перо. 21×16,2. Ок. 1520. Лондон, Британский музей (1859-6-25-543). Эскизы парной гробницы лицевой (рис. 69) и оборотной (рис. 70) стороны листа из Британского музея дают представление о развитии замысла проекта гробницы Лоренцо и Джулиано Великолепных на южной (входной) стене капеллы Медичи (Попп, 1922, S. 130, 132). В нижнем поле лицевой стороны листа (рис. 69) рукой Микеланджело написано: «Есть неподвижность в славе эпитафий, / Ей не звучать ни громче, ни слабей, / Затем, что те мертвы и труд их – кончен» (рус. пер.)



71. Профили баз для пилястр. Сангина (исправлено пером). 28,3 × 21,4. 1519–1520. Флоренция, Музей Буонарроти (10А).
Относятся ко времени работы Микеланджело в Новой сакристии. Попп считает, что набросок в центре листа является подготовительным эскизом баз для пилястр у гробниц герцогов (Попп, 1922, S. 130)

72. Зарисовки капителей, профили баз колонн. Перо. 27,6 × 21,5. 1519–1520. Лондон, Британский музей (1859-6-25-548).
Большинство исследователей относят архитектурные наброски этого листа ко времени работы в Новой сакристии. Харт датирует наброски 1538–1550 гг.

73. Маски, эскиз для скульптурной группы «Геркулес и Антей». Ит. кар., сангина. 25,5 × 35. Ок. 1525. Лондон, Британский музей (1859-6-25-557). На основании эскиза к скульптурной группе «Геркулес и Антей» все рисунки этого листа датируются 1525 г. Сходство масок на рисунке с масками на капителях пилястр у гробницы герцога Джулиано в капелле Медичи отметила Попп (1922, S. 156). Серия набросков борющихся групп связана с появившейся у Микеланджело возможностью выполнить скульптурную группу в пару к «Давиду» на площади Синьории

74. Этюд маски для капеллы Медичи. Ит. кар., сангина. 24,5 × 12. Ок. 1530. Виндзор, Королевская библиотека (12762). Скорее всего, копия с оригинала. Маски в капелле Медичи выполнялись по рисункам Микеланджело скульптором Монторсоли

75. Наброски к «Мадонне с младенцем» капеллы Медичи. Перо. 37,5 × 19,5. Ок. 1523. Париж, Лувр (689).
Рисунок спорный. Большинство исследователей связывают его с периодом работы в капелле Медичи

76. Эскиз к «Мадонне с младенцем», возможно для капеллы Медичи. Перо. 38,4 × 26,4. 1524. Вена, Альбертина (S. R. 152).
Рисунок спорный. Попп впервые связала его с капеллой Медичи и датировала 1524 г. (1922, S. 141). Тоде и Бринкманн относят рисунок ко времени работы над «Мадонной с младенцем» из Брюгге

77. Два наброска, возможно для «Мадонны с младенцем» капеллы Медичи. Перо, ит. кар., сангина. 29,6×27. 1524. Лондон, Британский музей (1859-5-14-818).
Рисунок датируется на основании записи, сделанной рукой Микеланджело и помеченной 4–8 февраля 1524 г. Наброски (перо) «Мадонны с младенцем» служили, видимо, образцами для ученика Микеланджело Антонио Мини, который перевел их в сангину и итальянский карандаш. Рукой Микеланджело рядом с рисунками написано: «Disegno Antonio, disegno Antonio e non pender tempo!» («Рисуй Антонио, рисуй Антонио и не теряй времени!»). Антонио Мини пришел в мастерскую Микеланджело в декабре 1522 г. В 1531 г. он уехал во Францию, забрав с собой много рисунков мастера. Как видно из записи, Микеланджело ставил рисунок на первое место в процессе профессионального обучения. Проблема «Микеланджело и его школа» важна для определения авторства рисунков художника, особенно 1520–1530-х гг. Интерес к ней был подогрет найденными на стенах небольшой комнаты под Новой сакристией рисунками, часть из которых приписывается Микеланджело (подробнее см.: Dal Poggeto P. *I disegni murali di Michelangiolo e della sua scuola nella Sagristia Nuova di San Lorenzo. Firenze, 1979)*

78. Кисть левой руки, возможно для статуи герцога Джулиано (?). (Фрагмент). Перо. 29 × 17,3. Ок. 1524. Флоренция, Архив Буонарроти (Cod. XIII, fol. 169).
Опубликован Тольнаем. Возможно, был использован при работе над статуей герцога Джулиано. Черновик одного из сонетов Микеланджело просвечивает с оборотной стороны листа

79. Два рабочих эскиза для статуи речного божества. Перо. 13,7 × 20,9. 1525. Лондон, Британский музей (1859-6-25-544).
Наброски были сделаны в 1525 г., когда Микеланджело работал над моделями речных божеств, и являлись рабочими эскизами для каменотесов Каррары. Речные божества не были выполнены в мраморе, их модели хранятся в Академии во Флоренции. Как доказала Попп, эти наброски не связаны с сохранившимися моделями, а были сделаны для речных божеств, предназначенных для гробницы герцога Джулиано (Попп, 1922, S.145–146)

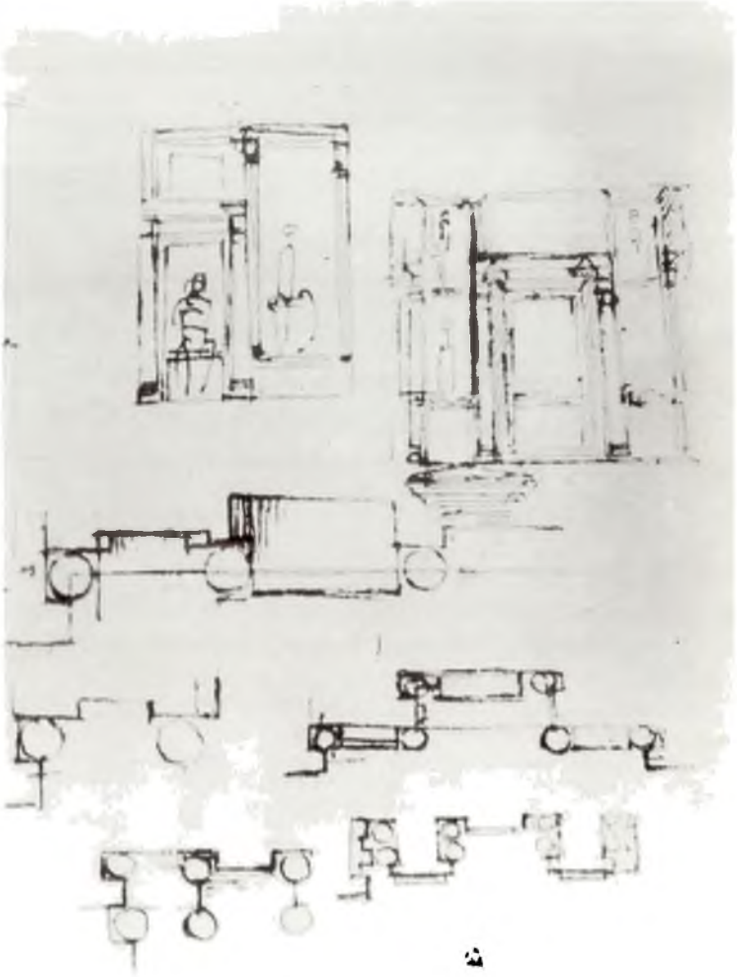
80. Этюд мужского торса и ног, возможно для капеллы Медичи. Перо. 14,9 × 19,2. Ок. 1525–1530. Флоренция, Музей Буонарроти (44F).
Первым правильно определил рисунок Тоде, который отнес его к периоду работы в Новой сакристии. Запись на обороте позволяет датировать лист 1525–1530-ми гг. Бринкманн датирует рисунки серединой 1520-х гг. и связывает их со статуей «Ночь». Попп отрицает всякую связь набросков с капеллой Медичи. По ее мнению, рисунки относятся к работе Микеланджело над картиной «Леда» для герцога Альфонсо д'Эсте (Попп, 1922, № 43)

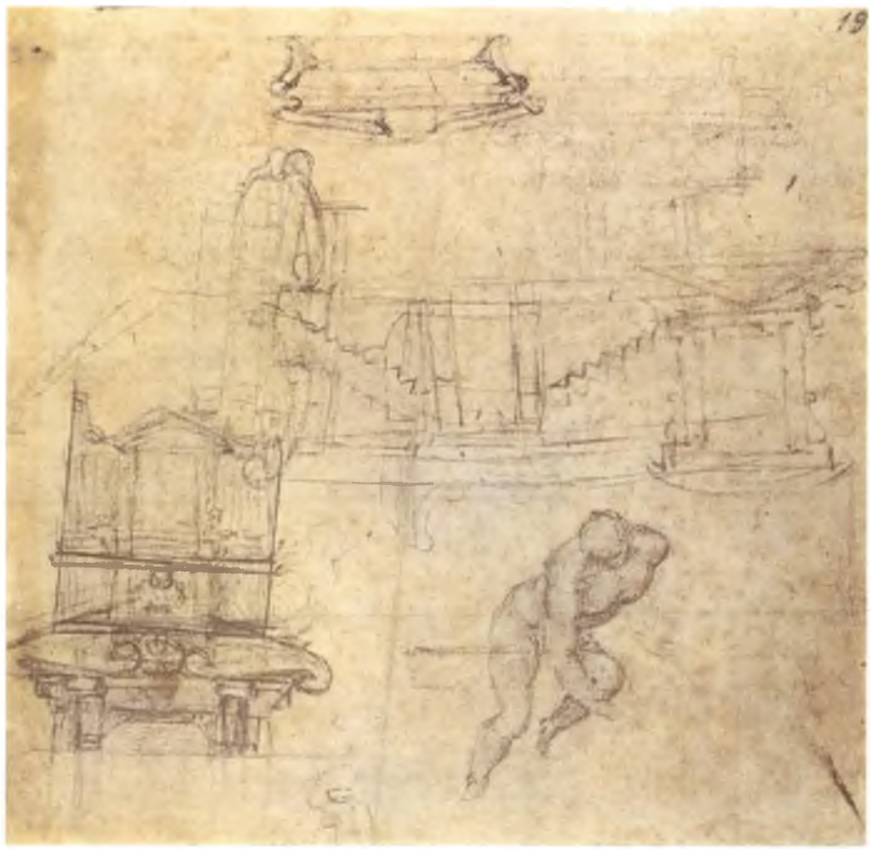
81. Эскиз проекта гробницы. Перо, сангина. 19,5×17,9. Ок. 1530. Флоренция, Музей Буонарроти (93А). Эскиз сделан для проекта гробницы семьи Барбасса в Болонье, над которым Микеланджело работал после окончания осады Флоренции, то есть в 1530 г. Однако нет единого мнения относительно назначения проекта. Так, Бернсон считает, что это проект алтаря для капеллы Медичи. По мнению Фрея, набросок является одним из первых проектов стенной гробницы герцогов Лоренцо и Джулиано. Тоде видит в нем проект свободностоящей гробницы для капеллы Медичи. Тольнай связывает проект с гробницей болонской семьи Барбасса

82. Проект гробниц Льва X и Климента VII. Перо. 14,1×14,5. 1524–1530. Флоренция, Музей Буонарроти (46А).

Идея создания папских гробниц в хоре фамильной церкви Медичи Сан Лоренцо возникла у Климента VII после его вступления на папский престол. Над осуществлением проекта Микеланджело начал работать после падения республиканской Флоренции, то есть после 1530 г. (Не осуществлен.) Впервые связала этот эскиз с проектами гробниц Льва X и Климента VII в церкви Сан Лоренцо Попп (см.: Popp A. *Unbeachtete Projekte Michelangelos. – «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 1927, [4], S. 389–477; далее – Попп, 1927). Фрей считает, что в эскизе развивается замысел гробниц капеллы Медичи; Тоде предположительно относит его ко времени работы над папскими гробницами, а Попп (1927, S. 398) обоснованно считает эскиз проектом папских гробниц для церкви Сан Лоренцо. К ее мнению присоединяется Тольнай*

83. Эскизы проекта двойной гробницы, возможно для Льва X и Климента VII. Фрагмент. Перо, 26,4×38,4. Ок. 1525–1526. Оксфорд, Эшмолиен-музей (40)




19

84–85. Эскизы проекта гробницы Чеккино Браччи. Набросок лестницы. Фигурные наброски. Ит. кар. 19,1×19,7. Ок. 1545–1550. Флоренция, Музей Буонарроти (19F). Эскизный набросок сидящей фигуры связан, возможно, с работой над фреской «Страшный суд» (Фрей, Тоде, Тольнай). Наброски двойной лестницы восходят к проектам лестницы у центрального портала Палаццо Сенаторов на Капитолии. Эскизы гробницы лицевой и оборотной (рис. 85) стороны листа связаны с работой над проектом гробницы Чеккино Браччи и относятся к концу 1540-х гг.

86. Батальная сцена. Перо. 17,9×25,1. 1504 (?), 1525–1530. Оксфорд, Эшмолиен-музей (16). Фрей и Тоде относят эскизный набросок батальной сцены ко времени работы над картоном «Битва при Кашине», Бернсон датирует его 1532 г., Попп и Тольнай («Commentari», 1972, [23], p. 70) находят в рисунке сходство с эскизом к композиции «Медный Змий» и датируют его 1525 г.

87–88. Этюды лошадиного крупа. Батальная сцена. Перо. 42,7 × 28,3. 1504–1505 (?), 1525. Оксфорд, Эшмолиен-музей (18).
Лист был сложен вдвое: на внутренней стороне – записи сонетов, на внешней – этюды лошадиного крупа и эскиз батальной сцены. Большинство исследователей относят лист ко времени работы над картоном «Битва при Кашине» и датируют его 1504–1505 гг. По мнению Попп (1922, S. 159) и Тольная, этюды лошадиного крупа и эскиз батальной сцены связаны с предполагаемой росписью люнет над гробницами капеллы Медичи и относятся к 1525 г.

Signor se vero è alcun proverbio antico
questo è ben quel che chi pria mai non vuole
tuai perduto à tavole o parole
e pre mauo chi edebier minuto
Tui e uõ gia tuo buõ servo antiquo
ado fo dato come traggi al sole
e delonne tropo mori mori sed adolo
emori pouica se pui [illegible]
Gia in eperni ascender [illegible]
el gusto peso [illegible] spada
Pesso al bisogno eho lamor de che
Al cielo equel [illegible]
lo farla almodo [illegible]
a prender frutto [illegible]

89. Эскиз к композиции «Медный Змий». Сангина. 24,4 × 33,6. Ок. 1530–1532. Оксфорд, Эшмолиен-музей (29).
Два эскиза к композиции «Медный Змий» могли быть связаны с замыслом росписи люнет над гробницами капеллы Медичи. Фрей отрицает связь эскизов с капеллой Медичи и датирует их 1540-ми гг. Бернсон относит рисунки ко времени работы над росписью свода Сикстинской капеллы

90. Воскресение Христа. Сангина. 15,5 × 17,1. 1525–1530. Париж, Лувр (691 B).
Беглый композиционный эскиз к «Воскресению Христа» связан, возможно, с замыслом росписи люнет над гробницами в капелле Медичи (Попп, 1922, S. 162)

91. Воскресение Христа. Ит. кар. 24 × 34,7. 1532–1533. Виндзор, Королевская библиотека (12767).
Рисунок спорный. Возможно, он был сделан для предполагаемой росписи одного из люнет капеллы Медичи. Вилде отрицает всякую связь с капеллой Медичи; по мнению Бернсона, эскиз к «Воскресению Христа» стилистически однороден с рисунками для Томмазо Кавальери и, возможно, был сделан для него. Тольнай считает, что это эскиз первоначального замысла росписи алтарной стены Сикстинской капеллы на тему «Воскресение Христа»

92. Воскресение Христа. Ит. кар. 32,6 × 28,6. 1530–1533. Лондон, Британский музей (1860-6-16-133).
По мнению Тольная, эскиз композиции «Воскресение Христа» был сделан для росписи алтарной стены Сикстинской капеллы. Композиция рисунка настолько монументальна, что понятно желание Попп вынести ее на люнет над гробницей Лоренцо и Джулиано Великолепных в капелле Медичи. М. Хест связывает этот эскиз, как и всю серию рисунков на тему «Воскресение Христа», с именем Себастьяно дель Пьомбо, для которого эти эскизы могли предназначаться («Journal of the Warburg and Courtauld Institutes». 1961, [24], p. 178)

93. Эскиз фигуры воскресшего Христа. Ит. кар. 38 × 25,2. 1532–1534. Флоренция, Музей Буонарроти (61 F). В течение лета и до конца 1532 г. Микеланджело работал над различными вариантами композиций «Воскресения Христа» и «Сошествия во ад». В этом эскизе художник разрабатывает тот вариант движения, который позднее будет использован им в фигуре Христа во фреске «Страшный суд». Бринкманн относит всю серию аналогичных набросков фигуры Христа к «Страшному суду»

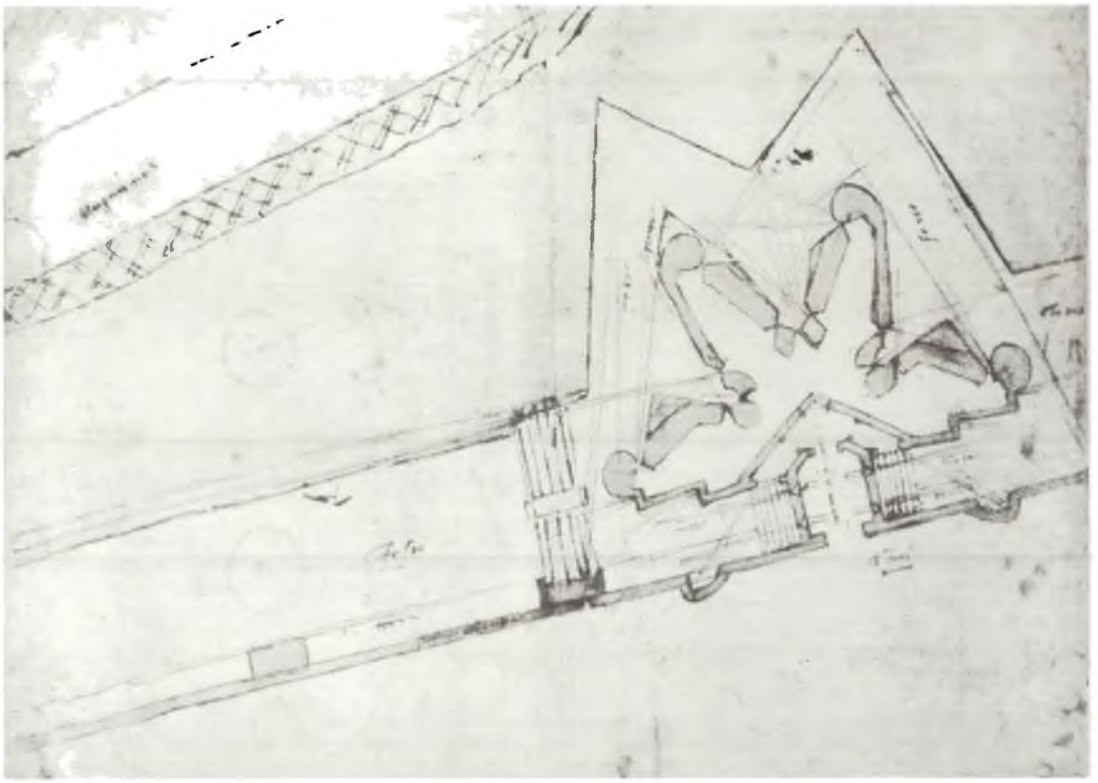
94. Этюд фигуры воскресшего Христа. Ит. кар. 41,4 × 27,4. 1532–1534. Лондон, Британский музей (1895-9-15-501).
Авторство этюда спорно. Возможно, он связан с работой над композицией «Воскресение Христа» или «Сошествие во ад», как предположил А. Перриг («Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1960, [23], S. 19)

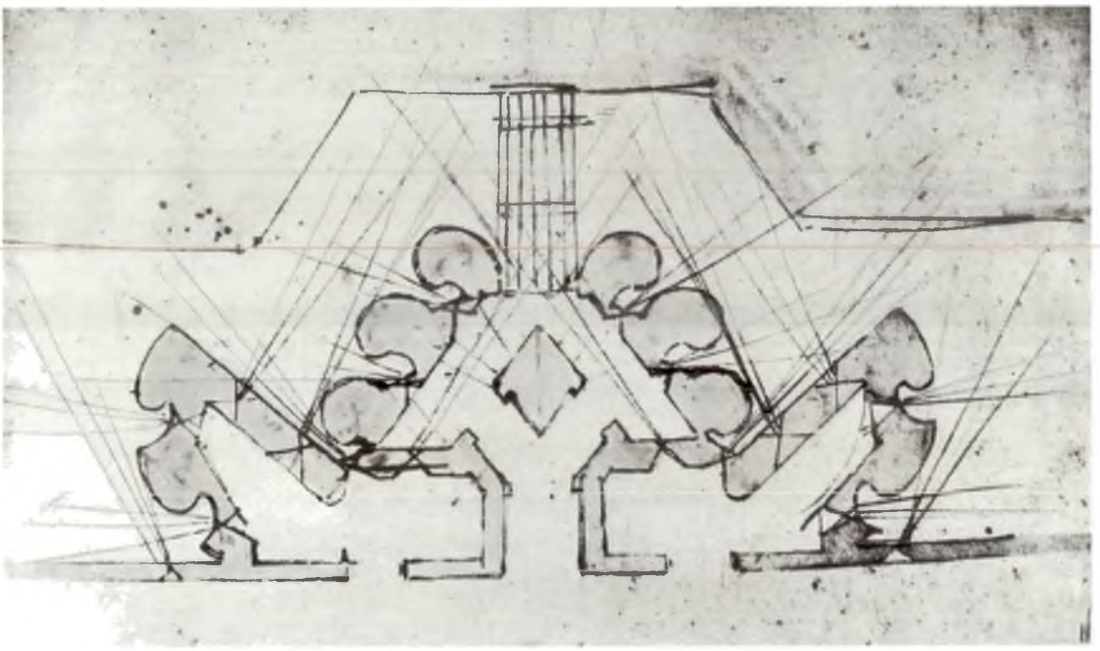
95. Беглые наброски фигуры воскресшего Христа. Ит. кар. 33,1×19,8. 1534–1535. Флоренция, Музей Буонарроти (66F)

96. Эскиз композиции «Сошествие во ад». Ит. кар., сангина. 16,3×14,8. 1532–1534. Флоренция, Музей Буонарроти (35F)

97. Беглые наброски скульптурной группы «Геркулес и Антей» и другие наброски. Сангина. 28,8×42,7. Ок. 1528. Оксфорд, Эшмолиен-музей (45).
Беглые наброски борющихся групп связаны, видимо, с работой Микеланджело над скульптурной группой «Геркулес и Антей» или «Самсон и филистимлянин». Авторство остальных набросков спорно. Бернсон приписывает их Рафаэлю да Монтелупо, Фрей – Антонио Мини

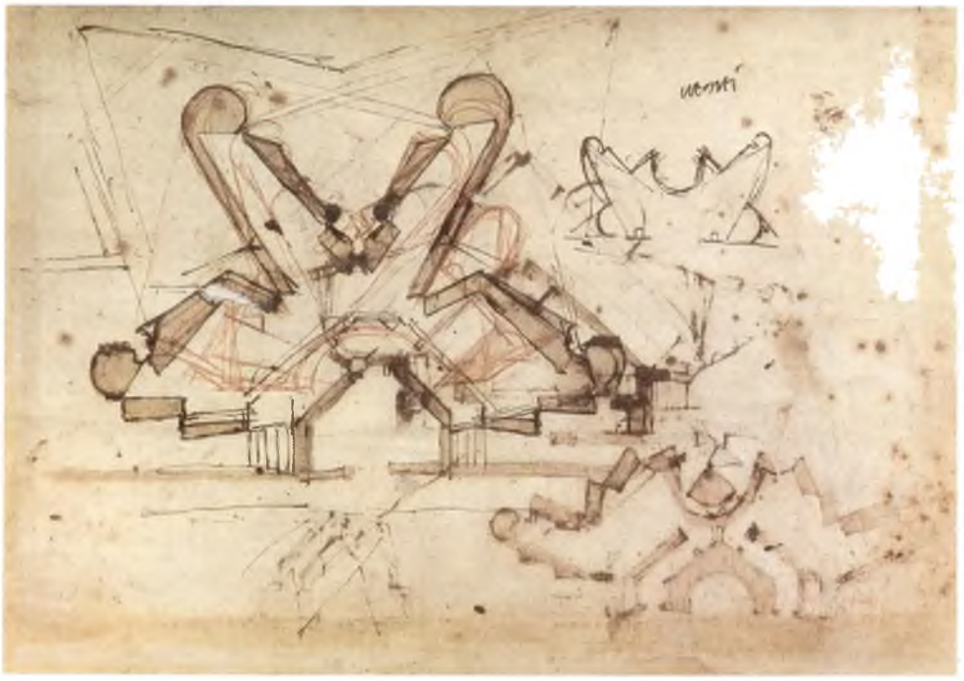
98. Самсон и Далила. Эскиз композиции. Сангина. 27,2×39,5. Ок. 1530. Оксфорд, Эшмолиен-музей (55).
Одно время эскиз приписывался ученикам Микеланджело: Рафаэлю да Монтелупо и Антонио Мини. Стилистически близок листам, сделанным скульптором в подарок Томмазо Кавальери. В собрании Королевской библиотеки в Виндзоре (425) есть копия рисунка, выполненная Антонио Мини

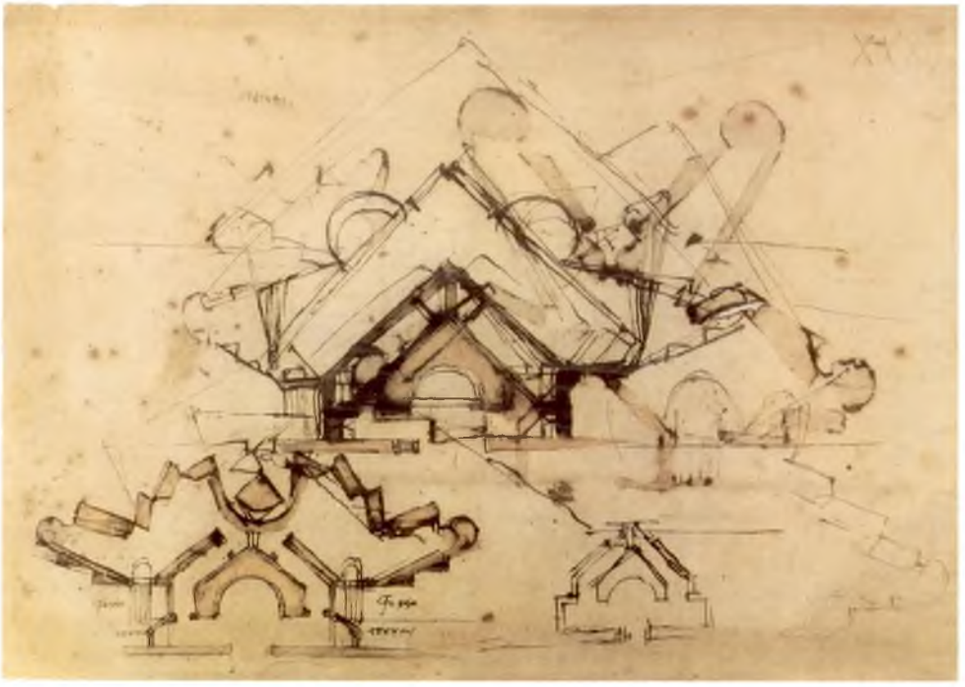




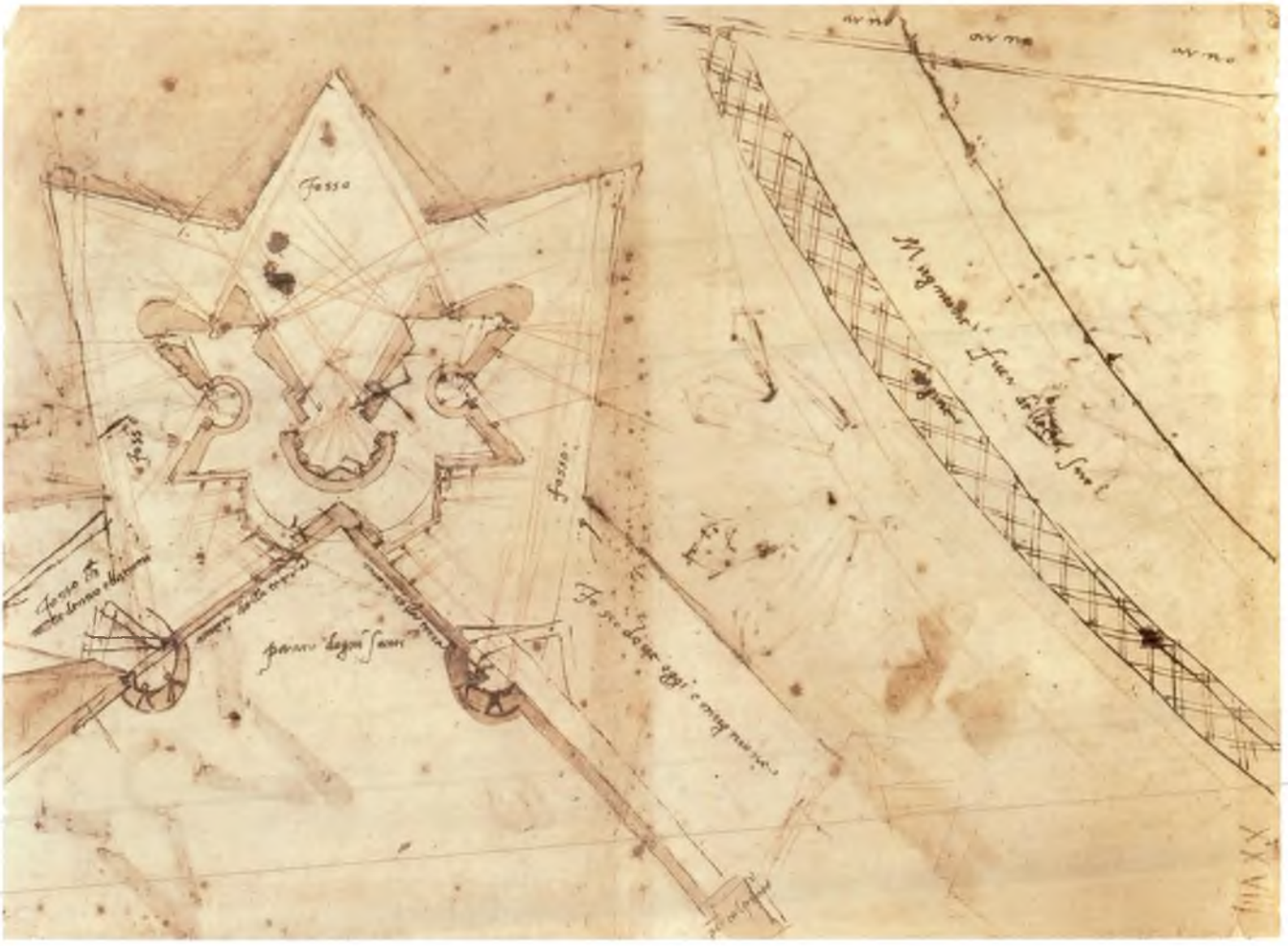
99. Фортификационные наброски. Ит. кар. 39,1 × 55,7. 1528–1529. Флоренция, Музей Буонарроти (14А). В 1528–1529 гг. во время осады Флоренции Синьория поручила Микеланджело завершить сооружение системы укреплений города, начатое при Медичи в 1526 г. Акерман связывает эти наброски с проектом укрепления Порта аль Прато (Акерман, v. 2, p. 46). Подробнее см.: Manetti R. *Michelangelo: le fortificazioni per l'assedio di Firenze. Firenze, 1980*

100. Фортификационные наброски. Ит. кар. 24 × 40,7. 1528–1529. Флоренция, Музей Буонарроти (25А)





101–102. Фортификационные наброски. Перо, сангина, акварель. 28,7 × 39,6. 1529–1530. Флоренция, Музей Буонарроти (20А). Фортификационные наброски лицевой (рис. 101) и оборотной (рис. 102) стороны листа связаны, скорее всего, с планом укреплений Порта аль Прато во Флоренции



103. Фортификационные наброски. Перо, сангина, акварель. 41 × 56,8. 1529–1530. Флоренция, Музей Буонарроти (13A).
Большинство исследователей связывают эти наброски с планом укреплений Порта аль Прато во Флоренции

104. Этюд головы молодой женщины. Сангина. 35,4 × 26,9. Конец 1520-х – начало 1530-х гг. Флоренция, Музей Буонарроти (7F).
Рисунок спорный. Тольнай относит его ко времени работы над росписью свода Сикстинской капеллы. Вилде связывает с картоном «Леда», выполненным для картины, заказанной феррарским герцогом Альфонсо д'Эсте в 1530 г.

105. Беглый набросок к композиции «Венера и Купидон». Эскиз к картону. Перо. 8,5 × 12,1. 1532–1533. Лондон, Британский музей (1859-6-25-553).
Принято считать, что этот беглый набросок сделан в период работы над картоном «Венера и Купидон», переведенным в живопись Якопо Понтормо. Бернсон и Попп (1922, S. 146) связывают его с сюжетом «Самсон и Далила»

106. Святое семейство. Эскиз композиции. Ит. кар. 31,7×19,1. 1532–1535. Лондон, Британский музей (Pp 1-58).
Авторство спорно. Бернсон датирует рисунок 1510-ми гг.; Тоде – временем работы над статуями капеллы Медичи; Фрей, Бринкманн и Тольнай – временем работы над «Страшным судом», то есть 1534–1535 гг.

107–110. Беглые наброски обнаженных фигур. Перо. 9,5 × 9,1; 8,8 × 10,6; 11 × 11,6; 10,1 × 11. 1531–1532. Флоренция, Музей Буонарроти (17F, 18F, 67F, 68F).
Возможно, эти беглые наброски были сделаны Микеланджело для своего друга, соученика по мастерской Гирландайо, Буджардини, когда тот работал над картиной «Мучение святой Екатерины»

111. Падение Фаэтона. Ит. кар. 31,3 × 21,7. 1533. Лондон, Британский музей (1895-9-15-517). Первый вариант рисунка «Падение Фаэтона», сделанный для римского дворянина Томмазо Кавальери и посланный ему на одобрение. Под рисунком – сопроводительная записка Микеланджело к Кавальери

112. Падение Фаэтона. Ит. кар.
39,4 × 25,5. 1533. Венеция, Академия
(177).
Второй вариант той же композиции.
Интерпретацию см.: Панофский,
Iconology, p. 218

113. Падение Фаэтона. Ит. кар. 41,3 × 23,4. 1533. Виндзор, Королевская библиотека (12766).
Третий, последний вариант композиции. Был подарен Кавальери. Первоначально находился в его коллекции, а затем в собрании кардинала Алессандро Фарнезе. На обороте листа – наброски для гробницы Юлия II

114. Наказание Тития. Ит. кар. 19 × 33. Конец 1532. Виндзор, Королевская библиотека (12771).
Рисунок был сделан для Томмазо Кавальери в пару к «Ганимеду». Упоминается у Вазари и в письме Кавальери к Микеланджело от 1 января 1533 г. Два рисунка составляют как бы аллегорию божественной, возвышенной («Ганимед») и земной или низменной («Наказание Тития») любви. Интерпретацию см.: Панофский, *Iconology, p. 216*

115. Ганимед. Ит. кар. 19,2 × 26. 1530. Виндзор, Королевская библиотека (13036).
Копия с рисунка Микеланджело. Интерпретацию см.: Панофский, *Iconology, p. 215*

116. Стрелки из лука. Сангина. 21,9 × 32,3. 1530. Виндзор, Королевская библиотека (12778).
Тольнай, Попп и Панофский на основании надписи на листе: «D. Giolio Clovio copia di Michiel Angelo» – считают рисунок копией, выполненной Джулио Кловио. Сюжет разобран у Тоде, Фрея и Панофского (Iconology, p. 225–228)
117. Вакханалия путти. Сангина. 27,4 × 38,8. 1532–1534. Виндзор, Королевская библиотека (12777).
Рисунок для Томмазо Кавальери, упоминается у Вазари. Скорее всего, копия. Мотив путти, несущих жертвенного быка, взят с античных саркофагов. Панофский видит в сюжетной канве рисунка символическое изображение естественного (природного) существования человека (Iconology, p. 221)
118. Сон. Ит. кар. 39,6 × 27,9. 1530-е гг. Лондон, коллекция А. Сейлерн.
Относится к серии рисунков для Томмазо Кавальери. Не известно, был ли он подарен Кавальери или кому-либо другому. Бернсон, Фрей и Попп относят его к копиям. Тоде, Вилде, Тольнай считают рисунок оригиналом. Подробное описание рисунка можно найти у Тоде и в специальной статье Панофского («The Art Bulletin», 1939, [21], p. 402)
119. Женская голова. Ит. кар. 21,2 × 14,2. 1530-е гг. Виндзор, Королевская библиотека (12764).
Тоде и Вилде считают, что это этюд женского лица; Бернсон, Панофский и Гольдшайдер предполагают, что юношеского. Датировка различная. Бернсон и Панофский относят лист ко времени работы над росписью люнет Сикстинского потолка и датируют его 1511 г. Тольнай связывает его с рисунками для Томмазо Кавальери и датирует 1530-ми гг.
120. Клеопатра. Ит. кар. 22,5 × 17. 1530-е гг. Флоренция, Музей Буонарроти (2F).
Бернсон, Тоде и Тольнай считают рисунок копией. Вилде относит его к оригиналам. Вазари упоминает рисунок в числе подаренных Кавальери в течение 1532–1533 гг. Есть копии в Лувре и Британском музее

IV
«Страшный суд». Рисунки для Виттории Колонны. Собор св. Петра. Поздние рисунки

В тираны, в боги вымысел дало
Искусство мне, – и я внимал, не споря;
А ныне познаю, что он, позоря
Мои дела, лишь сеет в людях зло.

Микеланджело

Последние тридцать лет жизни Микеланджело связаны с Римом, куда он приехал 23 сентября 1534 года, с тем чтобы никогда больше не возвращаться в родную Флоренцию. Принятое им решение укрепилось со смертью Климента VII, скончавшегося 25 сентября 1534 года.

Поселившись в Риме, который он покинул почти двадцать лет назад, Микеланджело почувствовал себя старым и одиноким. Вечный город отстроился новыми богатыми дворцами, в нем жили и творили новые художники, имена которых были ему мало знакомы. Его современники – Леонардо, Рафаэль, Браманте – давно почили, те, кто когда-то ходил в учениках, – Джулио Романо, Перино дель Вага, Себастьяно дель Пьомбо, Вазари, Сальвиати – стали маститыми художниками, вокруг них организовались школы-мастерские, объединившие не только итальянских, но и заезжих – нидерландских и немецких, иногда испанских – мастеров.

Реальным стало осуществление давно назревшей идеи создания художественной академии – нового учебного и творческого объединения художников. Изменился сам масштаб деятельности – художник выступал как творческий организатор и исполнитель грандиозных по размаху архитектурных и живописных работ. Новое поколение художников удивительно легко использовало достижения предшественников, создав эклектический, то есть основанный на подражании, стиль, объединивший черты искусства Рафаэля и Микеланджело.

Римская художественная культура середины XVI века, приспособленная к нуждам светских и духовных правителей, стала элегантной, изнеженной, нарочито эффектной или подчеркнуто монументализированной, при всей внешней импозантности оставаясь холодной и поверхностной. Итальянский историк литературы Де Санктис, писал, имея в виду искусство середины XVI века: «... мы видим условный и пустой идеал, никакого чувства реальной действительности, полную праздность ума, лирический подъем без тепла, форму, оторванную от содержания и ему не соответствующую, слово вне связи с мыслью»[1].

Высокие идеалы, питавшие искусство Возрождения, утратили ныне связь с реальностью; усложненные, аллегорически перегруженные произведения современных стареющему Микеланджело мастеров сохранили лишь внешнюю форму классического искусства, отбросив его идейную содержательность. Так, мастерская Вазари выполнила в Палаццо Канчеллерия в Риме и в Зале Реджа в Ватикане большие живописные циклы, настолько насыщенные историческими ассоциациями и смысловыми аллегориями, что для их объяснения пришлось бы написать не один трактат. Сам Вазари сочинил так называемые «Рассуждения», увидевшие свет в 1557 году, в которых в форме диалогов дал специальные толкования, подробные разъяснения росписям, исполненным его мастерской в правительственном зале флорентийской Синьории. Наравне с подражанием природе Вазари призывает к изучению и подражанию различным манерам великих мастеров прошлого и современности. Неизменными компонентами творчества стали фантазия, выдумка и субъективная творческая интуиция.

Лучшим среди лучших был признан Микеланджело. Его гений почитали, перед ним благоговейно преклонялись. В его творениях видели завершение и апофеоз исканий и достижений «золотого века» итальянского искусства, на нем замкнулась линия, начатая Джотто. Произведения Микеланджело воспринимались как безоговорочные образцы для подражания, стали школой мастерства. Во Флоренции молодые художники рисовали с картона «Битва при Кашине», пока он был цел, и статуй капеллы Медичи; большой популярностью

[1] *Де Санктис Ф.* История итальянской литературы. Т. 2. М., 1964, с. 269.

XXV. Пьета (Положение во гроб). Мрамор. Ок. 1547–1555. Флоренция, собор Санта Мария дель Фьоре

пользовались рисунки и сохранившиеся картоны для Сикстинского потолка. В Риме художники рисовали с росписи свода в Сикстине, а после появления «Страшного суда» к нему тянулись те, кто стремился овладеть искусством ракурса и рисунка.

Микеланджело весьма скептически относился к восторгам и похвалам в свой адрес, его суровый и сдержанный нрав был неподвластен лести. Среди всеобщего преклонения он искал одиночества и успокоения, тянулся к простоте общения и теплоте искреннего чувства. В Риме Микеланджело возобновил связи с флорентийскими эмигрантами, бежавшими сюда после падения республики. Он был дружен с историком Донато Джаннотти, бывшим городским секретарем республиканской Флоренции.

Среди прочих флорентийских эмигрантов Донато Джаннотти был истинным республиканцем. Услышав весть об убийстве 6 января 1537 года флорентийского тирана Алессандро Медичи, он поспешил обратиться к Микеланджело с просьбой изваять бюст Брута для кардинала Ридольфи. «Новоявленный Брут» – так называли убийцу Алессандро – Лоренцино де Медичи, а в акте тираноубийства видели надежду на скорое возрождение республики. Однако место Алессандро занял умный и хитрый политик, искусный дипломат и правитель Козимо Медичи, вскоре принявший титул Козимо I Медичи, герцога Флоренции и Сиены. Козимо I Медичи укрепил монархию, окружил себя придворным блеском, подчинил жизнь двора строгому этикету. Он сумел создать иллюзию благосостояния и культурного процветания вверенного его попечению города. Однако Флоренция утратила к 1530-м годам те живительные соки, которые питали ее искусство на протяжении почти трех столетий.

XXVI Бюст Брута был последним активным гражданственным произведением Микеланджело, завершив ту линию его творческого развития, которая началась в потерянном «Геркулесе», достигла апогея в «Давиде», осталась неосуществленной в группе борющихся Геркулеса и Какуса. Обратившись к портретному искусству республиканского Рима, Микеланджело создал образ народного трибуна, восставшего против гнета тирании.

В конце 1540-х годов Микеланджело заметно охладел к эмигрантскому движению, хотя и продолжал поддерживать с его представителями дружеские связи. Столь же ровными, если не дружескими, выглядели и его отношения с недавним врагом – Козимо I Медичи. Он вел с ним переписку и переговоры через верного слугу и клеврета Козимо Дж. Вазари. Несмотря на постоянные просьбы и уговоры вернуться во Флоренцию, Микеланджело сохранил удивительную стойкость в столь болезненном для него вопросе; он находил всевозможные причины, чтобы в вежливой форме отказаться от возвращения.

Скрытый и явный разлад с современной действительностью проник в искусство Микеланджело, придал ему иную, уже не жизнеутверждающую окраску. Дисгармония нарушила равновесие сил, трагический пессимизм зазвучал в образах капеллы Медичи, тема возмездия, а не прощения стала главной в «Страшном суде». Борющийся герой, творчески созидающая личность навсегда исчезли из искусства художника, всякая борьба утратила смысл и пафос победы.

Еще при жизни Климента VII, примерно осенью 1533 года, Микеланджело получил заказ на роспись алтарной стены Сикстинской капеллы. Вазари и Кондиви пишут о том, что Климент VII собирался расписать торцовые стены капеллы; для алтарной стены он выбрал тему Страшного суда, а для входной – Падение мятежных ангелов. Однако К. Тольнай считает, что до марта 1534 года на алтарной стене капеллы предполагалось написать «Воскресение Христа». Эта сцена должна была стать ключевой в осмыслении всего живописного цикла и связать его с кульминационной частью торжественной пасхальной литургии[2].

Алтарная стена Сикстинской капеллы была расписана еще в конце XV века. На ней помещались начальные сюжеты двух циклов – жизни Моисея и жизни Христа. Слева находилась фреска «Нахождение Моисея», справа – «Рождество Христово», обе написаны Перуджино в его сглаженной, смягченной манере. В люнетах над стеной – предки Христа Микеланджело. Пожар 1525 года повредил фреску Перуджино «Вознесение богоматери», расположенную над старым алтарем. Видимо, это и послужило косвенной причиной обновления росписи алтарной стены. Смерть Климента VII ненадолго прервала работы в капелле. Алессандро Фарнезе, занявший 13 октября 1534 года папский престол под именем Павла III, вернулся к замыслу своего предшественника. Специальным папским указом 1 сентября 1535 года Микеланджело было присвоено звание главного скульптора, живописца и архитектора Ватикана.

Около года стена Сикстинской капеллы тщательно готовилась под фреску – были сбиты все старые росписи, включая и фрески самого Микеланджело в люнетах. Примерно к маю 1535 года стена была готова, и можно было приступать к работе. Как всегда, Микеланджело отказался от помощников. При нем остался только верный слуга и друг Франческо Аматори, прозванный Урбино, который выполнял всякого рода подсобную работу – смешивал краски, готовил штукатурку. Микеланджело XXV
неустанно трудился в течение шести лет. Весь уйдя в поглотившую его работу, он не щадил ни душевных, ни физических сил.

Сохранившиеся композиционные эскизы к «Страшному суду» позволяют наметить несколько этапов в развитии замысла. Внимание Микеланджело было поглощено поисками выразительной и впечатляющей компо-

[2] См.: *Tolnay Ch., de.* Michelangelo. V. 5, 1960, p. 116.

XXVI. Брут. Мрамор. После 1539.
Флоренция, Национальный музей

зиции, всецело отвечавшей грандиозному замыслу – показать мировую катастрофу. Один из первых эскизов
122 композиции (Музей Буонарроти, Флоренция) еще приноровлен к форме старого алтаря, очертания которого
123 угадываются на листе в виде прямоугольного поля внизу. Борющиеся грешники и поднимающиеся к небу праведники как бы окружают алтарь, служат для него подвижной рамой. Микеланджело отказался от деления композиции на отдельные регистры, как было принято до него, в его планы не входило выстраивать традиционную иерархию вселенной, управляемой богом. Смысловым и композиционным центром фрески должен был стать Христос, карающий жест которого приводит в движение все мироздание. С аналогичным жестом мы уже встречались в рисунке «Падение Фаэтона», в котором Зевс Олимпиец так же карает дерзкого сына Гелиоса[3]. В этом беглом, подвижном эскизе с едва различимыми небольшими, данными в сложнейших ракурсах фигурками угадывается смелость и оригинальность замысла Микеланджело.

В последующих эскизах он развивает идею кругового, вращательного движения масс вокруг главного центра – Христа и богоматери. Пространственная среда утрачивает определенность, граница между земной и небесной сферами едва угадывается. В эскизе из Музея Бонне города Байона Микеланджело возвращается к более спокойной и традиционной композиции, располагая святых и мучеников полукругом вокруг Христа. В дальнейшем он воспользуется только отдельными композиционными идеями, позами и жестами фигур, найденными в этом эскизе, но откажется от того равновесия и покоя, к которым он здесь пришел.

В стилистике рисунков к «Страшному суду» заметен отход от педантичной сглаженности, которая была свойственна листам для Кавальери. Графическая манера смягчается, утрачивает формальную законченность. Постепенно усиливаются тенденции, заложен-
89 ные еще в начале 1530-х годов в рисунке «Медный Змий». Лишенные пластической определенности тела сливаются в плотные, густые массы, как бы срастаясь, напряженно взаимодействуя и внутренне контрастируя друг с другом.

В работе над фреской Микеланджело широко использовал глиняные модели. Сложнейшие ракурсы он переносил с модели в эскиз, а затем на картон. Не совсем ясно, насколько широко он пользовался картонами. Ни один из них не сохранился, хотя многие дошедшие до нас копии могли быть сделаны не с самой фрески, а с картонов. Часто зафиксированные в эскизе позы, характерные жесты, отдельные группы и пластические мотивы
126 он переносил во фреску без существенных изменений (Британский музей, Лондон). К сожалению, эскизов и 127
набросков, не говоря уже об отдельных этюдах, сохранилось так немного, что по ним трудно проследить последовательность развития замысла, они не дают полной картины сложения основной композиционной 128
идеи. Чаще всего это беглые эскизы изолированных 129
фигурных групп, и их изучение помогает пролить свет 130
на разработку отдельных пластических мотивов общей композиции. 131

Фреска «Страшный суд» стала своего рода духовным завещанием Микеланджело. В одном из писем Вазари он с горечью написал: «... не должен человек смеяться, когда весь мир плачет»[4]. Своеобразно соединив Евангелие с Ветхим заветом и Апокалипсисом, он исходил из того места в Евангелии, где говорится о втором пришествии Христа на землю, уже в образе судии, а не мученика, «когда восплачутся все племена земные и увидят сына человеческого, грядущего на облаках небесных, с силою и славою великою» (Евангелие от Матфея, гл. 24, стих. 30:31). Микеланджело воспринимает второе пришествие Христа как трагическую, но очисти- XXV
тельную катастрофу, как страшный катаклизм, ввергнувший мир в хаос. Не милосердный бог Фра Анджелико, несущий людям мир и радость первозданного бытия, а грозный судия, карающий за грехи плоти и пороки души, царит в центре алтарной стены Сикстинской капеллы в окружении голубоватого сияния, рядом с испуганно сжавшейся Марией. Все происходящее захватывает зрителя силой своего внутреннего движения, которое поворачивается наподобие грозного, неумолимого колеса Фортуны вокруг Христа как его главной оси. В бесконечном пространстве холодной пустоты вселенной живут обособленной жизнью христианские святые и мученики, неся с собой орудия пыток и демон- XXI
стрируя следы земных мучений, непримиримые в осуждении мирских заблуждений. Отказываясь от богатства цветовой палитры (во фреске главенствуют только два цвета: теплый серо-коричневый тон обнаженных тел и холодный, иногда какой-то бездонный светло-синий или голубой цвет воздуха), Микеланджело усиливает ощущение трагизма и безысходности.

Еще современники Микеланджело (Варки, Вазари, Кондиви и Ломаццо) сравнивали «Страшный суд» с «Божественной комедией» Данте, находя между ними прямую и тесную связь[5]. Влияние Данте, сильно преувеличенное в трудах по истории искусства, написанных в начале нашего столетия, сейчас усматривается, пожалуй, только в двух прямых аналогиях: лодке Харона и страшном Миносе. В целом же Микеланджело обратился непосредственно к первоисточнику – Священному писанию, – стремясь драматизировать традиционные пред-

3
Тольнай связывает образные идеи «Страшного суда» с античной мифологией (см.: *Tolnay Ch., de.* Le Jugement Dernier de Michel-Ange. – «The Art Quarterly», 1940, [3], p. 125–147).

4
Вазари Дж. Жизнеописания. Т. 5, с. 277.

5
См.: *Varchi B.* Due Lezzioni, p. 155 и сл.; *Вазари Дж.* Жизнеописания. Т. 5, с. 261–262; *Кондиви А.* Переписка, с. 45–47. См. также: *Смирнова И. А.* Искусство Микеланджело в восприятии современников. – В кн.: Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978, с. 77–89. *Козлова С. И.* «Божественная комедия» в искусстве художников итальянского Ренессанса. – В кн.: Дантовские чтения. М., 1982, с. 162–170.

ставления[6]. Многие фигуры, окружающие Христа, остались неидентифицированными, только отдельных святых и мучеников можно узнать по их атрибутам: это св. Варфоломей с содранной кожей в руке, св. Лаврентий с решеткой, св. Екатерина с колесом и св. Себастьян со стрелами. Микеланджело изобразил как бы все человечество перед лицом грядущей катастрофы, охваченное общим порывом и объятое страхом. Аналогичное объединение в одной композиции представителей разных времен и народов можно встретить и у Данте, и у художников треченто в сценах Страшного суда, и у Рафаэля в «Диспута» и «Афинской школе». Зрителя как бы захватывает зрелище вневременной катастрофы, увлекшей в свой круговорот огромные человеческие массы.

Фреска «Страшный суд», завершившая ансамбль убранства Сикстинской капеллы, подвела итог развитию монументальной живописи зрелого Возрождения в пределах Центральной Италии. Гуманистическими идеалами навеяны основные образные мотивы фрески: античной мифологией освящены образ Христа – Аполлона, озаренного лучами невидимого солнца, изображение почти космического по масштабам события в обнаженных фигурах, восприятие вселенной как беспредельной и гелиоцентрической[7]. Вместе с тем ужас, экспрессивная динамичность, столкновение человека с неминуемой, ему неподвластной катастрофой вносят тот диссонанс, который не был свойствен идеализму Возрождения. Колесо Фортуны опять, как в средние века, стало неуправляемым, человек, потерявший свободу воли, подчинился его движению. В конце 1530-х – начале 1540-х годов мировосприятие Микеланджело утратило пафос героического созидания. Герой-борец, герой-победитель исчез из его искусства. В «Страшном суде» воплотился личный духовный опыт его творца, мысль которого обратилась к таким общечеловеческим понятиям, как жизнь и смерть, добро и зло.

В одном из писем к Вазари Микеланджело написал удивительные по силе и глубине слова: «... я дошел до 24 часа, и [...] во мне уже не рождается ни одна мысль, на которой не лежала бы печать смерти»[8]. «Я стар, – писал он после завершения «Страшного суда», – и смерть отняла у меня все помыслы молодости. И тот, кто не знает, что такое старость, должен терпеливо ждать ее прихода, ибо раньше он испытать этого не может»[9].

В период интенсивной работы над «Страшным судом» Микеланджело познакомился с Витторией Колонной, с которой вплоть до ее смерти в 1547 году его связывали самые теплые дружеские отношения. Они встретились где-то между 1536–1538 годами, в момент острой потребности Микеланджело в товарищеском общении, в мудрой дружеской поддержке. Художника мучили терзавшие его душу раздумья о смерти, о греховности человечества, о пагубности его страстей и неотвратимости грядущего наказания.

Виттория Колонна происходила из древнего аристократического рода. Образованность, поэтическая одаренность (она писала любовные сонеты в духе Петрарки), бесспорный художественный вкус, религиозность делали ее в глазах Микеланджело воплощением всех совершенств и добродетелей. Она поддерживала дружеские отношения с Бальдассаре Кастильоне, переписывалась с Ариосто, была связана со многими выдающимися личностями своего времени. Именно Виттория Колонна познакомила Микеланджело с идеями итальянской религиозной реформации, представители которой ратовали за очищение и обновление института римской церкви. Крупной фигурой итальянского религиозного движения тех лет был испанец Хуан де Вальдес, деятельность которого протекала до 1534 года в Риме, а затем в Неаполе, где он и умер в 1541 году. Суть его учения составила догма «оправдания единой верой», согласно которой спасение человека зависело не столько от его дел на благо добродетели и процветания института церкви, сколько от глубины веры в искупительную жертву Христа и любви к богу. Виттория Колонна была знакома с учением Хуана де Вальдеса через своего духовника, проповедника Бернардино Окино, и благодаря друзьям – кардиналам Контарини и Полю[10].

В «Четырех диалогах о живописи» португальский художник Франсиско де Ольянда описал беседы, которые велись в течение 1538–1539 годов в живописном саду небольшой римской церкви Сан Сильвестро на Монте-Кавалло, расположенной близ владений Колонны[11]. Встречи начинались с обсуждения писаний св. Павла, часто перемежаясь беседами на литературные и художественные темы. Франсиско де Ольянда написал «Диалоги» как сопровождение книги о живописи, преследуя при этом вполне определенные цели –

6
См.: *Lanchoronska C.* Giudizio Universale di Michelangelo. – In: «Annals Institutorum», 1932–1933, p. 122; *Thode H.* Michelangelo und das Ende der Renaissance. Bd 3. Berlin, 1902–1912, S. 568. *Redig de Campos D., Biagetti B.* Il Giudizio Universale di Michelangelo. V. 1–2. Roma, 1944; *Redig de Campos D.* Il Giudizio Universale di Michelangelo. Milano, 1975.

7
О влиянии астральных античных представлений см.: *Tolnay Ch., de.* Michelangelo, V. 5, p. 120.

8
Микеланджело, с. 115.

9
Там же, с. 112.

10
Бернардино Окино – знаменитый в свое время проповедник, с 1539 г. был близок Хуану де Вальдесу. Бежал от преследований в Женеву, где перешел в протестантство. Гаспаре Контарини происходил из знатной венецианской семьи, был посланником Венеции при дворе Карла V. Получил кардинальскую шапку от Павла III. Написал несколько теологических трактатов. Реджинальд Поль, англичанин по происхождению, бежал из Англии из-за конфликта с Генрихом VIII. Стал кардиналом при Павле III. Позднее отошел от Реформации. Подробнее о связи творчества Микеланджело с религиозными движениями в Италии см.: *De Maio R.* Michelangelo e la Controriforma. Bari, 1978; *Cali M.* Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento. Torino, 1980 (bibl.). *Дажина В. Д.* Микеланджело и движение итальянской Реформации. – В кн.: Возрождение и Реформация. М., 1982, с. 86–91.

11
Dialoghi michelangioleschi di Francisco d'Olanda. A cura di A. M. Bessone Aureli. Roma, 1953. (Рус. пер. в отрывках в кн.: Мастера искусства об искусстве. Т. 2, с. 194–198.)

XXVII. Общий вид Сикстинской капеллы с фреской «Страшный суд». 1535–1541. Рим, Ватикан

побудить португальского короля, на службе которого он состоял, содействовать развитию искусства и направить его по истинному пути, указанному всему миру лучшими мастерами ренессансной Италии. Поэтому не случайно в «Диалогах» Франсиско де Ольянда Микеланджело уделено одно из почетных мест. Итальянский художник как высший арбитр в вопросах искусства пространно высказывается почти по всем вопросам художественной практики и теории того времени, выступая как последовательный апологет итальянского искусства. При чтении этих заметок невольно сравниваешь манеру их изложения с письмами и сонетами художника, всегда лаконичными, образными, подчас скептическими и ироническими. Скорее всего, мы имеем дело не с изложением подлинных мыслей Микеланджело или его слов, а со свободным пересказом бесед в Сан Сильвестро, разбавленным собственными рассуждениями Франсиско де Ольянда, что вызвало справедливое недоверие к «Диалогам» современных исследователей. Тем не менее отдельные яркие высказывания могли принадлежать и самому Микеланджело, а одно из них – о достоинстве и значении искусства рисунка – представляется нам особенно важным.

Останавливаясь на превосходстве живописи, Микеланджело замечает, как бы подтверждая свою мысль, что «рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок является источником и душой всех видов живописи и корнем всякой науки»[12]. Оставаясь в рамках традиционно флорентийского культа рисунка, он выразил главное кредо своего искусства, обнажил тот корень, из которого произросло совершенство его мастерства. Именно рисунок положил он в основу художественного метода, сделал его началом всех начал, основой красоты и гармонии.

Более того, с 1530-х годов рисунок постепенно начинает занимать одно из ведущих мест в творчестве мастера, вытесняя на второй план живопись и скульптуру. Подобно словам, он стал образной фиксацией мыслей Микеланджело, во многом вторя его сонетам. Так же как и в стихах, в рисунках позднего периода нет ничего от холодной изысканности и изощренности, столь характерных современным ему мастерам. Они поражают открытой обнаженностью, страстностью в выражении душевных порывов. Создается впечатление, что привычная форма классического рисунка разрушается под давлением безрадостных дум и тяжких сомнений, которыми обуреваем Микеланджело. В мире его чувств покорность судьбе борется с сопротивлением, стремление соединиться с богом перебивается нежеланием расстаться с жизнью.

Вечное движение жизни притягивает его, делает еще более трагическим разлад между жизнелюбием и неотвратимостью надвигающейся старости. «И все ж, пока во мне душа живая, – пишет он в одном из поздних сонетов, – земных утех все будет мил мне круг»[13]. Трагизм, звучащий в позднем творчестве Микеланджело, – это трагизм сильной личности, в нем нет места отчаянию и безысходности.

Круг тем, волнующих художника, крайне ограничен: он обращается к извечным проблемам бытия; жизнь и смерть, добро и зло, любовь и ненависть – эти полярные категории сталкиваются в его искусстве, образуя сложный сплав. Глубокие религиозные переживания и сомнения не разрушили гуманистической основы его мировосприятия.

Микеланджело никогда не был и не стал фанатичным богопоклонником, находящимся в плену религиозных догм и канонов. Он сохранил духовную свободу, и мысль его озарена светом земных забот и земной жизни. Человек, с борьбой и поражениями, радостями и горестями, невзгодами и страданиями, вечным стремлением к совершенству, остался в центре его искусства, глубокая человечность была лейтмотивом его творчества. Он открывает для себя нового человека – не победителя, а побежденного, не борца, а мученика. Он облекает в плоть и кровь человеческих переживаний полярные понятия жизни и смерти. Героем поздних произведений Микеланджело стал страдающий Христос, утративший черты всесильного судии.

Сильнее, чем прежде, Микеланджело волнует духовная сторона бытия. Земная красота утратила то значение, которое он придавал ей в молодые годы, и художник приходит к убеждению, что «поздно начинает душа любить то, что не видит глаз ...». Повышенные требования к духовности искусства привели Микеланджело к поискам нового образного языка. Пластически точный язык живописи и особенно скульптуры, основанной на преодолении сопротивления каменного блока, уже не удовлетворял мастера. Только графика, быстрый, как запись, рисунок мог справиться с теми художественными задачами, которые были призваны выразить новую концепцию его искусства.

Изменилась и техника рисунка. Микеланджело любит мягкие материалы, работает не каллиграфической, жесткой линией, а делает поверхность рисунка живописной, как бы вибрирующей. Он использует только итальянский карандаш, даже сангина редко встречается в его рисунках этих лет. Часто прибегает к растирке. Белый фон бумаги воспринимается им как среда существования образов, а напряжение, с которым фигуры отвоевывают себе пространство, можно сравнить разве что с преодолением косности каменного блока. Композиции поздних рисунков отличаются предельной простотой. Редко герои объединены действием – они существуют в замкнутом мире своих страстей. Много-

12
Мастера искусства об искусстве. Т. 2, с. 197.

13
Микеланджело, с. 74.

кратно повторенный контур словно светлым туманом окутывает фигуры, формируя развивающийся образ. Многочисленные поправки («pentimenti») оставляют неразличимой окончательную линию контура, как бы растворяя ее к периферии листа. Особенностью поздних рисунков является их серийность. Микеланджело не удовлетворяло однозначное решение темы, он создавал многочисленные варианты, как бы повертывая тему разными эмоциональными гранями.

Самой многочисленной из поздних серий была серия
134 «Распятий». Ее открывает лист, сделанный в подарок
135 Виттории Колонне. В знак благодарности и дружеской признательности Микеланджело выполнил для Виттории Колонны несколько рисунков, упомянутых у Вазари[14]. «Мне хотелось сделать для Вас, – писал художник в письме к Виттории Колонне, – больше, чем для любого человека, которого я когда-либо знал на свете»[15].

Кондиви пишет о «Распятии» с живым Христом, с лицом, обращенным к богу-отцу, между двумя ангелами[16]. Один из вариантов рисунка сохранился и находится в коллекции Британского музея. Ученик Микеланджело Марчелло Венусти сделал копию с законченного листа. Благодаря его живописной копии можно представить композицию утраченного оригинала.

Большую часть листа занимает высокий массивный крест, на котором распят Христос. Тело еще живого Христа, испускающего последний мучительный вздох, отличается богатой тонкими нюансировками моделировкой, в его пропорциях угадываются черты героического стиля Микеланджело. В облаках, по сторонам от креста, – два плачущих ангела, один из которых указывает на рану Христа. Под крестом, судя по копии Венусти (Галерея Дориа-Памфили, Рим), Микеланджело собирался изобразить Марию и Иоанна Евангелиста. Фон на рисунке намечен беглыми штрихами, фигуры ангелов остались в эскизном наброске, в то время как тело Христа тщательно отделано и смоделировано переходами света и тени.

Стилистически «Распятие» с живым Христом близко фрескам капеллы Паолина и листам для Томмазо Кавальери[17]. Мысль художника приняла ясную и законченную форму. Тщательность и некоторая сухость рисунка были следствием намеренного приспособления Микеланджело к вкусам заказчицы, требующей подобной его отделанности. «Получила Ваше письмо и видела «Распятие», – пишет Виттория Колонна, – которое, конечно, изгладило из моей памяти все, что я до сих пор видела в живописи. Нельзя себе представить изображение Христа прекраснее, живее и законченнее»[18].

Позднее, уже после трагически пережитой им смерти Виттории Колонны (1547), Микеланджело задумал на основе композиции этого «Распятия» сделать монументальную скульптурную группу (в архиве Буонарроти сохранился беглый набросок каменных блоков с масштабными разметками), возможно, предназначенную для могилы Виттории.

Замысел скульптурной группы возродился в 1550–
1560-е годы, когда Микеланджело создал серию поздних 159
рисунков на тему «Распятие». Серия поздних «Распя- 160
тий» далеко выходит за рамки подготовительных эски- 161
зов. Она приобрела совершенно самостоятельное зна- 162
чение, в ней раскрылся глубоко индивидуальный
эмоциональный мир художника. Эволюция рисунков 163
внутри серии идет по линии нарастания их одухотворен- 164
ности, достигнутой за счет дематериализации пластического образа. Часто рисунки подобны записям и оставлены в стадии беглого наброска (листы из коллекций
Лувра, Британского музея, Виндзора, Эшмолиен-музея). 164
В последнем листе этой серии (Британский музей, Лондон) Мария и Иоанн Евангелист прижались к кресту, ища под ним защиты и успокоения. Их фигуры, подобные едва различимым видениям, проявляются из бесконечно повторенного контура. Отныне Христос воплощал для Микеланджело красоту, добро и любовь, то есть те этические категории, которые составляли в глазах художника совершенство человека. Красота утратила в его представлении телесность, она воплощалась в духовности. Ему стали близки слова Марсилио Фичино о том, что «красота есть скорее некое духовное отображение вещи, нежели телесный образ»[19].

Едва уловимые образы поздних «Распятий» – это поиски формы, насыщенной глубоким эмоциональным содержанием. Совершенство духа Микеланджело стремился передать в видимых образах. Но попытка постичь суть и проникнуть за зримую оболочку реальности необратимо приводила его в область незримого и сверхчувственного.

В его искусстве и поэзии на качественно новой основе возродились идеи Плотина о божественной красоте, созерцаемой не с помощью зрения, а «при помощи той способности, которой обладают наши души»[20].

Вазари пишет, что для Виттории Колонны Микеланджело сделал изумительный рисунок, изобразив тело Христа на руках мадонны и двух ангелов около них, и,
кроме того, нарисовал Христа с самаритянкой у ко- 136
лодца[21]. В «Пьете» для Виттории Колонны (Музей И. Гарднер, Бостон) Микеланджело обратился к редкому иконографическому типу, создав сложную по смыслу композицию, отражающую религиозные искания мар-

14
См.: *Вазари Дж.* Жизнеописания. Т. 5, с. 304.
15
Кондиви А. Переписка, с. 167.
16
См. там же, с. 168–170.
17
Позднее, в XVII в., выработанный Микеланджело тип «Распятия с живым Христом» вошел в обиход европейского искусства, к нему обратятся Эль Греко, П.-П. Рубенс, Ван Дейк.
18
Кондиви А. Переписка, с. 168. (Разрядка. – *В. Д.*)
19
Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1, с. 501.
20
См.: *Ананин С. А.* Учение Плотина о прекрасном. – «Вера и разум», 1903, (3), с. 93–104.
21
См.: *Вазари Дж.* Жизнеописания. Т. 5, с. 304.

XXVIII. Христос и Мария. Фрагмент фрески «Страшный суд». Сикстинская капелла

кизы[22]. В «Пьете» объединены два иконографических типа – «Мадонна с младенцем» («Мадонна Брюгге») и «Христос, поддерживаемый двумя ангелами» («Пьета» Дж. Беллини из церкви Сан Джиованни э Паоло в Венеции). Отчасти группа напоминает и тип «Троицы», как ее изображали на севере Италии и в Европе («Троица» А. Дюрера). В строгой симметрии и продуманности рисунка есть что-то от ритуального предстояния, в нем угадывается тайный сакральный смысл (особенно в позе мадонны, в ее раскинутых, как у Оранты, руках, в лице, обращенном к небу). Смысловой акцент переносится с мадонны на Христа, чье мертвое тело безжизненно лежит на коленях Марии.

137 К рисункам для Виттории Колонны примыкают «Святое семейство», или «Мадонна дель Силенцио» (частная коллекция герцога Портленда, Лондон), и
138 картон «Богоявление» (Британский музей, Лондон), выполненные между 1540–1550 годами. Иконография этих рисунков необычна и встречается крайне редко. В центре внимания оказывается младенец Христос: в первом рисунке – спящий на коленях богоматери, во втором – притаившийся у ее ног. Будущая мученическая смерть Христа, которую все предчувствуют, стала главной в системе христианских символов (раскрытая книга в руках Марии, песочные часы у ее ног, поза спящего младенца, жест Иоанна Крестителя, призывающий к молчанию, и пр.).

Возможно, картон «Богоявление» связан с неоконченной картиной, над которой работал Кондиви под руководством Микеланджело. В его композиционном центре сидит мадонна – сильного, почти атлетического сложения. Ее мужественный облик вызывает в памяти сивилл Сикстинского потолка. Внизу, как бы прячась в складках платья Марии, спит младенец Христос; сбоку, выглядывая из-за ее колена, стоит младенец Иоанн Креститель. За спиной Марии в позе задумчивого созерцания – Иосиф, которого она отстраняет решительным жестом руки (в лице Иосифа угадываются автопортретные черты Микеланджело); слева – фи- 138

22
Помимо этого рисунка сохранилось несколько копий и неоконченный рельеф (Ватиканские музеи, Рим), выполненный одним из учеников Микеланджело.

XXIX. Группа мучеников. Фрагмент фрески «Страшный суд». Сикстинская капелла

гура молодого человека, возможно пророка Исайи. В его жесте – вопрос и недоумение, вызванные отсутствием младенца, о котором известно только посвященным, в том числе и зрителю. Беглым контуром намечены фигуры заднего плана. Техника исполнения картона свободная и легкая, мощная пластика фигур проработана подвижным штрихом. Сквозь прозрачные драпировки проступают очертания тел, поправки как бы обтекают фигуры, лишенный четкости контур не нарушает общего впечатления монументального величия.

К последним скульптурным произведениям Микел-
XXV анджело относятся две «Пьеты», одна из которых находится сейчас в соборе Санта Мария дель Фьоре во Флоренции, другая – в замке Сфорцеско в Милане. Примерно в 1547 году, после смерти Виттории Колонны, Микеланджело приступил к выполнению скульптурной группы «Оплакивание» для своей гробницы. Мысли о смерти не покидали его, они пронизывали его поэзию и звучали в его письмах. «Я так стар, что смерть часто уже хватает меня за шиворот и тащит за собой. Как-нибудь я упаду, словно вот эта свеча, и во мне тоже погаснет огонь жизни»[23], – сказал как-то он при встрече Вазари. Загруженный официальными заказами, главным образом архитектурными, Микеланджело посвящает скульптуре бессонные ночи, подолгу простаивая у мраморного блока. Работа продвигалась медленно и не удовлетворяла скульптора; часто его раздражал мрамор, который казался слишком твердым, с трещинами и изъянами. В сердцах Микеланджело разбил уже почти завершенную группу. Осколки мрамора собрал и восстановил его ученик Тиберио Кальканьи, добавив в соответствии с моделью фигуру Марии Магдалины.

Общепринятое название «Пьета» не совсем точно: снятое с креста тело принимают и поддерживают Мария Магдалина, мадонна и Иосиф Аримафейский, готовые положить его в гроб. Еще со времен средневековья положение во гроб изображалось с горизонтальным расположением мертвого тела и сидящими вокруг него фигурами мадонны, Марии Магдалины, Иоанна и Никодима. Подобный иконографический тип прочно удерживался на протяжении всего XVI века и был обычным в искусстве Флоренции (достаточно вспомнить картины Фра Бартоломео, Андреа дель Сарто и другие). Примером редкой для Флоренции вертикальной композиции является картина Фра Филиппо Липпи, в которой Мария Магдалина, мадонна и Иосиф Аримафейский поддерживают мертвое тело Христа. Именно к этой традиции и обратился Микеланджело в своей скульптурной группе.

148 Рисунок «Оплакивание» из Музея Тейлера в Харлеме предшествовал созданию «Пьеты» из флорентийского собора[24]. Он датируется примерно 1547–1550-ми годами, то есть временем работы над скульптурной группой. Панофский восстановил верхнюю часть листа, составив ее из двух когда-то разорванных кусков. Выполненный в характерной для поздних листов технике итальянского карандаша с многочисленными поправками, рисунок является одним из вариантов «Оплакивания». Беспомощно повисшее тело Христа поддерживает мадонна, в последнем поцелуе приникшая к его лицу, их группу тесным кольцом окружают две Марии и Иоанн Евангелист. В тему «Оплакивание» проникает мотив последнего единения матери и сына. Их мистической близости присущ глубокий трагизм и окрашенное печалью страдание. В рисунке из Харлема есть та пронзительность чувств, их обнаженность и открытость, которые так потрясают во всех поздних листах художника.

В «Пьете» из флорентийского собора Микеланджело использовал схожую композицию, но сделал ее за счет компактности и внутренней спаянности фигур более выразительной и строгой. Мотив оплакивания приобрел общечеловеческое звучание благодаря особому эмоциональному строю, одновременно трагическому и возвышенному, обращенному к каждому отдельному зрителю и ко всему человечеству. Симптоматично, что чертам лица Иосифа Аримафейского Микеланджело придал черты идеализированного автопортрета. Он сам как бы присутствует при последнем прощании матери и сына, поддерживая их в минуту трагического одиночества.

Последняя скульптурная работа Микеланджело – «Пьета Ронданини» – упоминается только во втором издании «Жизнеописаний» Вазари как «другое Оплакивание, отличное от предыдущего и значительно меньшее по размерам»[25]. Точно неизвестно, когда Микеланджело приступил к своей последней скульптурной работе и для чего ее предназначал. Скорее всего, он обратился к ней уже после того, как разбил «Пьету» для своей гробницы, то есть примерно около 1554–1555 годов. Судя по тому, что представляет собой эта группа из искристого, пронзительно белого, как чистый снег, мрамора, Микеланджело несколько раз переделывал ее композицию, над последней, радикальной переработкой которой он трудился незадолго до смерти. Ход его мыслей, логику развития творческого замысла помогают восстановить рисунки, выполненные в эти же годы.

Творческие поиски, связанные с «Пьетой Ронданини»,
прослеживаются в пяти эскизах узкого горизонтального 149
листа из Эшмолиен-музея. В двух эскизах «Положения во гроб» тело Христа поддерживают или, что более вероятно, переносят, судя по напряжению рук и положению ног, двое мужчин – Никодим и Иосиф Аримафей-

23
Роллан Р. Жизнь Микеланджело.
Собр. соч. Т. 2. М., 1954, с. 203.

24
См.: *Panofsky E.* Bemerkungen zu der Neuherausgabe der Haarlemer Michelangelo-Zeichnungen durch Fr. Knapp. – «Repertorium für Kunstwissenschaft», Bd 48, 1927, S. 25–58.

25
Вазари Дж. Жизнеописания. Т. 5, с. 283.

ский (Евангелия от Матфея, гл. 27, стих. 57:60; от Луки, гл. 23, стих. 50:53; от Марка, гл. 15, стих. 43:46). Один из эскизов, тот, что второй справа, обнаруживает типично скульптурный подход к композиции, сохраняющий компактную монолитность пластических масс. Три других наброска близки «Пьете Ронданини». Все они представляют собой композицию из двух фигур, одна из которых, видимо мадонна, поддерживает поникшее тело Христа. Первым был, вероятно, второй рисунок слева, проработанный яснее и тверже двух остальных. Фигуры, как бы нанизанные на одну ось, образуют тесную группу, грузная тяжеловесность их пропорций усиливает впечатление инертной неподвижности, нерасчлененности каменного блока.

Крайний справа набросок сделан легкой, подвижной, «змеевидной» контурной линией и является вариантом первого эскиза, но немного усложненным за счет иного разворота группы. Фигуры Христа и Марии утратили массивность. Мадонна не нависает над мертвым телом, как в первом эскизе, а прижимается к нему лицом. Микеланджело нашел тот мотив, который стал эмоциональной доминантой его «Пьеты». Наконец, последний, крайний левый эскиз ближе всех подходит к композиции скульптурной группы. В нем изменена точка зрения, фигуры видны сейчас не прямо, а сбоку, отчего усилилось впечатление их неразделенности, их единства и слитности.

В отличие от той скульптурной группы, что хранится в замке Сфорцеско, в рисунках прочитывается усилие, с которым Мария удерживает мертвое тело. Видимо, первоначально Микеланджело передавал то же усилие и в скульптурной группе, фигуры которой превышали теперешние размеры. В процессе работы он изменил композицию и пропорции фигур, максимально сблизил их, как бы вновь объединив в каменном блоке. Он высек мертвого Христа из той же части мраморного блока, что и Марию; его голова, тесно прижатая сейчас к лицу матери, сделана из ее правого плеча, а его руки – из ее тела. Их фигуры, одинаково бессильные и бесплотные, утратившие всякую связь с породившим их миром, воплотили саму идею мистического единения матери и сына, вновь обретенного путем страданий. По силе выраженного чувства, по чистоте и тонкости переживаний, глубине постижения трагического «Пьету Ронданини» можно сравнить разве что с «Блудным сыном» Рембрандта. Так же как и в рисунке, Микеланджело избегает тщательности и законченности в отделке мрамора. Его пористая, оставшаяся неотполированной поверхность улавливает свет и играет мягкими тенями, создавая ту же едва уловимую вибрацию, подвижность формы, что и в его поздних рисунках.

Обращение Микеланджело к теме «Благовещение» могло быть связано с именем Марчелло Венусти, мантуанского живописца, работавшего в Риме под руководством Перино дель Вага, а также выполнявшего небольшие по размерам копии с произведений Микеланджело и его картонов[26]. Так, Вазари упоминает «прекраснейшее Благовещение Богоматери для церкви Сан Джованни Латерано», сделанное Венусти якобы по картону Микеланджело[27].

Мягкий, расплывчатый, вибрирующий характер ри- 154
сунка в эскизах Микеланджело к «Благовещению» (два 155
в Британском музее, Лондон, один в Эшмолиен-музее, 156
Оксфорд) разительно отличается от его стиля периода работы над «Страшным судом», что заставляет нас усомниться в их причастности к картине Венусти. Только один из эскизов на тему «Благовещение» как-то связан с подготовкой картона для Венусти – в нем заметны композиционные и стилистические аналогии. Так же как и на картине Венусти, композиция рисунка строится по горизонтали. Жестом поднятых рук Мария отстраняется от подлетающего к ней ангела, протянутая рука которого, подобно руке бога-отца на Сикстинском потолке, как бы вселяет в нее новую жизнь.

В поздних листах с «Благовещением» композиция сжимается, ангел и Мария оказываются почти вплотную придвинутыми друг к другу. Ранним из трех эскизов является тот, на котором Мария изображена сидящей у пюпитра с книгой в руках, резким движением повернутая в сторону ангела (Британский музей, Лондон). На обороте листа сквозь множество исправлений проступают очертания летящего ангела, нарисованного поверх беглого наброска к «Пьете». Стилистически оба рисунка относятся к середине 1550-х годов. Микеланджело свободно пользуется растиркой и пятном, сгущает тени, подчас излишне затемняя фигуру, делает ее формы трудно различимыми, многократно повторенный контур лишает тело определенности очертаний. Традиционная тема по-новому трактуется во втором эскизе из Британского музея. Мадонна спокойно сидит, облокотясь на пюпитр. Ее лицо повернуто в сторону подлетающего к ней меньшего по размерам ангела, на ухо сообщающего ей благую весть.

Лучшим из листов этой серии является эскиз из Эшмо- 156
лиен-музея. Общение Марии и ангела едва уловимо, их руки, протянутые друг к другу, как бы передают силовые токи. Разная степень законченности рисунка создает различную его плотность – массивную материальность сидящей Марии, очертания тела которой угадываются в складках ее одежды и подчеркиваются глубиной теней, и облегченность, бестелесность парящего ангела, усиленную легкостью прозрачного штриха, подвижностью вибрирующего контура. Тот же мотив используется
Микеланджело в эскизе композиции «Явление воскрес- 157
шего Христа Марии» (Музей Фитц-Ульям, Кембридж), 158
сделанном для картона, ныне утерянного.

26
Вазари Дж. Жизнеописания. Т. 5, с. 473–474.

27
Там же, с. 474. Картина Венусти сохранилась и находится в ризнице церкви Сан Джованни Латерано в Риме. Картон Микеланджело утерян.

XXX. Фрагмент фрески «Распятие апостола Петра». Капелла Паолина. 1546–1550. Рим, Ватикан

С именем Венусти связаны и две другие серии поздних
165 рисунков: беглые наброски спящих апостолов для
166 «Христа в Гефсиманском саду» (Эшмолиен-музей, Окс-
150 форд) и композиционные эскизы к «Христу, изгоняю-
щему торгующих из храма» (Британский музей, Лон-
151 дон). В Уффици хранится копия, сделанная Венусти
152 с картона Микеланджело «Христос в Гефсиманском
саду» (Уффици, Флоренция)[28]. Композиция картона восходила к треченти́стским образцам и состояла из двух изолированных временны́х эпизодов. Слева был изображен молящийся Христос, справа он же обращался к спящим апостолам. Лепка фигур в картине Венусти подчеркнуто пластична, в ней угадывается рука подражателя.

165 Наброски на листе из Эшмолиен-музея представляют собой вариант позднего стиля Микеланджело. Они очень беглые, с суммарно трактованным объемом, линия контура в них не обрывиста, а тягуча, она как бы обволакивает фигуры. Отдельные наброски настолько быстры, что едва различимы. Микеланджело варьирует открытые и замкнутые положения спящих фигур, стремясь передать ощущение тяжести и инертности их сна. Расслабленное тело как бы распластывается им по листу, утрачивает собранность и силу или, наоборот, сжимается, уподобляясь каменному блоку, в котором едва различимы очертания объемных масс.

150 Серия рисунков на тему «Христос изгоняет торгую-
151 щих из храма» была использована Венусти при создании
152 небольшой, тщательно исполненной картины на анало-
гичный сюжет (Национальная галерея, Лондон). Эски-
зы относятся к периоду работы Микеланджело в
XXX капелле Паолина и, как предполагает К. Тольнай, могли предназначаться для люнета ее входной стены[29]. На
152 одном из них Микеланджело намечает архитектурные кулисы, давая широкий взлет тройной арки, повторяющей округлость люнета. Между ее пролетами он рас положил полную движения группу торговцев.

Впервые за долгое время в творчестве Микеланджело возрождается тема единоборства героя со злом, тема возмездия и победы. В течение последних трех десятилетий он неоднократно обращался к мотиву двух борющихся фигур, обыгрывая такие драматические сюжеты, как «Геркулес и Антей», «Самсон и филистимлянин»,
143 «Давид и Голиаф». Но в них тема очистительной борь-
144 бы со злом не звучала так сильно и грозно, как в этих эскизах. Так же как и в «Страшном суде», Христос обрушивается на торговцев подобно грозной, повергающей и карающей их силе. Его поза и жест поднятой вверх руки вызывают в памяти Христа из «Страшного суда». Идеи очищения церкви и возрождения искреннего и наивного благочестия первых лет христианства продолжали волновать художника, заставляли его искать в Священном писании достойные примеры борьбы с человеческой суетностью, корыстолюбием и прочим злом этого мира. Он обращает свой взор к образу Христа, находя в нем возвышенную героику и силу сопротивления пороку. Массивные, коренастые пропорции фигур, замкнутая вялость их движений, тягучая линия контура, негустая светотень сближают эскизы к «Христу, изгоняющему торгующих из храма» с фресками в капелле Паолина.

Большим ударом для стареющего художника была смерть его верного слуги, помощника и друга Франческо Урбино, жившего в доме Микеланджело с 1530 года. На следующий день после его смерти (3 декабря 1555 г.) Микеланджело писал своему племяннику Лионардо во Флоренцию: «Вчера в четыре часа пополудни скончался Урбино. Я так опечален и расстроен, что мне легче было умереть вместе с ним. Я очень его любил, и он заслуживал любви – это был достойнейший человек, честный и преданный. С его смертью, мне кажется, жизнь для меня кончена, я нигде не найду себе покоя»[30]. Микеланджело взял на себя заботу о потомстве Урбино, один из сыновей которого был крестником художника и носил его имя. Видимо, к этому времени относится редкий для Микеланджело портретный рисунок ребенка 167
(Музей Тейлера, Харлем). Он изобразил одного из маленьких сыновей своего слуги. Умудренный жизненным опытом, глубоким стариком, он создал образ вступающего в этот мир маленького человека, на лице которого, озаренном безмятежностью и счастьем, горести и сомнения еще не оставили своих следов.

Через все творчество Микеланджело прошел образ матери, предчувствующей трагическую судьбу сына. То, что только угадывалось в драматической напряженности «Мадонны Медичи», выражалось в ней сложным языком пластических форм, открыто заговорило, обнажилось в одном из самых поздних рисунков художника, который обычно условно называют «Мать и дитя» 169
(Британский музей, Лондон). Прижимая к себе младенца, немного вполоборота к нам стоит Мария. Очертания ее фигуры теряются за бесчисленными исправлениями и повторами контура, вибрирующими линиями намечаются не скрывающие тело драпировки. Художник стремится зафиксировать мгновение, проходящее перед нами, словно призрачное видение. Он пытается воплотить в видимых формах языка искусства такое общечеловеческое чувство, как любовь матери, своим светом озаряющая земное бытие.

Образы поздних рисунков Микеланджело при всей неуловимости приемов их изобразительного языка таят в себе нечто равноценное его живописи и скульптуре. Более того, именно в них угадывается особый способ вйдения и выражения образов этого мира стареющим

28 М. Венусти написал картину на аналогичный сюжет (Галерея Дориа-Памфили, Рим).

29 См.: *Tolnay Ch., de.* Michelangelo. V. 5 (cat. N 230, 233–235).

30 *Роллан Р.* Жизнь Микеланджело, с. 196.

XXXI. Купол собора св. Петра.
1555–1593. Рим

художником. По идейной насыщенности, по степени законченности в выражении этической и эстетической концепции, по силе художественной выразительности эти рисунки, выполненные старым мастером в более чем восьмидесятилетнем возрасте, превосходят его прежние графические произведения.

Религиозная тема, уход от реальности этого мира в мир воображаемый – необходимая оболочка, единственно возможная в то время для выражения субъективного, обостренного и трагического мировосприятия. Микеланджело выхватывает из хаоса явлений действительности все, составляющее для него существо жизни, все, что лежит в основе его нравственного бытия. Идя от общего к частному, он всегда остается художником Возрождения, сохраняя в своем искусстве ценностную сущность его идеалов. Вместе с тем убедительность, глубина и страстность образов определили независимость его поисков, которые шли по пути усиления субъективных тенденций, по пути все более глубокого раскрытия внутреннего мира человека. Поздний графический стиль его рисунков с многократно повторенным контуром, свободным применением пятна и растирки, вибрирующими очертаниями фигур отвечал новому отношению Микеланджело к художественному творчеству.

Последние двадцать лет жизни Микеланджело были отданы архитектуре, которая наравне с поэзией и рисунком занимала его мысли. В 1546 году умер Антонио да Сангалло Младший, главный архитектор папы, и специальным указом Микеланджело передали его должность, а это означало, что отныне он брал на себя все заботы по возведению недостроенного собора св. Петра. В результате долгих препирательств с папой Микеланджело согласился продолжать уже начатое строительство главного собора католического мира, считая, что исполняет священный долг и обязательство перед богом.

Он не мог предположить, какую тяжесть взвалил на свои плечи. Помимо бесконечных строительных хлопот ему пришлось защищать свое доброе имя от сплетен и обвинений в профессиональной несостоятельности, которые бросили ему в лицо сторонники умершего Сангалло. Против нового архитектора были управители работ, подрядчики, поставщики, десятники, мошеннические проделки которых Микеланджело со свойственной ему бескомпромиссностью разоблачал[31]. Многие годы, которые он провел на стройке, были отягчены бесконечными судебными тяжбами, омрачены завистью и недоверием.

Своей задачей Микеланджело считал завершение того, что начал Браманте. Он стремился очистить проект от всего лишнего, вернуть ему простоту и утраченную гармонию[32]. Микеланджело возвратился к центрической композиции собора, максимально усилив звучание центрального подкупольного пространства. Из архитектурных прообразов прошлого он обратился к Пантеону, в новых архитектурных формах передавая то же впечатление величавого покоя и суровой монументальности. Внутреннее пространство задуманного Микеланджело собора приобрело единство, равновеликие крылья греческого креста замыкались скругленными капеллами, подкупольные пространства четырех небольших куполов не разрушали достигнутого единства, а как бы подготовляли и организовывали его. Пилястры большого коринфского ордера обнажают тектоническую структуру стены, читающуюся снаружи в ритме аналогичных пилястр, мощь которых значительно усилена их пластикой; внутренние цилиндрические своды соответствуют во внешнем облике мощному, тяжелому аттику, положенному на пилястры. Главный фасад должен был открываться портиком с колоннадой, тяжелым аттиком и пологим фронтоном. В облике собора, даже в том его переделанном виде, какой предстает перед глазами современного зрителя, угадывается рука Микеланджело, мыслившего архитектуру как пластическое искусство.

Выше мы писали о том, что архитектура воспринималась художником в жизни ее объемов, их активном динамическом и функциональном взаимодействии. Он наполняет архитектурную форму той степенью динамического напряжения, которая подчас приводит к утрате равновесия, последнее же позволило некоторым историкам искусства, таким, как Г. Вельфлин и Р. Соботта, увидеть в лице Микеланджело предвестника барокко. XXX

Особым достижением Микеланджело-архитектора был проект и создание модели купола собора св. Петра. Ныне существующий купол был возведен на основании этого проекта, с небольшими изменениями в угле подъема ребер архитектором Джакомо делла Порта уже после смерти Микеланджело (1588–1593). Над проектом купола он работал одновременно с разработкой всего плана и сооружением общей модели собора. Сохранились помимо модели (Музей собора св. Петра, Рим) немногочисленные архитектурные наброски купола, в 173
которых угадываются его будущие очертания (Музей Тейлера, Харлем; Музей Буонарроти, Флоренция; Британский музей, Лондон).

Ранние проекты Микеланджело еще были связаны с архитектурными идеями Сангалло (первая глиняная модель купола 1546 г.). Позднее он отказался от них и, обратившись к изучению купола собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции, полностью пересмотрел свой первоначальный проект. В некоторых рисунках (Музей Буонарроти, Флоренция) видны попытки приспособить

31
В письме, которое приводит Вазари, Микеланджело писал: «... если я брошу упоминавшееся строительство и уеду отсюда: прежде всего обрадуются кое-какие воры, для строительства же это будет причиной его крушения ...» (*Вазари Дж.* Жизнеописания. Т. 5, с. 279).

32
См.: *Маковский К.* Архитектурные произведения Микеланджело. – В кн.: Архитектурное творчество Микеланджело, с. 46–48.

схему Брунеллески к новым задачам, а главное – найти взаимосвязь между увеличенным размером купола и пропорциями венчающего его фонаря. Судя по той модели, что хранится в Музее собора св. Петра, Микеланджело творчески использовал опыт изучения Брунеллески. Внешняя оболочка его купола приобрела подъем, которого не было в раннем проекте, ее толщина, так же как у Брунеллески, уменьшается к фонарю, форма фонаря как бы концентрирует в центре пучок нервюрных усилий, которые расходятся от него по ребрам купола. Однако, в отличие от Брунеллески, Микеланджело не стремился к облегчению того напряжения, которое возникает в стенах здания, принимающих на себя тяжесть купола, напротив – он усилил это видимое напряжение. Купол собора св. Петра не парит над телом здания, а произрастает из него, вздымаясь над тяжелой массивностью стен. Он сумел найти гениальное соответствие, выразить гармонию между конструктивной безупречностью купола и единством пластического решения архитектурных масс собора.

Примерно в конце 1540-х – начале 1550-х годов у Микеланджело возникла идея, от которой он впоследствии отказался, – украсить своды купола наравне с архитектурной орнаментикой живописью. В нишах между окнами он задумал изобразить грандиозные по масштабам фигуры пророков, а выше, в ребрах купола, – двенадцать апостолов и Христа. Сейчас трудно реконструировать систему предполагаемой росписи. Если судить по тем немногим рисункам, которые до нас дошли, то по своему величию и значительности она могла бы соперничать с алтарной стеной Сикстинской капеллы. Мощные, несколько грузные фигуры предстают перед нами
140 в минуту прозрения, эмоциональное напряжение созда-
141 ет вокруг них как бы силовое поле, прорываясь сквозь
142 замкнутость силуэтов (Музей Тейлера, Харлем; Эшмолиен-музей, Оксфорд).

Помимо создания проекта и работы на строительстве собора св. Петра Микеланджело выполнил в эти годы и ряд других, не менее важных для дальнейшего развития архитектуры построек. В первую очередь следует упомянуть его проект оформления знаменитого Капитолийского холма в Риме. Именно Микеланджело принадлежала идея поставить в центре овальной площади античную конную статую Марка Аврелия, к его замыслу восходит и общая композиция ансамбля и облик входящих в него палаццо. К сожалению, практически не сохранилось ни одного рисунка, хоть как-то проливающего свет на сложение и развитие замысла Микеланджело.

Столь же фрагментарны эскизы, связанные с другими архитектурными работами последних лет его жизни. Это немногие зарисовки отдельных деталей фасада Палаццо Фарнезе в Риме, достройкой которого Микеланджело был занят после смерти Сангалло с 1547 года. Это эскизы к необычному для Рима, выступающему вперед карнизу, обладающему сочной пластической проработкой орнаментального фриза и четким ритмом
174 консолей, эскизы окон фасада и внутреннего двора
175 палаццо. Интересны сохранившиеся проекты церкви
176 флорентийской колонии в Риме Сан Джованни деи Фио-
171 рентини (1550-е гг.), в которых Микеланджело разви-
172 вает идею абсолютно центрической постройки, увен-
178 чанной мощным куполом с невысокой стрелой подъема. Столь же немногочисленны зарисовки ворот и отдельных деталей к ним, обладающие редкой для Микеланджело прорисовкой пластических декоративных мотивов. Проекты ворот и эскизы порталов (1560–1561)
179 были связаны с работой над сооружением Порта Пиа,
180 входивших в задуманную Павлом III систему укреплений Рима.

Необыкновенная жизнеспособность заставляла Микеланджело постоянно работать. За неделю до смерти он ночами трудился над «Пьетой Ронданини». Но частые мысли о смерти не давали ему покоя, волновали и угнетали его. Прожитые годы долгой чередой выстраивались перед его мысленным взором:

«Мул, свечи, сахар ... А сейчас свершила
Еще бутыль мальзавии свой вход.
Я щедростью подавлен, – пусть расчет
Вершат весы святого Михаила.

В чрезмерной тишине мои ветрила
Обвисли так, что в море не найдет
Пути мой челн, – и, как солому, ждет
В безжалостных волнах меня могила»[33].

Частые болезни ослабили организм художника. Микеланджело умер неожиданно, от простуды 18 февраля 1564 года. Он был погребен в римской церкви Санто Апостоло 19 февраля после торжественного отпевания и при большом стечении друзей, художников и почитателей его таланта.

При содействии Козимо I Медичи и согласно завещанию Микеланджело, пожелавшего быть погребенным в родном городе, его тело было тайно похищено и доставлено во Флоренцию. Здесь в июле 1564 года состоялась торжественная церемония его похорон. Она проходила под сводами родовой церкви Медичи Сан Лоренцо и привлекла всеобщее внимание к Академии рисунка, покровителем и президентом которой был Козимо I Медичи, а вдохновителем всех начинаний – Дж. Вазари. Похороны великого художника Флоренции, обожествленного его страстными почитателями, превратились в торжественную церемонию, продемонстрировавшую сплоченность рядов новой Академии[34].

33
Микеланджело, с. 74.

34
См.: *Varchi B.* Orazione funerale ... fatta e recitata da Lui publicamente nell'esseque di Michelangelo Buonarroti in Firenze, nella chiesa di San Lorenzo. Fiorenza, 1564. – In: Opere di B. Varchi. Trieste, 1858–1859; *Pevsner N.* Academies of Art. Past and Present. Cambridge, 1940, p. 25–67; *Wittkower R.* and *M.* Le Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on His Death in 1564. London, 1964.

В среднем нефе церкви Сан Лоренцо, ближе к хору, возвышался богато украшенный катафалк с венчающей его фигурой Славы. Подножие высокого цоколя катафалка обрамляли сделанные под мрамор аллегории рек Арно и Тибра. Они символизировали два крупнейших художественных центра Италии – Флоренцию и Рим, сыгравших столь важную роль в жизни и творчестве Микеланджело.

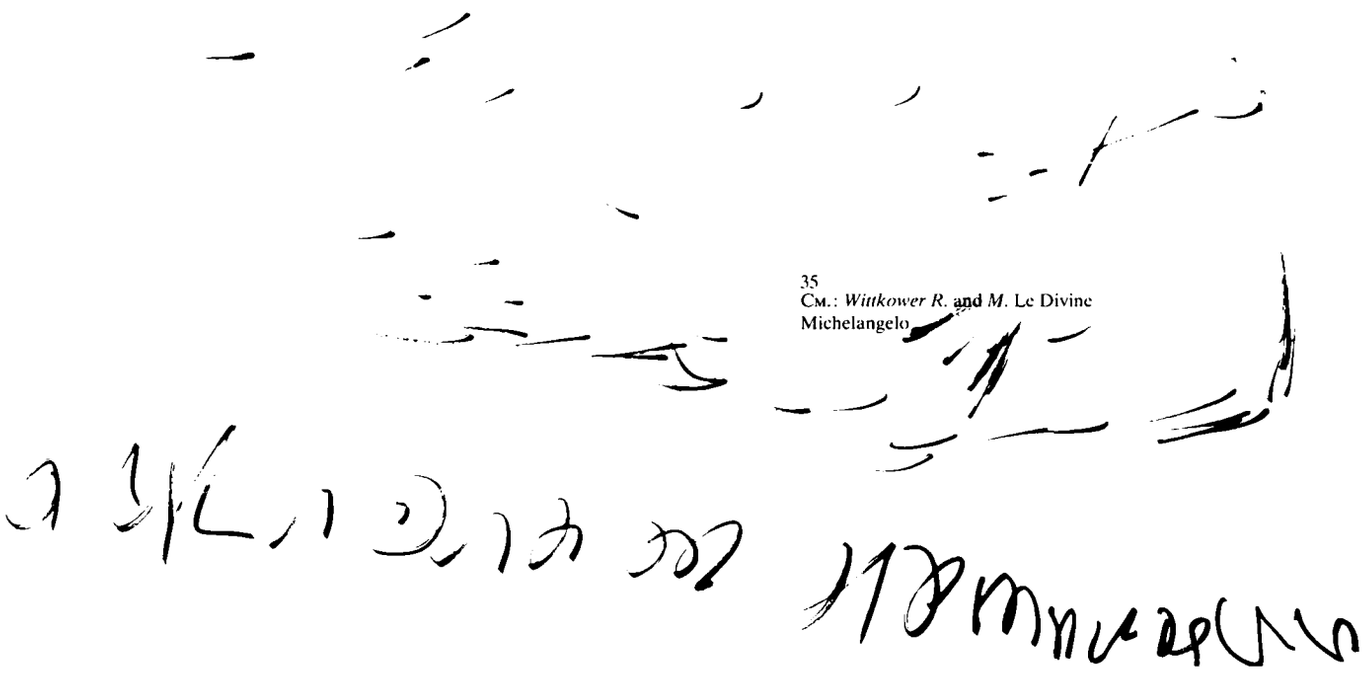
Над цоколем возвышались два яруса поставленных друг на друга кубов, один меньше другого. Стенки первого яруса украшали картины из жизни Микеланджело: «Лоренцо Великолепный встречает Микеланджело в своем саду», «Микеланджело показывает папе Клименту VII план Новой сакристии церкви Сан Лоренцо», «Микеланджело создает укрепления на холме Сан Миньято», четвертую же сторону занимала написанная по латыни эпитафия-посвящение.

Между первым и вторым ярусами на невысоких пьедесталах стояли аллегорические статуи, символизирующие Талант, попирающий Невежество, Сострадание, попирающее Порок, Искусство в образе Минервы, у ног которой распростерлась тощая Зависть; наконец, на четвертом углу стояло Рвение с крылышками на руках, а под ним лежала плененная Лень. Второй ярус катафалка занимали еще четыре картины: «Микеланджело показывает папе Пию V модель купола собора св. Петра», «Микеланджело пишет «Страшный суд», «Микеланджело и аллегория Скульптуры» и «Микеланджело в окружении девяти муз и Аполлона, возлагающего на него лавровый венок».

Четырем верхним картинам соответствовали четыре аллегорические статуи: Скульптура, Живопись, Архитектура и Поэзия. Все это грандиозное сооружение, напоминающее римский мавзолей Августа, описания которого были хорошо знакомы ренессансным художникам, венчала пирамида с профильным портретом Микеланджело Буонарроти и сделанной под бронзу фигурой Славы.

Здесь же, в соборе, в его главном нефе, находились большие аллегорические картины, раскрывающие великие славы Микеланджело и его значение в истории итальянского искусства. Так, художник А. Аллори изобразил Микеланджело среди выдающихся живописцев, скульпторов и архитекторов древности и недавнего прошлого: Праксителя, Апеллеса, Зевксиса, Чимабуэ, Джотто, Мазаччо, Донателло, Брунеллески, Уччелло, Понтормо, Сальвиати и многих других. В дидактическую ткань мемориальной программы украшения Сан Лоренцо вписывалась и картина Б. Нальдини, на которой Микеланджело был изображен в окружении юных художников, принесших ему плоды своих трудов. В ней нашла отражение одна из основных заповедей Академии рисунка – следовать заветам Микеланджело. Помимо картин и статуй базилика была украшена многочисленными декоративными стягами с эмблемами Микеланджело в окружении погребальной символики.

Изощренная, аллегорически перегруженная риторическая программа торжественной церемонии отражала эстетические вкусы поколения Вазари. Личность великого художника, чуждого лести и спокойно приемлющего расположение и покровительство сильных мира сего, стала символом успеха и преуспевания на поприще искусства, синонимом славы окруженного заботой и почитанием таланта. Риторическая дидактика программы была основана на прославлении Таланта, достигшего торжества Славы вопреки смерти и времени, перед величием которого смиренно склонили головы церковные и светские правители. Типичная для маньеристической живописи запутанная и многослойная аллегорическая программа украшавших базилику произведений была разработана Боргини, председателем комиссии по организации похорон, и при несомненном и деятельном участии Вазари, Бенедетто Варки, живописца Аньоло Бронзино и архитектора Бартоломео Амманати[35]. Так началась вторая жизнь Микеланджело, ставшего кумиром для многих поколений художников.



35
См.: *Wittkower R.* and *M.* Le Divine Michelangelo

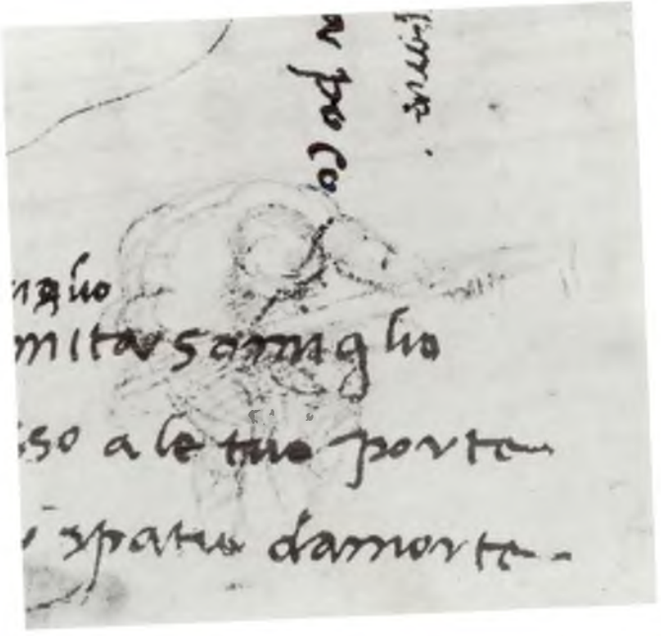
121. Композиционный эскиз верхней части фрески «Страшный суд» для алтарной стены Сикстинской капеллы. Ит. кар. 34,5 × 29. 1534. Байон, Музей Бонне (1217).
В наброске много исправлений – они заметны рядом с фигурой Христа, которая рисовалась дважды. Слева и справа намечены фигуры апостолов. Они расположены вокруг Христа – по шесть с каждой стороны. Авторство рисунка не вызывает сомнений

122–123. Композиционный эскиз фрески «Страшный суд». Ит. кар., контуры тронуты пером. 41,8×28,8. Февраль–март 1534. Флоренция, Музей Буонарроти (65F).
По мнению Фрея, этот композиционный эскиз был сделан для Климента VII после договора между папой и художником в октябре 1533 г. Тольнай считает, что рисунок выполнен немного позднее, в феврале–марте 1534 г. Иконография традиционна. В центре Христос, Мария и Иоанн Креститель. Под Христом едва намечены четыре трубящих ангела. Ниспадающее движение грешников и устремленное вверх движение праведников по сторонам центральной группы отступают от иконографической традиции. Тольнай предполагает, что этот эскиз был сделан позднее наброска из Музея Бонне города Байона (рис. 121). На обороте листа – набросок мужской фигуры, возможно для праведника (рис. 123)

124. Композиционный эскиз к фреске «Страшный суд». Ит. кар. 17,9 × 23,9. 1534. Байон, Музей Бонне (681). Скорее всего, это беглый эскиз группы праведников слева от Христа, рядом с богоматерью. Здесь же – наброски архитектурного карниза

125. Эскиз группы Христа и мучеников к фреске «Страшный суд». Ит. кар. 19 × 28,7. 1534. Флоренция, Галерея Уффици (1705).
Возможно, этот эскиз был сделан после рисунка из Музея Буонарроти (рис. 122), но перед листом из Британского музея (рис. 126). В движении Христа и Марии появился драматизм, которого не было в первых набросках. В эскизе есть фигура св. Лаврентия – с решеткой и св. Филиппа – с крестом

126–127. Композиционный эскиз к фреске «Страшный суд». Ит. кар. 38,4 × 25,3. 1534–1535. Лондон, Британский музей (1895-9-15-518). Композиция отдельных фигурных групп близка к окончательному варианту. Видимо, первоначально Микеланджело разработал центральную группу мучеников, затем борющихся грешников и позднее нарисовал фигуры над мучениками и в нижней части листа. На обороте листа – два этюда головы и беглые наброски мужских фигур, возможно для грешников (рис. 127)


mitor samiglio
so a le tue porte
spatio damorte

128. Беглый набросок мученика, возможно св. Лаврентия. Ит. кар. 11×8,5. 1534. Ватикан, Библиотека (Cod., 3211, fol. 88).
Впервые опубликован Тольнаем

129. Композиционные наброски к фреске «Страшный суд». Ит. кар. 27,7×41,9. 1534. Виндзор, Королевская библиотека (12776).
Микеланджело разрабатывает обрывочные композиционные идеи, отличные от окончательного варианта. На обороте листа – эскиз мужской фигуры, этюды ноги, кисти рук

130–131. Этюды мужского торса и руки, возможно к фреске «Страшный суд». Ит. кар. 39,8×28,2. 1534. Флоренция, Музей Буонарроти (69F).
Этюды лицевой стороны листа (рис. 130) большинством исследователей признаются авторскими и относятся ко времени работы над росписью алтарной стены в Сикстинской капелле. На обороте листа (рис. 131) бесспорно авторским считается только набросок бегущей фигуры.

Авторство остальных рисунков – этюды головы, женского торса и набросок ноги – спорно →

131. Набросок бегущей фигуры и другие наброски

132. Фортификационные эскизы и набросок всадника со спины. Перо, сангина. 24,3 × 27,5. 1528–1529 (фортификации), 1545 (набросок всадника). Флоренция, Галерея Уффици (14412F).
Датировки рисунка колеблются от 1504 до 1545 гг. Фрей и Тольнай считают, что набросок всадника со спины относится ко времени работы в капелле Паолина, то есть к 1542–1545 гг.

133. Фрагмент картона к фреске «Распятие святого Петра» в капелле Паолина. Ит. кар., размывка. Конец 1540-х гг. 263 × 156. Неаполь, Национальный музей и галереи Каподимонте (398).
Единственный из сохранившихся картонов к фреске «Распятие святого Петра» в капелле Паолина в Ватикане. На нем изображена фигура солдата, стоящего в нижнем левом углу фрески. Контуры позднее были проколоты и обведены. Подновлять картон мог Даниэле да Вольтерра. В подлинности картона сомневается только Бернсон. См.: Steinmann E. *Cartoni di Michelangelo. – «Bolletino d'Arte», 1925/26, (5), p. 3–16*

134. «Распятие» для Виттории Колонны. Ит. кар. 37 × 27. 1539–1545. Лондон, Британский музей (1895-9-15-504).
Авторство листа спорно. Рисунок определен по переписке Виттории Колонны с Микеланджело, которая приведена у Гольдшайдера и Тольная

135. Иоанн Евангелист. Этюд к «Распятию» для Виттории Колонны (?). Ит. кар. 25,5 × 8,5. 1540-е гг. Париж, Лувр (698).
Рисунок спорный, Бернсон, Вилде и Тоде относят лист к оригиналам

136. «Пьета» для Виттории Колонны. Ит. кар. 26 × 19. 1540-е гг. Бостон, Музей И. Гарднер.
Скорее всего, копия с рисунка Микеланджело. На кресте написано: «Non vi sipensa quanto sangue costa . . .» (Не думают, какою куплен кровью . . .»)

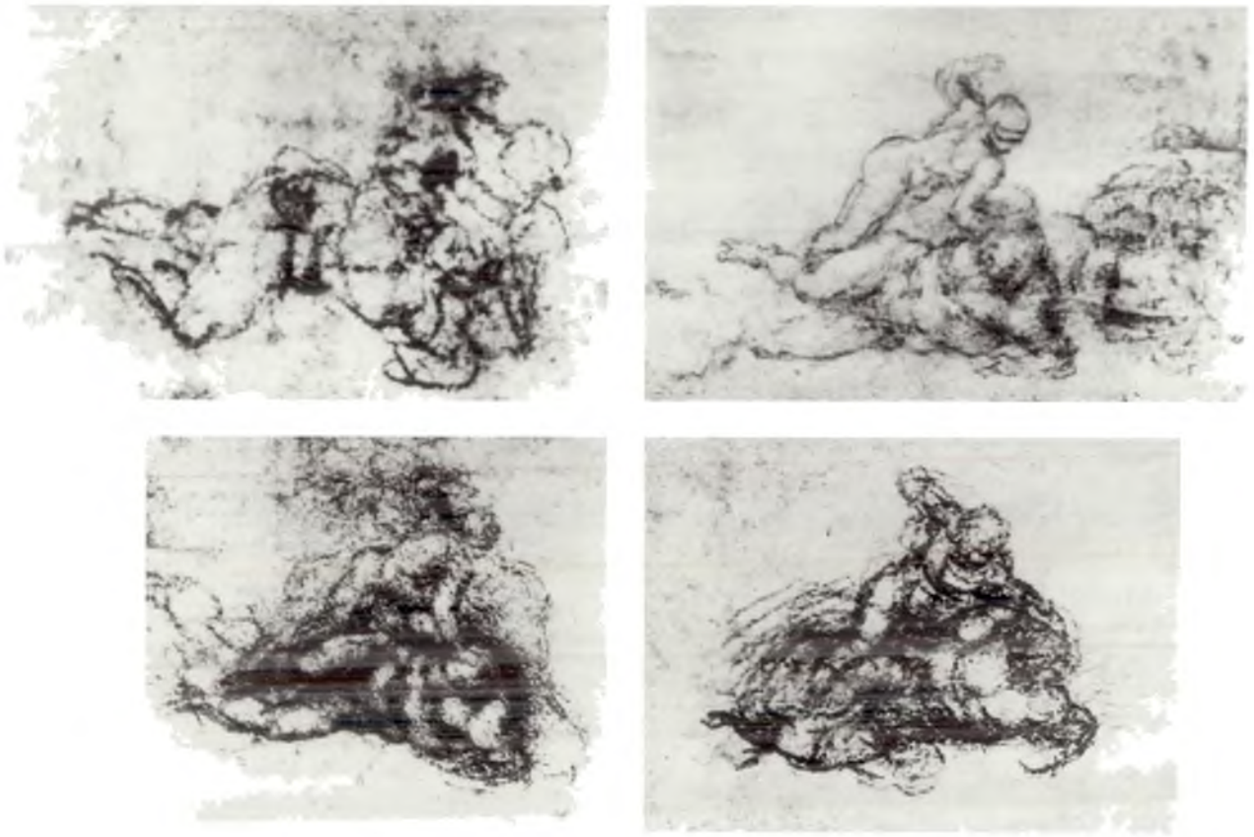
137. Мадонна дель Силенцио. Сангина. 37,5 × 28,1. 1540-е гг. Лондон, коллекция герцога Портленда. Рисунок спорный. Стилистически связан с серией рисунков, выполненных Микеланджело для Виттории Колонны. Существует несколько копий

138. Картон «Богоявление». Ит. кар. (составлен из 25 небольших кусков). 232,7 × 165,6. 1540-е гг. Лондон, Британский музей (1895-9-15-518). Картон, скорее всего, был сделан для друга и ученика Микеланджело – Асканио Кондиви, который написал на его основе картину*

139. Жертвоприношение Авраама. Ит. кар. 40,8 × 28,9. 1540-е гг. Флоренция, Музей Буонарроти (70F). Рисунок спорный. Контур фигуры Авраама был обведен позднее. Авторство оспаривалось Баумгартом (см.: Contributi a Michelangiolo. – «Bolletino d'Arte», 1934, [28], p. 344–354)

140. Шесть фигур в нишах. Ит. кар. 26,4 × 38,4. 1540-е гг. Харлем, Музей Тейлера (A29).
Рисунок связан с работой над замыслом росписи купола собора св. Петра

141. Беглый набросок мужской фигуры, возможно для предполагаемой росписи купола собора св. Петра. Ит. кар. 17 × 5,5. 1540-е гг. Лондон, Британский музей (1895-9-15-513)
142. Наброски апостолов, возможно для предполагаемой росписи купола собора св. Петра. Ит. кар. 13,8 × 18. 1540-е гг. Харлем, Музей Тейлера (A32).
Наброски мужской фигуры с книгой (возможно, пророка) связаны с замыслом росписи купола собора св. Петра



143. Давид и Голиаф. Композиционные эскизы. Ит. кар. 11 × 7; 8,5 × 7; 6,5 × 5; 8,5 × 5 (четыре небольших листа). 1542–1545. Нью-Йорк, Библиотека П. Моргана (32А–Д). Наброски могли быть сделаны для художника Даниэле да Вольтерра, который написал в 1550-х гг. картины на аналогичный сюжет (Париж, Лувр)

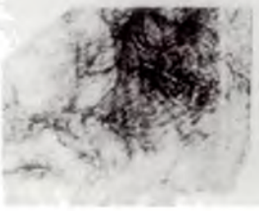
144. Самсон и филистимлянин. Ит. кар. 20,9 × 24,5. 1550–1555. Оксфорд, Эшмолиен-музей (69А).
Наброски борющихся групп относятся к серии поздних рисунков, выполненных Микеланджело в середине 1550-х гг. В верхнем правом углу листа слабо проступают беглые наброски к фигуре карающего Христа. Бринкманн считает, что они могли быть сделаны в период работы над «Страшным судом», то есть между 1534–1542 гг. Композиция набросков к Христу схожа с рисунками для «Христа, изгоняющего торгующих из храма»

145. Меркурий просит Энея покинуть ложе Дидоны. Ит. кар. 13,8 × 18. 1550-е гг. Харлем, Музей Тейлера (A32).
Сюжет заимствован из «Энеиды» Вергилия. Первым определил рисунок Бернсон. В одной из частных коллекций есть картина Даниэле да Вольтерра на аналогичный сюжет, выполненная им по заказу Джованни делла Каза. Датировки рисунка колеблются от 1545 до 1556 г. Оборотная сторона рис. 142

146. Меркурий просит Энея покинуть ложе Дидоны. Ит. кар. 9,9 × 7,4. 1550-е гг. Лондон, коллекция А. Сейлерн

147. Два беглых эскиза к композиции «Иоанн Креститель в пустыне». Ит. кар. 11,5 × 11. Конец 1550-х гг. Оксфорд, Эшмолиен-музей (70.3).
Схожий композиционный мотив был использован Даниэле да Вольтерра в картине «Иоанн Креститель в пустыне» (не сохранилась), написанной по заказу Джованни делла Каза

148. Оплакивание. Ит. кар. 16,6 × 30,6. 1550-е гг. Харлем, Музей Тейлера (A35).
Лист составлен из двух частей, которые были соединены по инициативе Панофского, впервые опубликовавшего обе части рисунка в 1927 г. (Панофский, 1927, p. 43).
Микеланджело обратился к позднетреченти́стской иконографической схеме «Оплакивания», которая включала помимо тела мертвого Христа мадонну, Марию Магдалину и Иосифа Аримафейского. Относится к поздней серии рисунков на тему «Оплакивание»
В верхнем левом углу – фрагмент этюда оборотной стороны листа



149. Два наброска к композиции «Положение во гроб»; три эскиза к «Пьете Ронданини». Ит. кар. 10,8 × 28,1. 1550-е гг. Оксфорд, Эшмолиен-музей (70.1). Стилистически наброски близки фрескам в капелле Паолина. Иконографическим источником набросков для «Положения во гроб» мог послужить позднесредневековый тип «Троицы». С аналогичным вариантом композиции мы сталкивались в «Пьете» для Виттории Колонны. Три эскиза к «Оплакиванию» (два слева и один крайний справа) были сделаны в период работы над скульптурной группой «Пьета Ронданини»

150. Христос изгоняет торгующих из храма. Эскиз композиции. Ит. кар. 17,8 × 37,2. 1550-е гг. Лондон, Британский музей (1860-6-16-2 [3]). Эскиз к композиции «Христос изгоняет торгующих из храма», имеющий силуэт круглой арки, нарисован на пяти кусочках бумаги, соединенных вместе. По мнению Тольная, он мог предназначаться для росписи полого люнета, возможно над входной стеной капеллы Паолина. Эскиз имеет много общего с композицией небольшой картины Марчелло Венусти «Христос изгоняет торгующих из храма» (Лондон, Национальная галерея)

151–152. Наброски для композиции «Христос изгоняет торгующих из храма». Ит. кар. 14,8 × 27,6. 1550-е гг. Лондон, Британский музей (1860-6-16-2 [2]).
На лицевой стороне листа (рис. 151) – два наброска к композиции «Христос изгоняет торгующих из храма». На обороте листа (рис. 152) – беглые эскизы той же композиции и наброски к фигуре Христа (в верхнем правом углу)

153. Мадонна с младенцем. Ит. кар., сангина. 22,5 × 19,4. Виндзор, Королевская библиотека (12772). Авторство рисунка спорно. Датировки колеблются от 1514 (Бернсон) до 1556–1560 (Тольнай) гг.

154. Мадонна. Эскиз к композиции «Благовещение». Ит. кар., растирка. 34,8 × 22,4. 1547–1550. Лондон, Британский музей (1900-6-11-1).
Вазари упоминает о картине Марчелло Венусти «Благовещение», выполненной им по картону Микеланджело в 1542–1545 гг. для церкви Сан Джованни Латерано. Возможно, что этот набросок, как и другие наброски той же серии, связан с работой над картоном для этой картины. Возможно, эти рисунки имеют совершенно самостоятельное значение и не связаны с картиной Венусти. Первоначально фигура богоматери была нарисована левее; над ее рукой видна кисть руки ангела, фигура которого была позднее обрезана

155. Благовещение. Ит. кар. 28,3 × 19,6. 1550-е гг. Лондон, Британский музей (1895-9-15-516).
В рисунке много исправлений. Относится к серии поздних рисунков на тему «Благовещение»

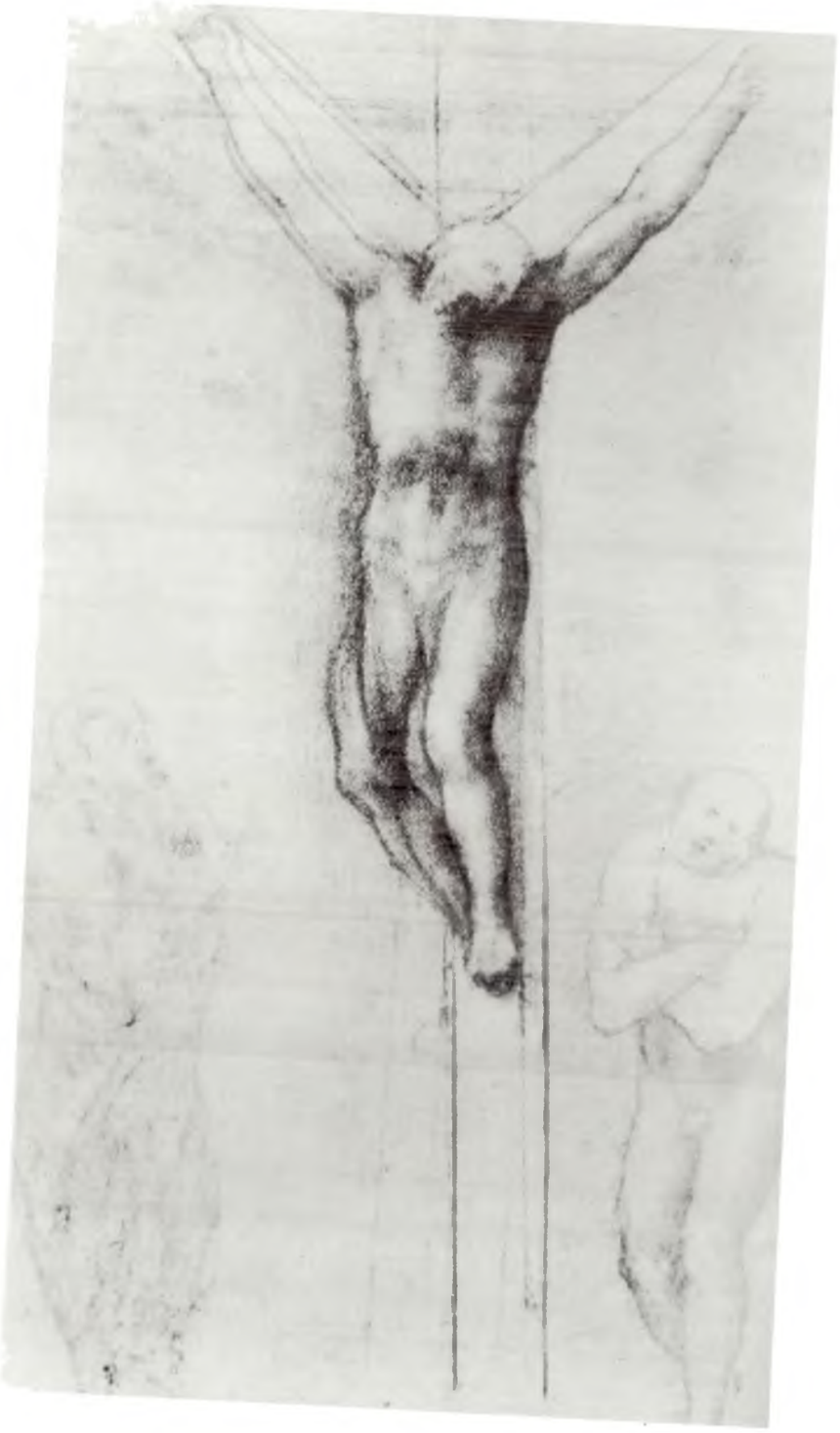
156. Явление воскресшего Христа Марии. Ит. кар. 22,1 × 20. Конец 1550-х гг. Оксфорд, Эшмолиен-музей (74).
Чаще встречается под названием «Благовещение». Новую интерпретацию предложил Пфейфер в 1966 г. (см.: Pfeiffer H. *On the meaning of a Late Michelangelo's Drawing. – «The Art Bulletin», 1966, [48], p. 227)*

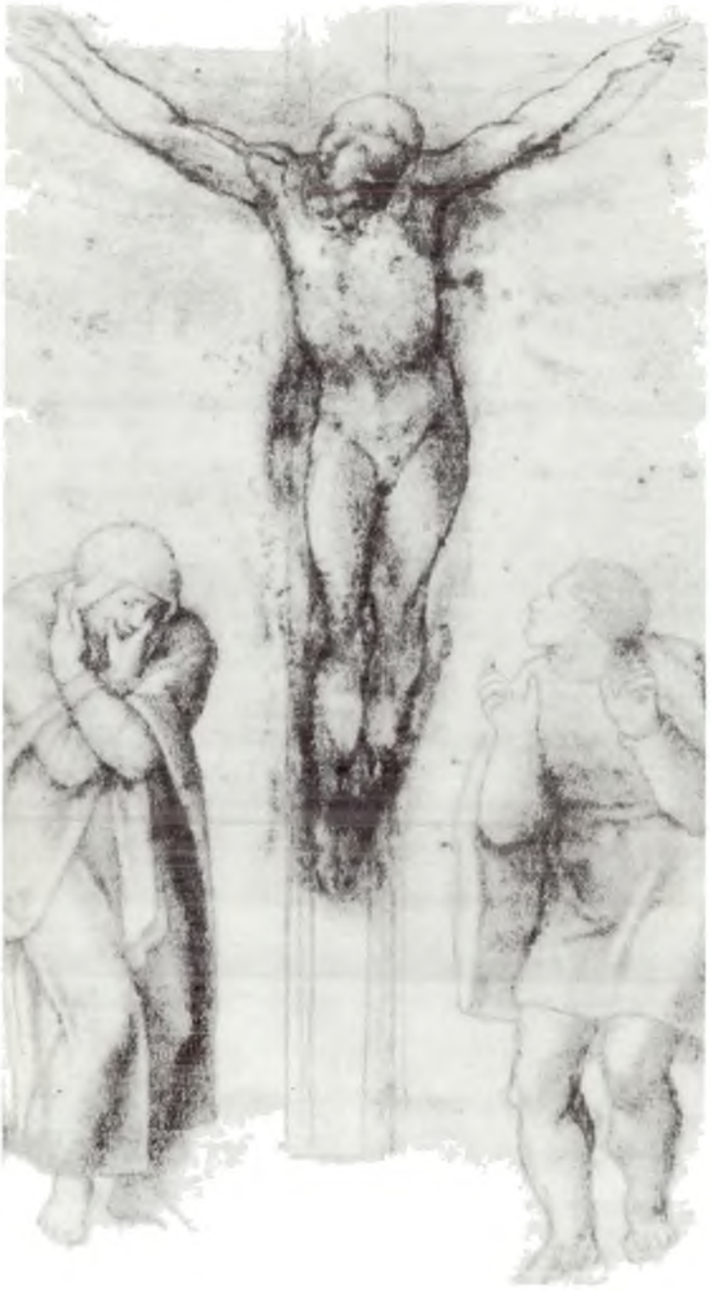
157–158. Христос к композиции «Явление воскресшего Христа Марии». Ит. кар. 27 × 16. Конец 1550-х гг. Кембридж. Музей Фитц-Ульям (Cl. 23).
Наброски к фигуре Христа могли быть связаны с работой над композицией утерянного картона «Явление воскресшего Христа Марии». Два наброска левой руки относятся ко времени создания «Распятия» для Виттории Колонны. На обороте листа (рис. 158) – два эскиза к фигуре Христа и этюды кисти правой руки

159. Распятие. Ит. кар., белила. 43,2 × 28. После 1545. Париж, Лувр (700).
В рисунке много исправлений. Судя по первоначальному контуру, руки Христа были раскинуты шире.
В Лувре хранится эскиз к фигуре Христа (842) для данной композиции

160. Распятие. Ит. кар., белила. 40,5 × 21,8. Конец 1540-х – середина 1500-х гг. Виндзор, Королевская библиотека (12761).
В рисунке много исправлений. Первоначально крест имел обычную форму, впоследствии измененную Микеланджело в вилкообразную. Тело Христа как бы окантовано повторными контурными линиями. Фигуры Иоанна Евангелиста и мадонны едва намечены. Мотив фигуры, обхватившей себя руками, не раз использовался Микеланджело – и в «Страшном суде», и во фресках капеллы Паолина, и в «Распятии» для Виттории Колонны

161. Распятие. Ит. кар., белила. 41,3 × 28,6. Конец 1540-х – середина 1550-х гг. Лондон, Британский музей (1895-9-15-509).
Крест вилкообразной формы, на планке надпись, рядом с крестом стоят Мария и Иоанн Евангелист.
В рисунке много исправлений. Изменяя положение фигур Марии или Иоанна, Микеланджело не уничтожает старого наброска, а рисует непосредственно по нему новый

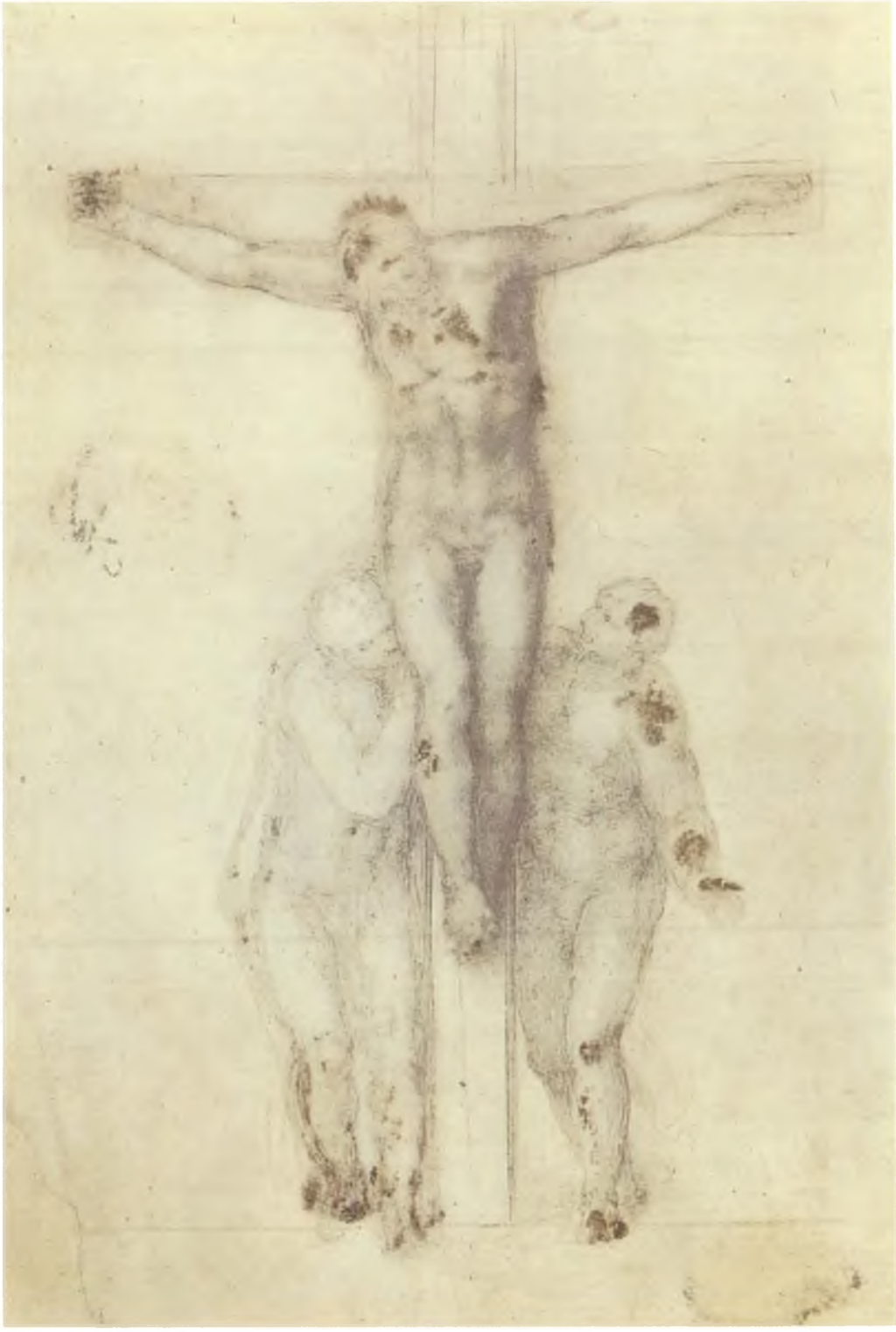


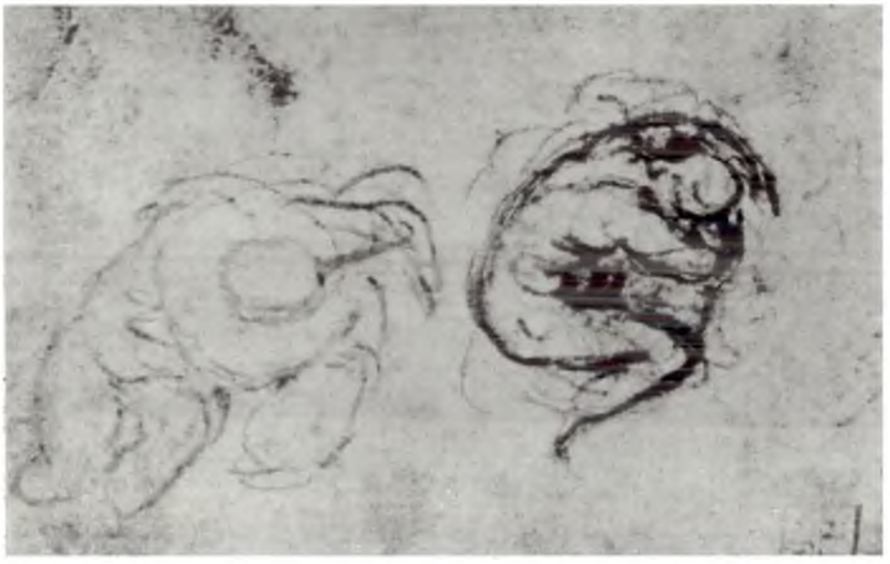


162. Распятие. Ит. кар., белила. 38,5 × 21. Конец 1540-х – середина 1500-х гг. Виндзор, Королевская библиотека (12775).
Мертвый Христос на Т-образном кресте, его голова упала на грудь и слегка повернута вправо, мадонна судорожным движением обхватила себя руками. Иоанн Евангелист повернулся налево, подняв руки вверх. Окончательный силуэт фигуры Христа с трудом угадывается из-за многочисленных поправок

163. Распятие. Ит. кар. 27,5 × 23,4. Конец 1540-х – середина 1550-х гг. Оксфорд, Эшмолиен-музей (72).
Крест нарисован дважды, так же как и фигура Христа. Редкий иконографический тип композиции: вместо мадонны и Иоанна Евангелиста под крестом стоят римские легионеры – Лонгин и Стефан. На обороте листа – эскиз к «Распятию»

164. Распятие. Ит. кар., белила. 41,2 × 27,9. Середина 1550-х гг. Лондон, Британский музей (1895-9-15-510).
Последний лист в серии поздних «Распятий». Широко использованы растирка и пятно, важные в пластическом отношении места проработаны белилами. Обычной формы крест прорисован дважды. Тело богоматери окружено колеблющимся контуром. Земля намечена лаконичной горизонтальной линией





165. Наброски спящих апостолов для композиции «Христос в Гефсиманском саду». Ит. кар. 10,6 × 32,5. Конец 1550-х гг. Оксфорд, Эшмолиен-музей (70-2).
По листу разбросаны отдельные наброски к спящим апостолам, беглые зарисовки трех мужских фигур и эскиз к композиции «Оплакивание», имеющий, видимо, отношение к работе над поздними скульптурными группами

166. Два наброска к фигуре спящего апостола. Ит. кар. 6,6 × 10,1. Конец 1550-х гг. Лондон, Британский музей (1885-5-9-1894).
Бернсон, Фрей и Тоде относят рисунок ко времени работы над «Страшным судом». Вилде датирует наброски 1556–1560 гг., считая, что они были сделаны для «Христа в Гефсиманском саду», картины, над которой работал Марчелло Венусти (Рим, Галерея Дориа-Памфили). Картон на аналогичный сюжет хранится в Галерее Уффици (230)

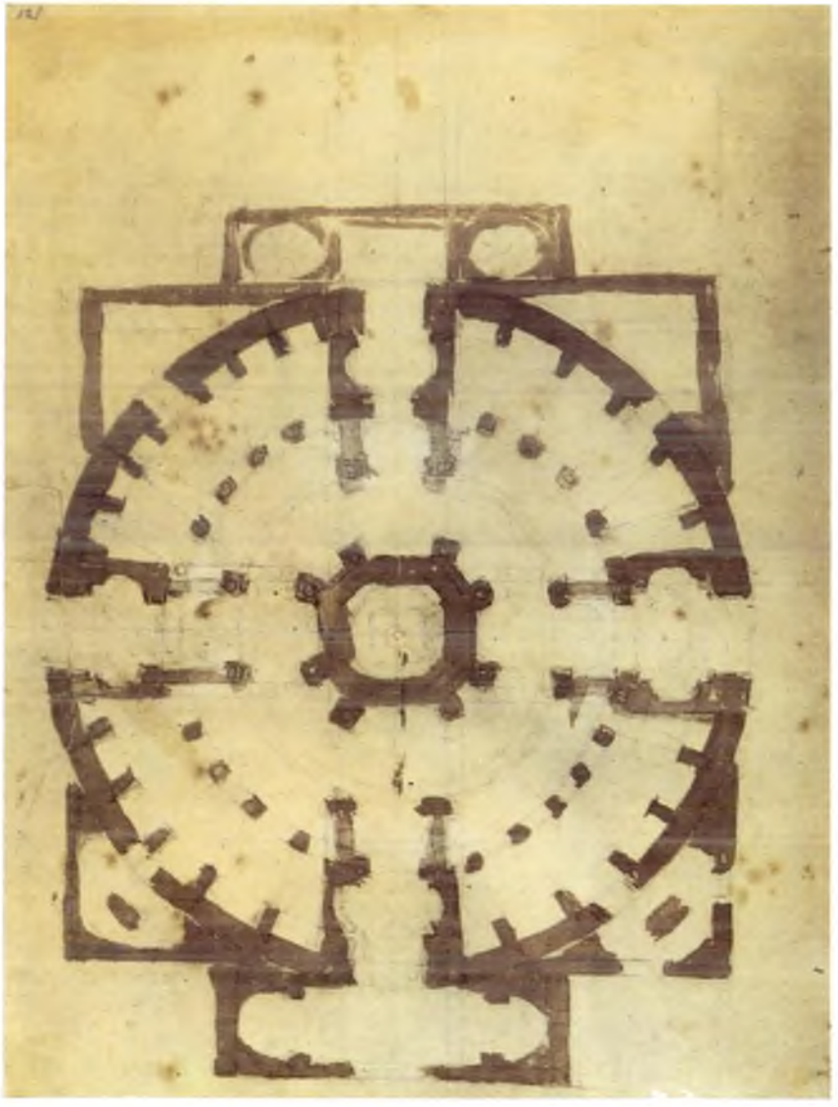
167. Портрет ребенка. Ит. кар. 23,5 × 15,9. Конец 1550-х гг. Харлем, Музей Тейлера (A53).
Опубликован Тольнаем, который видит в нем портрет сына Франческо Урбино – друга и слуги Микеланджело, который умер в декабре 1555 г. Сохранилось интересное письмо вдовы Урбино Корнелии к Микеланджело (13 декабря 1557 г.). В нем она просит, чтобы ученик Микеланджело Марчелло Венусти исполнил по рисункам мастера портреты ее сыновей, так как принадлежащие ей ранее портреты, выполненные по тем же рисункам, она подарила герцогу Урбинскому. Подробнее см.: Gotti A. *Vita di Michelangelo Buonarroti, narrata con'aiuto di nuovi documenti. V. 1. Firenze, 1875, p. 334–335*

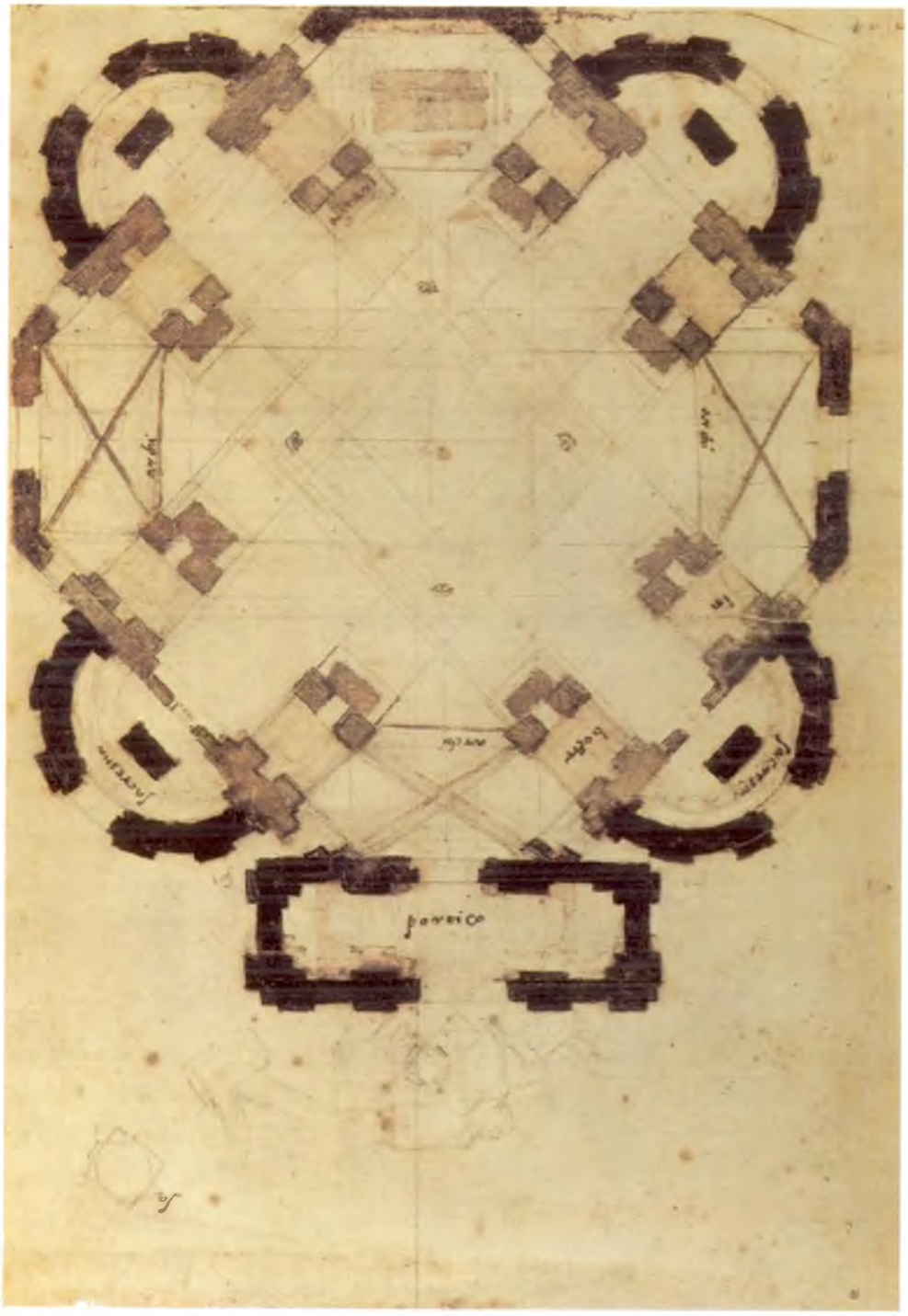
168. Проект конного памятника Генриху II. Ит. кар. 13 × 12. 1559–1560-е гг. Амстердам, Риксмузеум.
После смерти Генриха II Екатерина Медичи отправила в июле 1559 г. письмо Роберто Строцци, в котором просила Микеланджело сделать памятник в честь усопшего мужа. Свое желание она изложила в письме к Микеланджело от 14 ноября 1559 г. Однако, сославшись на возраст, Микеланджело просил передать заказ Даниэле да Вольтерра, которому он обещал помогать (см.: Вазари Дж. *Жизнеописания. Т. 5, с. 153). Скорее всего, этот рисунок был сделан в конце 1559-го – начале 1560 г. При жизни Даниэле да Вольтерра – а он умер в 1566 г. – был отлит конь для будущего памятника*

169. Мадонна с младенцем. Ит. кар. 26,6 × 11,7. Конец 1550-х – начало 1560-х гг. Лондон, Британский музей (1859-6-25-562).
Графическая техника исполнения этого рисунка необыкновенно свободная, контур экспрессионистически подвижен и обрывист, много поправок

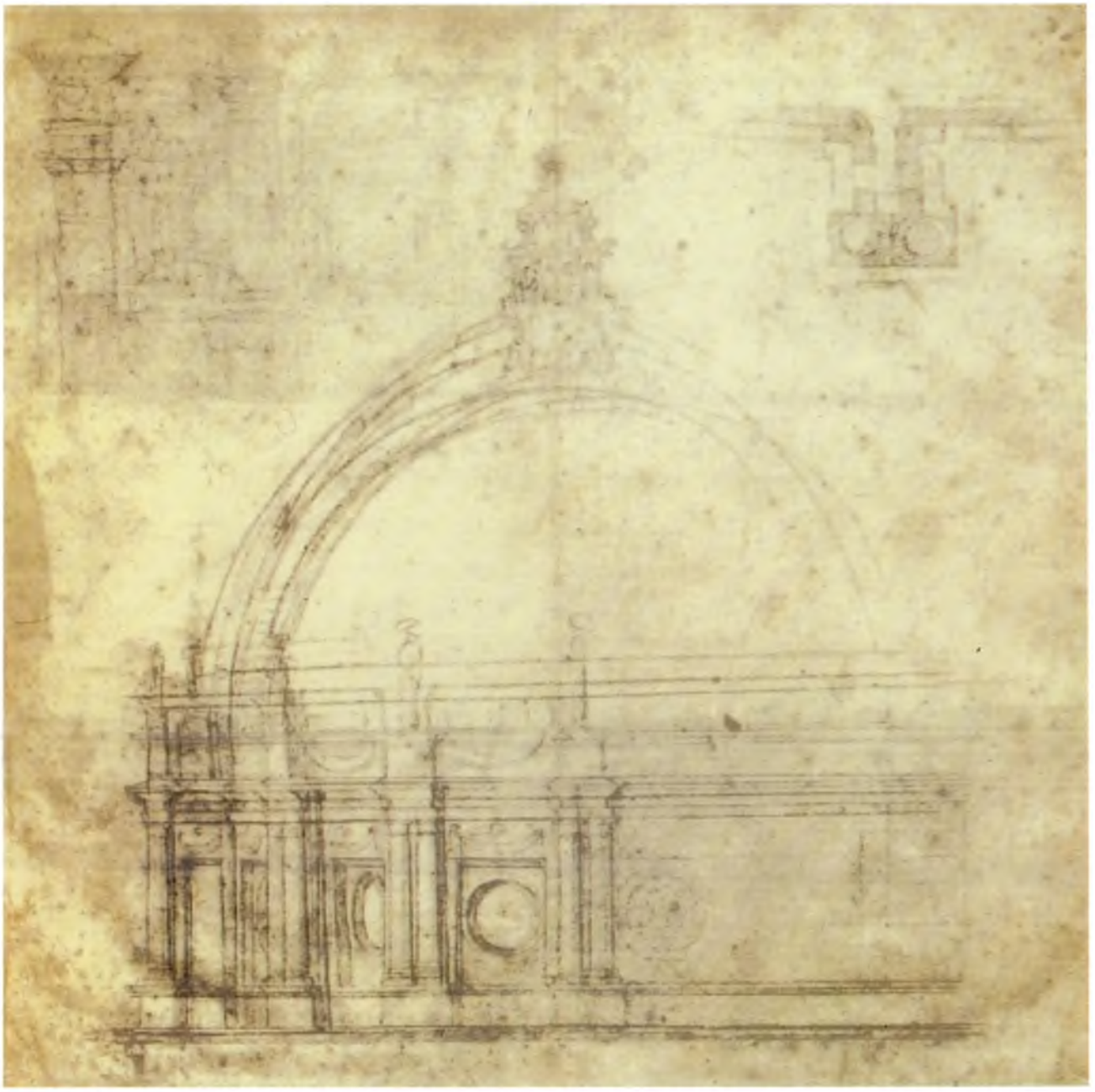
170. План церкви Сан Джованни деи Фиорентини в Риме (первый вариант плана). Перо, ит. кар., акварель. 28,2 × 21. 1559. Флоренция, Музей Буонарроти (121А).
Строительство церкви Сан Джованни деи Фиорентини было начато в 1518 г. по инициативе флорентийской колонии в Риме. После смерти Антонио да Сангалло (1546), архитектора и руководителя работ, все дела по сооружению церкви перешли к Микеланджело. В 1559 г. он выполнил несколько монументальных эскизов плана церкви, в которых использовал ренессансные идеи об идеальном, абсолютно центрическом храме. Согласно этим проектам ученик Микеланджело Тиберио Кальканьи сделал более подробные чертежи и модель. Однако церковь так и не была построена согласно замыслу мастера. Подробнее см.: Siebenhüner H. *San Giovanni dei Fiorentini in Rom. – In: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann. Berlin, 1956, S. 172–191*

171. План церкви Сан Джованни деи Фиорентини в Риме (второй вариант плана). Перо, ит. кар., акварель. 42,2 × 29,2. Конец 1550-х гг. Флоренция, Музей Буонарроти (120А)





172. План церкви Сан Джованни деи Фиорентини в Риме (окончательный вариант плана). Перо, ит. кар., акварель. 41,6 × 37,2. 1559. Флоренция, Музей Буонарроти (124А)

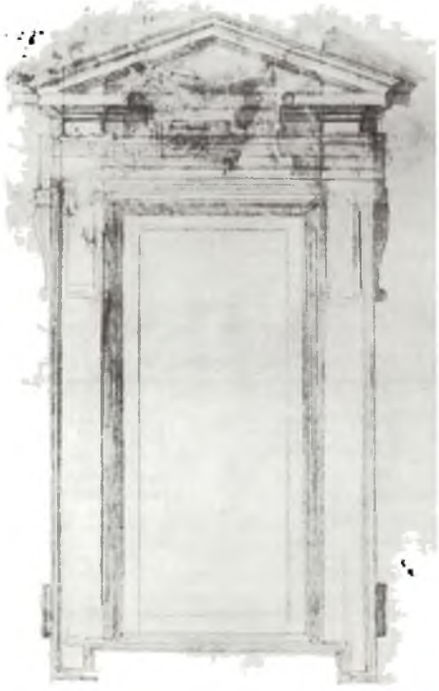


173. Эскиз для купола и барабана собора св. Петра. Перо, ит. кар. 25,5 × 25,7. 1546–1550-е гг. Лилль, Музей изящных искусств (93-94). Относится ко времени работы Микеланджело над проектом купола собора св. Петра в Риме. С 1546 г., после смерти архитектора Антонио да Сангалло, Микеланджело руководил всеми работами по строительству собора св. Петра. В 1557 г. он сделал малую деревянную модель купола, а между 1558 и 1561 гг. – большую деревянную модель, ныне утерянную. Эскиз купола из Музея изящных искусств города Лилля (коллекция Викар) относится, видимо, к этому времени

174. Этюд окна для Палаццо Фарнезе (?). Ит. кар., сангина, белила. 40,6 × 25,6. 1546 (?). Оксфорд, Эшмолиен-музей (80). С 1546 г. Микеланджело принимал деятельное участие в строительстве Палаццо Фарнезе. К его замыслу восходят выступающий вперед скульптурный карниз и окна верхнего этажа со стороны внутреннего двора

175. Этюд окна для Палаццо Фарнезе (?). Ит. кар., перо, белила. 42 × 27,8. 1546 (?). Оксфорд, Эшмолиен-музей (81)

176–177. Проекты портала и оформления наличника окна, возможно для библиотеки Лауренциана. Перо. 23,4 × 20,9. 1526 (?). Лондон, Британский музей (1859-6-25-550). Архитектурные эскизы лицевой (рис. 176) и оборотной (рис. 177) стороны листа связаны с работой над оформлением дверного портала входной двери со стороны читального зала библиотеки Лауренциана, а также с разработкой формы наличников окон



178. Эскиз портала для Порта Пиа. Перо, ит. кар., сангина, акварель, белила. 46,3 × 27,5. Ок. 1561. Флоренция, Музей Буонарроти (102А). Рисунок спорный. В июле 1561 г. Микеланджело получил от папы Пия IV заказ на сооружение римских ворот – Порта Пиа, входивших в систему укреплений Рима, задуманных еще папой Павлом III. Подробнее о рисунках к Порта Пиа см.: MacDougall E. *Michelangelo and Porta Pia. – «Journal of the Society of Architectural Historians», 1960, [19], p. 97–108*

179. Проект ворот (фрагмент листа с архитектурными набросками для купола и фонаря собора св. Петра). Ит. кар. 7,5 × 4,8. 1550–1560-е гг. Харлем, Музей Тейлера (А29). Наклеенный на лист с архитектурными набросками для купола собора св. Петра, набросок ворот сделан, возможно, в 1560-е гг., во время работы над проектом Порта Пиа в Риме

180. Эскиз портала для Порта Пиа. Перо, ит. кар., акварель, белила. 43,4 × 27,7. Ок. 1561. Флоренция, Музей Буонарроти (106А).
Эскиз портала для Порта Пиа, выполненный на листе с беглыми набросками для росписей капеллы Паолина, относится, видимо, к начальному периоду работы над замыслом ворот

Вместо послесловия

... Если кто-нибудь из числа умерших и живых
и заслужил пальму первенства, превзошедши
и перекрыв всех остальных, так это
божественный Микеланджело Буонарроти.

Дж. Вазари

Гений Микеланджело относится к тем редким дарованиям, которые неудержимо притягивают к себе. Поражающая сила жизнеутверждения, глубина философских прозрений, совершенство свободной от нормативности формы привлекали и будут привлекать к нему не одно поколение художников. Из тех, кто обращался к искусству великого флорентийца, пытаясь овладеть гибкостью и раскрепощенностью его художественного языка, мало кто сумел понять и воспринять его стиль во всей всеобъемлющей страстности и силе. Обескровленное, искусство Микеланджело послужило образцом для бесчисленных заимствований, стало эталоном выборочного подражания в эстетике маньеризма, энциклопедией ракурсов и пластических мотивов для болонских, а затем и всех прочих академистов.

Неудачи эпигонов и последователей Микеланджело вытекали из природы его искусства, величие которого составляли простота и внутренняя сила. В нем нет ничего, что привычно призвано ласкать глаз. Нет внешней красивости и изысканности, нет утонченных переливов цвета, грациозности линий, нет исчезающих в дымке пейзажей и милых жанровых подробностей. Мир Микеланджело, очищенный от всего обыденного и привычного, принадлежит скорее философии, чем искусству. Он призван не очаровывать, ослепляя блеском великолепия, а овладевать воображением и разумом зрителя, вести за собой, заставляя усилием воли возноситься к вершинам духовного бытия.

«Рисунок – это высшая честность искусства»[1]. Эти слова, когда-то сказанные Домиником Энгром, раскрывают существо графического мастерства Микеланджело. Именно рисунок составлял суть и ядро его стиля, тайну и основу творческого метода. Линия, очерчивающая границу объема или лепящая пластическую форму, всегда звучала у него властно и мощно. Даже тогда, когда созданная с ее помощью форма теряла определенность очертаний, как в поздних рисунках, линия сохраняла красоту и устойчивость. Впечатление скульптурности, лежащее в основе его графического стиля, возникает благодаря ясности пластической формы, вследствие упругой определенности контура, того особого эффекта вычлененности фигуры из белого листа бумаги, которого добивался Микеланджело.

Его рисунок обладает такой нервной напряженностью и страстной силой, которым трудно подражать и которые невозможно воспроизвести. Созданная им пластическая форма, как бы напряженная изнутри и уподобленная собранной пружине, сохраняла запас энергии, всегда готовой выйти за пределы покоя. Способность к развитию и реализации внутренней энергии была заложена в природе искусства Микеланджело, выражавшего умозрительные понятия в самой совершенной из природных форм – в красоте человеческого тела. Сила духа, потребность в самовыражении и самосовершенствовании, стремление к достижению эстетического абсолюта поставили искусство Микеланджело особняком по отношению к его последователям.

Уже первые созданные им произведения привлекли заслуженное внимание современников. Среди ближайшего окружения ему подражали Граначчи и Буджардини, друзья и соученики Микеланджело еще со времен ученичества у Гирландайо. Из ранних эпигонов наиболее органично воспринял стиль Микеланджело так называемый Мастер Манчестерской мадонны[2]. На-

1
Энгр об искусстве. М., 1962, с. 56.

2
Подробнее см.: *Popp A.* Garsoni Michelangelos. – «Belvedere», 1925, (8), S. 6–28; *Zeri F.* Il Maestro della Madonna di Manchester. – «Paragone», 1953, (43), p. 15–27; *Freedberg S.* Painting of the High Renaissance in Rome and Florence. V. 1. Cambridge (Mass.), 1961, p. 225–258.

стойчивое желание овладеть новым художественным языком привело его к прямому цитированию пластических мотивов и образных решений, найденных Микеланджело в картоне «Битва при Кашине» и «Мадонне Дони».

Страстным поклонником и почитателем искусства Микеланджело был Бастиано да Сангалло, автор дошедшей до нас копии с картона «Битва при Кашине». Он любовно срисовывал отдельные фигуры и пластические мотивы, пытаясь постичь тайну мастерства своего знаменитого современника. С картона Микеланджело увлеченно рисовало большинство флорентийских художников середины XVI века, среди них – Якопо Понтормо и Россо Фьорентино, пионеры нового художественного направления, получившего позднее название маньеризма. Каждый из них по-своему трансформировал опыт изучения искусства Микеланджело, которое послужило формальной основой раннему тосканскому, а позднее – римскому маньеризму. Наиболее созвучно искусство Микеланджело было творческим принципам Понтормо[3].

По силе дарования, по цельности и направленности творческого «я» Понтормо, а в отдельные моменты и Россо ближе всех среди художников молодого поколения стояли к Микеланджело. Основным выразителем эстетических и мировоззренческих принципов была для них, так же как и для Микеланджело, пластика человеческого тела. Зачастую стремление в совершенстве овладеть художественным опытом Микеланджело приводило к намеренному преувеличению отдельных черт и особенностей его стиля, вызвав к жизни эклектическое по форме и антиренессансное по сути искусство второй волны маньеризма.

После создания росписей на своде Сикстинской капеллы влияние Микеланджело захватило всю Италию. Почти все крупнейшие художники страны, среди них Рафаэль, Джулио Романо, Пармиджанино, Корреджо, Себастьяно дель Пьомбо, Перино дель Вага, скульпторы Бандинелли, Монторсоли, Амманати, Бенвенуто Челлини, а позднее Вазари, Сальвиати, Тинторетто и многие другие оказались втянутыми в его орбиту. Несмотря на то, что, по словам Вазари, художники были «бесконечно и навеки обязаны» Микеланджело тем, что «он порвал узы и цепи в тех вещах, которые они неизменно создавали на единой проторенной дороге»[4], между ним и его эпигонами при всей их видимой взаимной притяженности лежало принципиально отличное отношение к миру.

Микеланджело до конца жизни оставался великим сыном своего века, никогда не теряя внутренней связи с бытием породившего его мира. Как точно отметил в свое время Бернсон, «в нем, последнем из целого поколения, рожденном в более благоприятную эпоху, была сконцентрирована вся свойственная этому поколению сила»[5]. Следующие за ним художники легко и свободно воспользовались формальным словарем Микеланджело, насильно отделив внешнюю форму от питающей ее сущности. Призванная выражать чуждые ей идеи и идеалы, заимствованная у Микеланджело художественная форма утратила былую содержательность, стала изощренно холодной и манерной. В конце XVI века его искусство послужило основой теоретическому обоснованию нового идеала, каким его мыслили теоретики маньеризма Дольчи, Ломаццо и Цуккаро[6].

Дальнейшая жизнь творческого наследия Микеланджело протекала без существенных изменений. Романтики XIX века с их культом гения подняли на щит поэзию Данте и искусство Микеланджело, усматривая в них проявление сверхъестественных способностей человеческого разума к творческому созиданию. О нем писали Патер и Гримм , Саймонс и Ромен Роллан[7]. Микеланджело привлекал внимание художников Фюсли, Жерико и Делакруа. В конце прошлого и начале нашего столетия появились первые серьезные научные исследования его творчества, которым мы обязаны точной систематизацией, атрибуцией и датировкой большинства его произведений и рисунков[8].

В настоящее время многочисленные и глубоко содержательные труды, посвященные разным областям деятельности Микеланджело, отражают специфику и пути развития современного мирового искусствознания. Они лишний раз свидетельствуют о том, что интерес к наследию великого мастера итальянского Возрождения не угасает. Живительные соки его вдохновенного искусства никогда не иссякнут, и новые поколения откроют в нем новые грани, созвучные их мыслям и чувствам.

3
См.: *Maurer E.* Pontormo und Michelangelo. – In: Stil und Überlieferung ... Bd 2. S. 141–149; *Дажина В. Д.* Влияние Микеланджело на становление творческой индивидуальности Понтормо. – В кн.: Микеланджело и его время, с. 95–115.

4
Вазари Дж. Жизнеописания. Т. 5, с. 249.

5
Berenson B. The Florentine Painters of the Renaissance. London, 1912, p. 83.

6
См.: *Dolce L.* Dialogo della pittura intitolado l'Aretino. Venezia, 1557; *Lomazzo G. P.* Trattato dell'arte della pittura. Milano, 1594; *Zuccari F.* L'idea de pittori scultori e architetti. Torino, 1607.

7
См.: *Патер В.* Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М., 1912. (Рус. пер. с англ. изд. 1871); *Grimm H.* Leben Michelangelos. Bd 1–2. Hannover, 1860–1863. (Рус. пер.: Спб., 1913–1914); *Symonds J. A.* The Life of Michelangelo Buonarroti, Based on studies in the Archives of the Buonarroti Family at Florence. V. 1–2. London, 1893.

8
См.: Микеланджело, с. 166–176, библ.; *Steinmann E., Wittkower R.* Michelangelo – Bibliographic 1510–1926. Leipzig, 1927; *Gioseffi D.* Michelangelo Guacci 1909–1967. Trieste, 1971; *Dussler L.* Michelangelo – Bibliographie 1927–1970. Wiesbaden, 1974; *Кривонос Ф.* Литература о Микеланджело на русском языке. Библиография. – В кн.: Микеланджело и его время, с. 163–172.

Приложение

Сокращения

Библиография

Сводная таблица рисунков

Список иллюстраций

Сокращения, принятые в подписях под иллюстрациями и в таблице

Акерман	J. S. Ackerman. The Architecture of Michelangelo. V. 1–2. London, 1961.
Барокки (Б.)	P. Barocchi. Michelangelo e la sua scuola: I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi. V. 1–2. Firenze, 1962.
Баумгарт (Баум.)	F. Baumgart. Die Jugendzeichnungen Michelangelos bis 1506. – Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 1937, (10), S. 1–54.
Бернсон (Бер.)	B. Berenson. The Drawings of the Florentine Painters. V. 1–3. Chicago, 1938.
Бринкманн (Бр.)	A. E. Brinckmann. Michelangelo-Zeichnungen. München, 1925.
Вилде (В.)	J. Wilde. Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his Studio. London, 1953.
Гольдшайдер (Г.)	L. Goldscheider. Michelangelo Drawings. London, 1951.
Демон	L. Demonts. Musee du Louvre: Les dessins de Michel-Ange. Paris, 1922.
Дусслер (Д.)	L. Dussler. Die Zeichnungen des Michelangelo. Kritischer Katalog. Berlin, 1959.
Панофский, 1922	E. Panofsky. Handzeichnungen Michelangelos. Leipzig, 1922.
Панофский, 1927	E. Panofsky. Pieta von Übeda. – In: Festschrift für Julius von Schlosser. Wien, 1927.
Панофский, Iconology	E. Panofsky. Studies in Iconology. New York, 1962, p. 171–233.
Паркер	K. T. Parker. Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum. V. 2. Italian Schools. Oxford, 1956.
Попп, 1922	A. Popp. Medici-Kapelle Michelangelos. München, 1922.
Попп, 1925	A. Popp. Garsoni Michelangelos. – «Belvedere», 1925, (8), S. 6–28.
Пофам и Вилде (П.)	A. E. Popham and J. Wilde. The Italian Drawings of the XVth and XVIth centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle. London, 1949.
Тоде (Т.)	H. Thode. Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke. Bd 3. Verzeichnis der Zeichnungen, Kartons und Modelle. Berlin, 1913.
Тольнай (Тол.)	C. de Tolnay. Michelangelo. V. 1–5. Princeton, 1943–1960. V. 1, N 1–35; v. 2, N 36–47, 1A–28A; v. 3, N 48–122; v. 4, N 123–137, 29A–52A; v. 5, N 138–266.
Фрей (Ф.)	K. Frey. Die Handzeichnungen Michelangelos Buonarroti. Bd 1–3. Berlin, 1909–1911.
Харт (Х.)	F. Hartt. The Drawings of Michelangelo. London, 1971.
Дажина (ДВ)	Номера иллюстраций данного издания.

Библиография*

Источники

Condivi A. Vita di Michelangelo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da La Ripa Transone. Roma, 1553.

Кондиви А. Переписка Микель-Анджело Буонарроти и жизнь мастера, написанная его учеником Асканио Кондиви. Пер. М. Павлиновой. Спб., 1914.

Vasari G. Le Vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori. V. 3. Fiorenza, 1568, p. 715–796.

Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 5. Пер. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского. М., 1971, с. 231–331.

Francisco de Hollanda. Dialoghi romani con Michelangelo. A cura di E. Spina Barelli. Milano, 1964.

Le lettere di Michelangelo Buonarroti. Pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici per cura di G. Milanesi. Firenze, 1875.

Michelangelo. Mostra di disegni, manoscritti e documenti. A cura di P. Barocchi. Firenze, 1964.

Il carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di G. Raggi. A cura di P. Barocchi e R. Ristori. V. 1–4. Firenze, 1965–1979.

Мастера искусства об искусстве. Т. 2. М., 1966, с. 166–194.

Микеланджело. М., 1983. Поэзия, письма – с. 39–132.

Общие проблемы творчества

Grimm G. Leben Michelangelo's. Bd 1–2. Hannover, 1860–1863 (частичный рус. пер.: *Гримм Г.* Микель-Анджело Буонарроти, Т. 1. Спб., 1913–1914).

Symonds J. A. The Life of Michelangelo Buonarroti, Based on Studies in the Archives of the Buonarroti Family at Florence. Vol. 1–2. London, 1893.

Justi C. Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen. Leipzig, 1900.

Thode H. Michelangelo und das Ende der Renaissance. Bd 1–3. Berlin, 1902–1912.

Rolland R. La vie de Michel-Ange. Paris, 1907 (рус. пер.: *Роллан Р.* Жизнь Микеланджело. – Собр. соч., т. 2. М., 1954).

Thode H. Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke. Bd 1–2. Berlin, 1908–1913.

Justi C. Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke. Berlin, 1909.

Michelangiolo Buonarroti nel IV centenario del «Giudizio Universale» (1541–1941). Firenze, 1942.

Tolnay Ch., de. Michelangelo. V. 1–5. Princeton, 1943–1960.

Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520–1590). М., 1956.

Panofsky E. The Neoplatonic Movement and Michelangelo. – In: Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. New York, 1962, p. 171–233.

Pope-Hennesy J. Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. V. 1–3, London, 1963.

Hartt F. Michelangelo: Paintings. London, 1965.

Michelangelo Heute. Berlin, 1965.

Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi. Firenze – Roma, 1964; Roma, 1966.

The Complete Works of Michelangelo. New York, 1966.

Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte in Bonn 1964. Bd 2: Michelangelo. Berlin, 1967.

Weinberger M. Michelangelo the Sculptor. V. 1–2. London – New York, 1967.

Hartt F. Michelangelo. The Complete Sculptor. New York, 1968.

Лазарев В. Н. Микеланджело – В кн.: Старые итальянские мастера. М., 1972, с. 447–605.

Heusinger L. Michelangelo. Life and Works in Chronological Order. Firenze, 1976.

Микеланджело и его время. Сб. статей. М., 1978.

Wilde J. Michelangelo. Six Lectures. Oxford, 1978.

Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников. Сост. В. Н. Гращенков. Изд. 2-е. М., 1983.

Рисунок в творчестве Микеланджело**

Общие работы

Frey K. Die Handzeichungen Michelangelos Buonarroti. Bd 1–3. Berlin, 1909–1911.

Thode H. Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke. Bd 3: Verzeichnis der Zeichnungen, Kartons und Modelle. Berlin, 1913.

Panofsky E. Handzeichnungen Michelangelos. Leipzig, 1922.

Brinkmann A. E. Michelangelo – Zeichnungen. München, 1925.

Knapp F. Die Handzeichnungen Michelangelos Buonarroti. Nachtrag zu den K. Frey herausgegebenen drei Bänden. 1. Teil. Berlin, 1925.

Steinmann E. Cartoni di Michelangelo. – «Bolletino d'arte», 5, 1925/26, p. 3–16.

Berenson B. The Drawings of the Florentine Painters. V. 1–3. Chicago, 1938.

Tolnay Ch., de. Michelangelo. V. 1–5. Princeton, 1943–1960.

Goldscheider L. Michelangelo Drawings. London, 1951.

Dusser L. Die Zeichnungen des Michelangelo. Kritischer Katalog. Berlin, 1959.

Wilde J. «Cartonetti» by Michelangelo. – «The Burlington Magazine», 101, 1959, p. 370–381.

Гращенков В. Н. Рисунок мастеров итальянского Возрождения. М., 1963.

Disegni di Michelangelo. 103 disegni in facs. Premessa di M. Salmi. Introduzione de C. de Tolnay. Schede di P. Barocchi. Milano, 1964.

Berti L. Drawings. – In: The Complete Works of Michelangelo. New York, 1966, p. 377–495.

Hartt F. The Drawings of Michelangelo. London, 1971.

Tolnay Ch., de. Corpus dei disegni di Michelangelo. V. 1–4. Novara, 1975–1980.

Perrig A. Michelangelo Studien. 1–4. Frankfurt a/M. – Bern, 1976–1977.

Michelangelo. Disegni. Testo M. V. Brugnoli. Firenze – Milano, 1978.

Музейные каталоги рисунков

Robinson J. C. A Critical Account of the Drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries. Oxford. 1870.

Marcuard F., von. Die Zeichnungen Michelangelos im Museum Teyler zu Haarlem. München, 1901.

Jacobsen E. und *Ferri P. N.* Neuentdeckte Michelangelo-Zeichnungen in den Uffizien zu Florenz. Leipzig, 1905.

Demonts L. Musee du Louvre: Les dessins de Michel-Ange. Paris, 1922.

Popham A. E. und Wilde J. The Italian Drawings of the 15th and 16th Centuries in the Collection of N. M. the King at Windsor Castle. London, 1949.

Wilde J. Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his Studio. London, 1953.

Popham A. E. Exhibition Summary Catalogue of an Exhibition of Drawings by Michelangelo. The British Museum. 1953. London, 1953.

Parker K. T. Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum. V. 2: Italian Schools. Oxford, 1956.

Barocchi P. Michelangelo e la sua scuola: I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi. V. 1–2. Firenze, 1962.

I disegni di Michelangelo esposti á Firenze. Galleria degli Uffizi. 1962. Firenze, 1962.

Barocchi P. Michelangelo e la sua scuola. I disegni dell'Archivio Buonarroti. Firenze, 1964.

Drawings by Michelangelo in the collection of H. M. the Queen at Windsor castle, the Ashmolean Museum, the British Museum and other English collections. The British Museum. 1975. London, 1975.

Tolnay Ch., de. Disegni di Michelangelo nelle collezioni italiani: Casa Buonarroti. Galleria degli Uffizi, Firenze. Firenze, 1975.

Gere J. and *Turner N.* Drawings by Michelangelo from the British Museum. New York, 1979.

* В библиографии указаны главным образом основные издания по проблемам рисунка в творчестве Микеланджело. Подробную библиографию по общим и частным вопросам его творческого наследия см.: Микеланджело. М., 1983, библ., с. 167–176 (сост. В. Н. Гращенков), а также: *Steinmann E., Wittkower R.* Michelangelo – Bibliographie 1510–1926. Leipzig, 1927; *Dussler L.* Michelangelo-Bibliographie 1927–1970. Wiesbaden, 1974; *Кривонос Ф.* Литература о Микеланджело на русском языке. Библиография. – В кн.: Микеланджело и его время. М., 1978, с. 163–172.

** В этот раздел включены также и те общего характера исследования, в которых затрагиваются вопросы творческого метода Микеланджело и разбирается эволюция замыслов основных произведений художника.

Отдельные проблемы графического наследия Микеланджело

Ученичество

Gilbert C. Michelangelo's Drawings after Masaccio's «Sagra». – «Gazette des Beaux-Arts», 34, 1948, p. 389–404.

Gengaro M. L. Maestro e scolaro: Bertoldo di Giovanni e Michelangelo. – «Commentari», 12, 1961, p. 52–56.

Fany E. Michelangelo and Domenico Ghirlandaio. – In: Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of M. Meiss. V. 1–2. New York, 1977, p. 152–156.

Раннее творчество

Köhler W. Michelangelos schlachtkarton. – «Kunstgeschichtliches Jahrbuch», 1, 1907, S. 115–172.

Gruhmwald A. Über einige Werke Michelangelos im Verhältnis zur Antike. – «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des a. Kaiserhauses», 27, 1908, S. 125–153.

Möller E. Wie saz Leonardo aux? – «Belvedere», 9, 1926, S. 39 и сл.

Wilde J. Eine Studie Michelangelos nach der Antike. – «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 4, 1932, S. 41–64.

Baumgart F. Die Jugendzeichnungen Michelangelos bis 1506. – «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 10, 1937, S. 1–54.

Wilde J. The Hall of the Great Council of Florence. – «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 7, 1944, p. 78–81,

Wilde J. Michelangelo and Leonardo. – «The Burlington Magazine», 45, 1953, p. 65–77.

Jsermeyer C. A. Die Arbeiten Leonardos und Michelangelos für den grossen Ratssaal in Florenz. Eine Revision der Bild- und Schriftquellen für ihre Rekonstruktion und Geschichte. – In: Studies zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig H. Heydenrich zum 23 März 1963. München, 1964, S. 83–130.

Gould C. Michelangelo: Battle of Cascina. Newcastle, 1966.

Parronchi A. Opere giovanili di Michelangelo. Firenze, 1968.

Tolnay Ch., de. Une composition de la jeunesse de Michel-Ange. Hercule ètouffant le lion de Némée. Dessin ou Musée du Louvre. – «Gazette des Beaux-Arts», 71, 1968, p. 205–212.

Wasserman J. Michelangelo's Virgin and Child with St. Anne at Oxford. – «The Burlington Magazine», 111, 1969, p. 122–131.

Harprath R. Eine Neuentdeckte Zeichnung Michelangelos in München zum Herkules von Fontainebleau. – «Pantheon», 35, 1977, S. 306–311.

Joannides P. Michelangelo's Lost Hercules. – «The Burlington Magazine», 119, 1977, p. 550–554.

Joannides P. A Supplement to Michelangelo's Lost Hercules. – «The Burlington Magazine», 123, 1981, p. 20–23.

Гробница Юлия II. Сикстинский потолок

Burroughs B. Drawings by Michelangelo for the Libyan Sibyl. – «Bulletin of the Metropolitan Museum of Art», 20, 1925, p. 6–14.

Wilde J. Zwei Modelle Michelangelos für das Julius Grab. – «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», N. F., 2, 1928, S. 199–218.

Panofsky E. The First Two Projects of Michelangelo's Tomb of Julius II. – «The Art Bulletin», 19, 1937, p. 561–579.

Laux K. A. Michelangelos Juliusmonument. Ein Beitrag zur Phänomenologie des Genies. Berlin, 1943.

Tolnay Ch., de. Contributi michelangioleshi, I. Un prigione sconosciuto per la tomba di Giulio II di Michelangelo. – «Commentari», 16, 1965, p. 85–92.

Joannides P. A Note on the Julius Tomb 1513. – «The Burlington Magazine», 113, 1971, p. 149–150.

Seymour C. Michelangelo: The Sistine Chapel Ceiling. London, 1972.

Hirst M. A Project of Michelangelo's for the Tomb of Julius II. – «Master Drawings», 14, 1976, p. 375–382.

Gilbert C. E. On the Absolute Dates of the Parts of Sistine Ceiling. – «Art History», 3, 1980, p. 158–181.

Капелла Медичи. Рисунки 1520–1530-х гг.

Popp A. Die Medici-Kapelle Michelangelos. München, 1922.

Popp A. Unbeachtete Projekte Michelangelos. – «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», N. F., 4, 1927, S. 389–477.

Tolnay Ch. Studi sulla Capella Medicea. – «L'Arte», 37, 1934, p. 5–44, 281–307.

Frey H.-W. Zur Entstehungsgeschichte des Statuenschmuckes der Medici-Kapelle in Florenz. – «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 14, 1951, S. 40–96.

Goldscheider L. The Left Arm of Michelangelo's «Notte». Milano, 1955.

Wilde J. Michelangelo's Designs for the Medici Tombs. – «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 18, 1955, p. 54–66.

Wilde J. Notes on the Genesis of Michelangelo's «Leda». – In: Fritz Saxl. 1890–1948. A Volume of Memorial Essays from His Friends in England. London, 1957, p. 270–280.

Wind E. Pagan Mysteries in the Renaissance. London, 1958.

Sedmayr H. Michelangelo: Drei Zeichnungen für Tommaso Cavalieri [1948]. – In: Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Bd 1. Wien–München, 1959, S. 252–265.

Tolnay C., de. Morte e Resurrezione in Michelangelo. – «Commentari», 15, 1964, p. 3–20.

Perrig A. Bemerkungen zur Freundschaft zwischen Michelangelo und Tommaso de'Cavalieri. – In: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964. Bd 2: Michelangelo. Berlin, 1967, S. 164–171.

Regteren Altena J. Q., van. Zu Michelangelos Zeichnungen, besonders aus den Jahren 1530 bis 1535. – Ibid., S. 171–180.

Tolnay C., de. Sur des Vénus dessinées par Michel-Ange. A propos d'un dessin oublié du Musée du Louvre. – «Gazette des Beaux-Arts», 69, 1967, p. 193–200.

Tolnay C., de. Le Madonne di Michelangelo. A proposito di due disegni della Vergine col Bambino al Louvre. – «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 13, 1968, p. 343–365.

Tolnay C., de. Nouvelles remarques sur la Chapelle Médicis. – «Gazette des Beaux-Arts», 73, 1969, p. 65–80.

Joannides P. Michelangelo's Medici Chapel: Some New Suggestions. – «The Burlington Magazine», 114, 1972, p. 541–551.

Баранов А. К вопросу о программе скульптурного ансамбля Капеллы Медичи. – В кн.: Микеланджело и его время. М., 1978, с. 51–53.

Позднее творчество

Panofsky E. Bemerkungen zu der Neuherausgabe der Haarlemer Michelangelo-Zeichnungen durch Fr Knapp. – «Repertorium für Kunstwissenschaft», 48, 1927, S. 25–58.

Panofsky E. Pietá von Übeda. – In: Festschrift für Julius von Schlosser. Wien, 1927.

Popp A. Fälschlich Michelangelo zugeschriebene Zeichnungen. – «Zeitschrift für bildende Kunst», N. F., 61, 1927/28, S. 8–17.

Popp A. Kopie oder Fälschung. Zu dem Aufsatz von Erwin Panofsky. – «Zeitschrift für bildende Kunst», N. F., 62, 1928/29, S. 54–67.

Wilde J. Zur Kritik der Haarlemer Michelangelo-Zeichnungen. – «Belvedere», 11, 1927, S. 142–147.

Tolnay C. Michelangelo's Rondanini «Pietá». – «The Burlington Magazine», 65, 1934, p. 146–157.

Baumgart F. Die Pietá Rondanini. Ein Beitrag zur Erkenntnis des Altersstiles Michelangelos. – «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 56, 1935, p. 44–56.

Fietze-Conrat E. A lost Michelangelo reconstructed. – «The Burlington Magazine», 68, 1936.

Einem H., von. Bemerkungen zur Florentiner Pietá Michelangelos. – «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 61, 1940, p. 77–99.

Biagetti B. Indagini sul procedimento disegnativo di Michelangelo. – In: Michelangelo Buonarroti nel IV centenario del «Giudizio Universale». Firenze, 1942, p. 184–204.

Gould C. Some Addenda to Michelangelo Studies. The Original Drawings of the «Madonna del Silenzio». – «The Burlington Magazine», 93, 1951, p. 279–281.

Perrig A. Michelangelo Buonarrotis letzte Pietá-Idee. Bern, 1960.

Gosebruch M. Zum «Disegno» des Michelangelo. – In: Michelangelo Buonarroti. Würzburg, 1965, S. 51–114.

Pfeiffer H. On the Meaning of a Late Michelangelo's Drawing. – «The Art Bulletin», 48, 1966, p. 227.

Redig de Campos D. Il crocifisco di Michelangelo per Vittoria Colonna. – In: Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi. Firenze – Roma 1964. Roma, 1966, p. 356–365.

Tolnay C., de. La Deposizione di Christo-disegno attribuito a Michelangelo a Haarlem. – «Pantheon», 25, 1967, p. 20–26.

Gatti E. The Crucifix of Michelangelo Rediscovered, 1969.

Hausherr R. Michelangelos Kruzifixus für Vittoria Colonna. Bemerkungen zu Ikonographie und theologischer Deutung. Opladen, 1971.

Redig de Campos D. Il Giudizio Universale di Michelangelo. Milano, 1975.

Либман М. Микеланджело и неклассическое художественное наследие. – В кн.: Микеланджело и его время. М., 1978, с. 32–50.

Annesly N. and Hirst M. «Christ and the woman of Samaria» by Michelangelo. – «The Burlington Magazine», 123, 1981, p. 608–614.

Публикации рисунков, вопросы атрибуции

Находка любопытного рисунка Микеланджело. – «Худож. новости», т. 2. 1884, № 22, стлб. 597–599.

Три рисунка, приписываемые Микеланджело. – «Худож. новости», т. 5. 1887, № 18, стлб. 513.

Portheim F., von. Beiträge zu den Werken Michelangelos. – «Repertorium für Kunstwissenschaft», 12, 1889, S. 140–158.

Popp A. Bemerkungen zu einigen Zeichnungen Michelangelos. – «Zeitschrift für bildende Kunst», N. F., 59, 1925/26, S. 134–146, 169–174.

Popp A. Garsoni Michelangelos. – «Belvedere», 8, 1925, S. 7–28.

Brinckmann A. Sind die Haarlemer Michelangelo-Zeichnungen Originale? – «Zeitschrift für bildende Kunst», N. F., 59, 1925/26, S. 219–224.

Panofsky E. Kopie oder Fälschung. Ein Beitrag zur Kritik einiger Zeichnungen aus der Werkstatt Michelangelos. – «Zeitschrift für bildende Kunst», N. F., 61, 1927/28, S. 221–244.

Panofsky E. Noch einmal «Kopie oder Fälschung». – «Zeitschrift für bildende Kunst», N. F., 62, 1928/29, S. 179–183.

Tolnai K. Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus. – «Repertorium für Kunstwissenschaft», 48, 1927, S. 157–205.

Tolnai K. Die Handzeichnungen Michelangelos im Archivio Buonarroti. – «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», N. F., 5, 1928, S. 377–476.

Baumgart F. Contributi a Michelangiolo. – «Bolletino d'arte», 28, 1934, p. 344–354.

Berenson B. Andrea di Michelangelo e Antonio Mini. – «L'Arte», 38, 1935, p. 243–283.

Wittkower R. A Newly Discovered Drawing by Michelangelo. – «The Burlington Magazine», 78, 1941, p. 159–160.

Гуковский М. А. Набросок Микеланджело в собрании Института истории искусств АН СССР. – Сообщения Института истории искусств АН СССР. Сб. 8, 1957, p. 147–153.

Borland Ph. A copy by Venusti after Michelangelo. – «The Burlington Magazine», 103, 1961, p. 433–434.

Freedberg S. J. «Drawings *for* Sebastiano» or «Drawings *by* Sebastiano»: The Problem Reconsidered. – «The Art Bulletin», 45, 1963, p. 253–258.

Beck J. Michelangelo. A lesson in anatomy. New York, 1975.

Joannides P. Michelangelo Drawings at the British Museum. – «The Burlington Magazine», 117, 1975, p. 257–262.

Dal Poggetto P. I disegni murali di Michelangiolo e della sua scuola nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo. Firenze, 1979.

Elam C. The Mural Drawings in Michelangelo's New Sacristy. – «The Burlington Magazine», 123, 1981, p. 593–602.

Архитектура

Tolnai K. Beiträge zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos. 1–2. – «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 51, 1930, S. 1–48; 53, 1932, S. 231–253.

Архитектурное творчество Микеланджело. Сб. статей. М., 1936.

Scully V. Michelangelo's Fortification Drawings. A Study in the Reflex Diagonal. – In: Actes du 17-e Congrès International d'histoire de l'arte. Amsterdam, 1952; La Haye, 1955, p. 323–332.

Seibenhüner H. San Giovanni dei Fiorentini in Rom. – In: Kunstgeschichte Studien für Hans Kauffmann. Berlin, 1956, S. 172–191.

MacDougall E. Michelangelo and the Porta Pia. – «Journal of the Society of Architectutal Historians», 19, 1960, p. 97–108.

Ackermann J. S. The Architecture of Michelangelo. V. 1–2. London, 1961.

Hedberg G. The Farnese Courtyard Windows and the Porta Pia: Michelangelo's Creative Process. – «Marsyas». 15, 1970–1971 (1972), p. 63–72.

Tolnay C., de. I progetti di Michelangelo per la facciata di S. Lorenzo a Firenzi. Nuove ricerche. – «Commentari», 23, 1972, p. 53–72.

Millon H. A. and Smyth E. H. A Design by Michelangelo for a City Gate: Farther Notes on the Lille Sketch. – «The Burlington Magazine», 117, 1975, p. 162–166.

Michelangelo Buonarroti. I disegni e l'architettura. Firenze, 1976.

Millon H. A. and Smyth C. H. Michelangelo and St. Peter's: Observations on the Interior of the Apses, a Model of the Apse Vault, and Related Drawings. – «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 16, 1976, p. 137–206.

Manetti R. Michelangelo: le fortificazioni per l'assedio di Firenze. Firenze, 1980.

Сводная таблица рисунков, представленных в альбоме

Город Музей	Ф.	Т.	Бер.	Бр.	Баум.	Тол.	Г.	Д.	Б.	В.	П.	Х.	ДВ.
Амстердам													
Риксмузеум													
53:140	–	–	–	–	–	265	–	244	–	–	–	534	168
Байон													
Музей Бонне													
681	–	512 б	1395 A	–	–	174	98	245	–	–	–	373	124
1217	–	512 а	1395 B	–	–	170	99	246	–	–	–	370	121
Бостон													
Музей И. Гарднер	–	–	1623 C	–	–	197	–	378	–	–	–	455	136
Вена													
Альбертина													
S. R. 150	23	525	1602	–	20	4	2	235	–	–	–	7	2
	22				21	5	3					8	3
S. R. 152	–	526	1603	16	43	141	54	360	–	–	–	38	76
								700				59	
Венеция													
Академия													
177	75	518	1601	57	–	118	95	234	–	–	–	357	112
Виндзор													
Королевская библиотека													
12761	129	547	1621	72	–	252	128	236	–	–	437	425	160
	220					253						422	
12762	212 а	535	1610	–	–	93	63	237	–	–	425	497	74
	213 б												
12764	–	533	1608	–	–	154	84	715	–	–	434	364	119
12765	–	532	1607	–	–	131	–	716	–	–	421	–	30
						132							
12766	58	542	1617	56	–	119	96	238	–	–	430	358	113
				58				717				369	
12767	19	537	1612	47	–	109	78	239	–	–	427	256	91
	224							362				124	
12771	6	540	1615	54	–	115	74	241	–	–	429	353	114
	219											184	
12772	34	550	2505	–	–	237		242	–	–	435	439	153
12775	130	548	1622	73	–	250	129	243	–	–	436	423	162
12776	188	545	1620	–	–	180	–	364	–	–	432	376	129
	189					181						388	
12777	187	543	1618	–	–	120	92	365	–	–	431	361	116
12778	298	538	1613	52	–	121	73	721	–	–	424	362	117
13036	18	539	1614	88	–	116	–	722	–	–	457	–	115
Детройт													
Институт искусств													
27.2	247	513 а	1624 B	22	–	37	–	5	–	–	–	63	37
	248					12 A		388				81	

Сводная таблица рисунков

Город Музей	Ф	Т.	Бер.	Бр.	Баум.	Тол.	Г.	Д.	Б.	В.	П.	Х.	ДВ.
Кембридж													
Музей Фитц-Ульям													
Св. 23	77	367	1396 А	–	–	224	119	3	–	–	–	462	157
	78					225						461	158
Лилль													
Музей изящных искусств													
93-94	170 а	274	–	–	–	247	–	301	–	–	–	415	173
	170 б											500	
Лондон													
Британский музей													
1859-5-14-818	251	314	1502	–	–	88	53	149	–	31	–	177	77
1859-5-14-822	47	318	1495	35	–	51	–	150	–	26	–	217	61
	48					52						218	62
1859-5-14-823	55	319	1497	–	–	57	–	151	–	27	–	220	67
	56					100						291	68
1859-5-14-824	10 а	320	1501	–	–	127	–	152	–	23	–	126	28
	10 б					128						127	
1859-6-25-543	9 а	285	1496	–	–	58	–	153	–	28	–	224	69
	9 б					59						223	70
1859-6-25-544	60	286	1491	42	–	95	57	154	–	35	–	252	79
1859-6-25-545	39	287	1494	–	–	56	–	155	–	25	–	212	65
	38					8 А		306				78	66
1859-6-25-548	241	290	–	–	–	75	–	308	–	20	–	152	72
1859-6-25-550	117 а	292	1500	–	–	–	–	157	–	37	–	275	176
	117 б											276	177
1859-6-25-553	212 с	295	1504	–	–	122	–	158	–	56	–	307	105
1859-6-25-557	31	299	1490	43	–	91	–	159	–	33	–	496	73
												186	
1859-6-25-559	106	301	1499	–	–	67	–	160	–	22	–	201	29
								552					
1859-6-25-560/1	85	302	1506	–	–	–	–	315	–	18	–	142	53
	86											143	
1859-6-25-560/2	181	303	1505	–	–	–	–	316	–	19	–	144	57
	182											145	
1859-6-25-562	257	305	1518	81	–	266	130	161	–	83	–	441	169
1859-6-25-564	45	307	1479	9	25	24	20	162	–	5	–	27	19
	46			23		25	19					28	24
1859-6-25-567	43	310	1483	21	–	36	25	163	–	7	–	62	36
	44					11 А		318				82	
1859-6-25-568	122	311	1484	34	–	41	38	319	–	8	–	100	38
	121						26	164				96	39
1860-6-16-2/2	253	323	1515	–	–	231	109	166	–	76	–	446	151
	254					230						442	152
1860-6-16-2/3	255	322	1517	69	–	235	110	167	–	78	–	447	150
	256					234						443	
1860-6-16-133	59	328	1507	46	–	110	79	168	–	52	–	350	92

Город Музей	Ф.	Т.	Бер.	Бр.	Баум.	Тол.	Г.	Д.	Б.	В.	П.	Х.	ДВ.
1885-5-9-1894	279 а	332	1511	–	–	228	–	322	–	79	–	449	166
1887-5-2-115	242	334	1486	–	–	–	33	323	–	29	–	55	32
1887-5-2-116	103	335	1476	11	–	31	–	324	–	6	–	41	15
	104							565					
1887-5-2-117	91	336	1481	10	6	23	16	169	–	4	–	4	11
	92			18		21	21					11	20
1895-9-15-496	13 а	346	1521	5	1	19	22	170	–	3	–	22	21
	13 б					20	23					23	
1895-9-15-497	261	347	1690	–	–	25 А	–	569	–	13	–	90	47
	262											91	
1895-9-15-498	41	348	1522	26	17	6	14	171	–	1	–	21	6
	42					43	41					245	
1895-9-15-501	288	350	1523	50	–	166	81	328	–	54	–	183	94
		365						571				190	
1895-9-15-504	287	353	1724 А	–	–	198	113	329	–	67	–	408	134
1895-9-5-508	118	355	1528	–	–	–	–	173	–	36	–	265	59
	119											266	
1895-9-15-509	127	356	1529	–	–	251	131	174	–	81	–	424	161
1895-9-15-510	128	357	1530	75	–	256	129	175	–	82	–	429	164
1895-9-15-513	291 а	360	1532	–	–	214	–	331	–	74	–	510	141
1895-9-15-516	259	362	1534	77	–	221	126	176	–	72	–	436	155
	260						124					432	
1895-9-15-517	57	363	1535	55	–	117	94	177	–	55	–	355	111
1895-9-15-518	79	364	1536	64	–	178	101	333	–	60	–	374	126
	80					179	103					375	127
1895-9-15-518*	–	552	1537	–	–	236	118	178	–	75	–	440	138
1900-6-11-1	190	340	1519	78	–	220	122	179	–	71	–	431	154
1926-10-9-1	–	517	1519 А	–	–	6 А	–	580	–	11	–	77	45
												107	
Pp 1-58	270	341	1493	17	–	143	82	583	–	65	–	–	106
Коллекция герцога Портленда	–	–	–	–	–	196	141	336	–	–	–	437	137
Коллекция А. Сейлерн	157	520	1748 В	59	–	169	93	589	–	–	–	359	118
–„–	–	–	–	–	–	210	–	334	–	–	–	475	146
Коллекция Б. Форда	36	372	1543	–	–	86	36	182	–	–	–	296	48
	37							335				297	
Мюнхен													
Пинакотека													
2191	11	380	1544	–	18	3	2	186	–	–	–	2	5
Неаполь													
Национальный музей и галереи Каподимонте													
398	–	554	1544 А	–	–	203	117	187	–	–	–	407	133
Нью-Йорк													
Библиотека П. Моргана													
1.32 А-Д	76 а-д	367 а	1544 Е	–	–	207	106	188	–	–	–	463	143
						I-IV	107						

Сводная таблица рисунков

Город Музей	Ф.	Т.	Бер.	Бр.	Баум.	Тол.	Г.	Д.	Б.	В.	П.	Х.	ДВ.
Метрополитен-музей													
24.197.2	4	378	1544Д	32	–	46	30	339	–	–	–	87	41
	5					13 A						88	42
Оксфорд													
Эшмолиен-музей										Паркер			
16	132	400	1556	–	–	106	46	190	–	294	–	31	86
18	141	402	1558	–	2	96	44	191	–	293	–	30	87
							45						88
19	202	403	1559	7	–	28	–	344	–	296	–	35	16
	201 a					27		603				32	17
22	–	406	1561	–	8	9	7	193	–	291	–	9	7
						10	8					16	
23	3	407	1562	33	–	47	32	194	–	297	–	89	43
	156											54	
29	51	417	1564	45	–	107	91	195	–	318	–	257	89
												412	
40	143	423	1566	–	–	–	–	345	–	308	–	222	83
45	145	428	1712	–	–	92	–	196	–	317	–	302	97
	144							622				312	
55	–	434	1718	–	–	–	67	624	–	319	–	466	98
69 A	157	441	1571	44	–	211	105	200	–	328	–	473	144
	158							630					
70.1	239	442	1572	80	–	246	111	201	–	339	–	459	149
70.2	240	443	1572 A	–	–	227	–	202	–	340	–	448	165
70.3	280 б	444	1572 B	–	–	208	–	203	–	338	–	469	147
												470	
72	180	446	1574	–	–	254	125	204	–	343	–	426	163
						255						427	
74	140	448	1575	79	–	264	127	205	–	345	–	435	156
80	271	452	–	–	–	–	–	633	–	332	–	494	174
								206				482	
81	272	453	–	–	–	–	–	634	–	333	–	495	175
	273							352				483	
Париж													
Лувр													
685	27	461	1579	3	40	33	35	208	–	–	–	57	49
	28				41	32	31					60	
688	87	477	1588	–	14	14	10	209	–	–	–	46	9
	63				13	34	24					47	31
689	–	478	1589	15	42	140	55	354	–	–	–	58	13
						41 A		646				49	75
691 B	40	464	1580	48	–	108	77	210	–	–	–	254	90
698	–	469	1582	–	–	201	116	355	–	–	–	420	135
700	128	471	1583	74	–	249	131	211	–	–	–	421	159
706	1	481	1587	–	19	2	1	212	–	–	–	1	4
714	24	474	1585	4	32	16	9	213	–	–	–	20	12
	25				10	13	6					15	18
R. F. 70-1068	64	498	1590	–	12	15	5	214	–	–	–	48	8
	88					35	17					50	46

Город Музей	Ф.	Т.	Бер.	Бр.	Баум.	Тол.	Г.	Д.	Б.	В.	П.	Х.	ДВ.
Рим													
Ватикан													
Cod. 3211, fol. 88	–	–	–	–	–	175	–	226	–	–	–	377	128
						177							
Флоренция													
Архив Буонарроти													
Cod. XIII, fol. 111	–	197	–	–	–	39	–	39	288	–	–	109	35
Cod. XIII, fol. 169	–	–	–	–	–	89	–	46	343	–	–	250	78
Cod. I, 77, fol. 210	–	–	–	–	–	48	–	10	313	–	–	204	60
Музей Буонарроти													
1 F	52	11	1400	–	–	45	29	48	8	–	–	12	40
2 F	–	12	1655	–	–	151	–	409	133	–	–	–	120
7 F	16	16	1401	–	31	44	66	49	122	–	–	305	104
9 F	–	18	1656	–	–	26	18	253	5	–	–	36	23
17 F	126 б	27	1402	–	–	–	–	256	125	–	–	172	108
18 F	126 а	28	1403	–	–	–	–	257	127	–	–	173	110
19 F	236	75	1403 A	–	–	69	–	50	150	–	–	471	84
						70						472	85
21 F	–	–	1658	–	–	137	–	258	124	–	–	159	33
35 F	–	35	1407	–	–	–	80	427	135	–	–	460	96
44 F	114	40	1409	40	–	98	58	53	74	–	–	238	80
61 F	–	53	1665 A	61	–	163	75	443	137	–	–	181	93
												182	
65 F	20	57	1413	60	–	171	100	55	142	–	–	371	122
						172	76					349	123
66 F	–	58	1667	62	–	–	–	446	136	–	–	180	95
67 F	126 с	59	1414	–	–	–	–	272	128	–	–	174	107
68 F	126 g	60	1415	–	–	–	–	273	129	–	–	175	109
69 F	15	61	1416	–	–	181	61	274	143	–	–	453	130
						182						387	131
70 F	292	62	1417	–	–	–	85	275	140	–	–	464	139
73 F	26	65	1418	–	–	22	–	56	6	–	–	3	22
10 A	162	177	1459	–	–	72	–	58	61	–	–	209	71
13 A	–	178	–	–	–	–	–	60	114	–	–	331	103
												330	
14 A	–	188	1657 A	–	–	–	–	61	117	–	–	334	99
20 A	–	182	–	–	–	–	–	67	118	–	–	332	101
												333	102
25 A	–	189	–	–	–	–	–	72	108	–	–	342	100
43 A	211 а	174	1456	–	–	136	–	85	45	–	–	149	34
	211 б							279				290	52
44 A	29	98	1425	–	–	125	–	86	43	–	–	147	25
46 A	125 б	96	1424	–	–	65	–	88	94	–	–	319	82
47 A	96 б	99	1426	–	–	–	–	89	44	–	–	148	51
48 A	234	97	1423	–	–	–	–	90	81	–	–	263	54
												264	

Сводная таблица рисунков

Город Музей	Ф.	Т.	Бер.	Бр.	Баум.	Тол.	Г.	Д.	Б.	В.	П.	Х.	ДВ.
49A	125 a	77	1419	–	–	54	–	91	59	–	–	211	64
69 A	198	120	–	–	–	126	–	105	51	–	–	288	27
88 A	70	134	1440	–	–	53	–	120	57	–	–	210	63
91 A	96 a	137	1443	–	–	–	–	123	42	–	–	146	50
92 A	164	138	1444	–	–	–	–	124	89	–	–	284	55
	165											283	56
93 A	125 c	139	1445	–	–	6[illegible]	–	125	60	–	–	214	81
												215	
96 A	–	151	–	–	–	–	–	127	79	–	–	259	58
102 A	237	157	–	–	–	–	–	476	168	–	–	527	178
106 A	–	70	–	–	–	–	–	134	169	–	–	529	180
120 A	295	169	–	–	–	–	–	142	159	–	–	515	171
121 A	296	170	–	–	–	–	–	143	158	–	–	514	170
124 A	294	73	–	–	–	–	–	145	160	–	–	517	172
Галерея Уффици													
608 E	–	209	1632	–	–	124	–	497	244	–	–	45 A	26
						51 A						52	
613 E	–	208	1397 C	12	–	–	–	499	4	–	–	25	14
												26	
14412 F	98	217	1399 A	6	–	202	–	290	147	–	–	399	132
	99											398	
18718 F	–	218	1399 B	–	–	42	28	147	21	–	–	85	44
						21 A						108	
170 S	100	235	1399 K	63	–	173	–	294	141	–	–	372	125
Харлем													
Музей Тейлера													
A 29	326	264	1469	–	–	212	–	148	–	–	–	498	140
	327					213						503	179
A 32	328	265	1470	–	–	215	123	297	–	–	–	504	142
	329					209	185					474	145
A 35	324	262	1673	–	–	245	–	300	–	–	–	393	148
	325					244						457	
A 53	–	–	–	–	–	263	–	537	–	–	–	–	167
Шантийи													
Музей Конде													
29	2	7	1397	–	15	17	13	4	–	–	–	6	10
						18						56	

Список иллюстраций

Таблицы в тексте

I. Годы ученичества. От «Битвы кентавров» к картону «Битва при Кашине»

II. Гробница Юлия II. Роспись свода Сикстинской капеллы

III. Пора зрелости. Фасад церкви Сан Лоренцо. Капелла Медичи

IV. «Страшный суд». Рисунки для Виттории Колонны. Собор св. Петра. Поздние рисунки

Иллюстрации в альбоме

I. Годы ученичества. От «Битвы кентавров» к картону «Битва при Кашине»

II. Гробница Юлия II. Роспись свода Сикстинской капеллы

III. Пора зрелости. Фасад церкви Сан Лоренцо. Капелла Медичи

93. Эскиз фигуры воскресшего Христа. Итальянский карандаш. 1532–1534. Флоренция, Музей Буонарроти.

94. Этюд фигуры воскресшего Христа. Итальянский карандаш. 1532–1534. Лондон, Британский музей.

95. Беглые наброски фигуры воскресшего Христа. Итальянский карандаш. 1534–1535. Флоренция, Музей Буонарроти.

96. Эскиз композиции «Сошествие во ад». Итальянский карандаш, сангина. 1532–1534. Флоренция, Музей Буонарроти.

97. Беглые наброски скульптурной группы «Геркулес и Антей» и другие наброски. Сангина. Около 1528. Оксфорд, Эшмолиен-музей.

98. Самсон и Далила. Эскиз композиции. Сангина. Около 1530. Оксфорд, Эшмолиен-музей.

99. Фортификационные наброски. Итальянский карандаш. 1528–1529. Флоренция, Музей Буонарроти.

100. Фортификационные наброски. Итальянский карандаш. 1528–1529. Флоренция, Музей Буонарроти.

101–102. Фортификационные наброски. Перо, сангина, акварель. 1529–1530. Флоренция, Музей Буонарроти.

103. Фортификационные наброски. Перо, сангина, акварель. 1529–1530. Флоренция, Музей Буонарроти.

104. Этюд головы молодой женщины. Сангина. Конец 1520-х – начало 1530-х гг. Флоренция, Музей Буонарроти.

105. Беглый набросок к композиции «Венера и Купидон». Эскиз к картону. Перо. 1532–1533. Лондон, Британский музей.

106. Святое семейство. Эскиз композиции. Итальянский карандаш. 1532–1535. Лондон, Британский музей.

107–110. Беглые наброски обнаженных фигур. Перо. 1531–1532. Флоренция, Музей Буонарроти.

111. Падение Фаэтона. Итальянский карандаш. 1533. Лондон, Британский музей.

112. Падение Фаэтона. Итальянский карандаш. 1533. Венеция, Академия.

113. Падение Фаэтона. Итальянский карандаш. 1533. Виндзор, Королевская библиотека.

114. Наказание Тития. Итальянский карандаш. Конец 1532. Виндзор, Королевская библиотека.

115. Ганимед. Итальянский карандаш. 1530. Виндзор, Королевская библиотека.

116. Стрелки из лука. Сангина. 1530. Виндзор, Королевская библиотека.

117. Вакханалия путти. Сангина. 1532–1534. Виндзор, Королевская библиотека.

118. Сон. Итальянский карандаш. 1530-е гг. Лондон, Коллекция А. Сейлерн.

119. Женская голова. Итальянский карандаш. 1530-е гг. Виндзор, Королевская библиотека.

120. Клеопатра. Итальянский карандаш. 1530-е гг. Флоренция, Музей Буонарроти.

IV. «Страшный суд». Рисунки для Виттории Колонны. Собор св. Петра. Поздние рисунки

121. Композиционный эскиз верхней части фрески «Страшный суд» для алтарной стены Сикстинской капеллы. Итальянский карандаш. 1534. Байон, Музей Бонне.

122–123. Композиционный эскиз фрески «Страшный суд». Набросок мужской фигуры. Итальянский карандаш, контуры тронуты пером. Февраль–март 1534. Флоренция, Музей Буонарроти.

124. Композиционный эскиз к фреске «Страшный суд». Итальянский карандаш. 1534. Байон, Музей Бонне.

125. Эскиз группы Христа и мучеников к фреске «Страшный суд». Итальянский карандаш. 1534. Флоренция, Галерея Уффици.

126–127. Композиционный эскиз к фреске «Страшный суд». Этюды головы и наброски мужских фигур. Итальянский карандаш. 1534–1535. Лондон, Британский музей.

128. Беглый набросок мученика, возможно святого Лаврентия. Итальянский карандаш. 1534. Ватикан, Библиотека.

129. Композиционные наброски к фреске «Страшный суд». Итальянский карандаш. 1534. Виндзор, Королевская библиотека.

130–131. Этюды мужского торса и руки, возможно к фреске «Страшный суд». Набросок бегущей фигуры и другие наброски. Итальянский карандаш. 1534. Флоренция, Музей Буонарроти.

132. Фортификационные эскизы и набросок всадника со спины. Перо, сангина. 1528–1529 (фортификации), 1545 (набросок – всадника). Флоренция, Галерея Уффици.

133. Фрагмент картона к фреске «Распятие святого Петра» в капелле Паолина. Итальянский карандаш, размывка. Конец 1540-х гг. Неаполь, Национальный музей и галереи Каподимонте.

134. «Распятие» для Виттории Колонны. Итальянский карандаш. 1539–1545. Лондон, Британский музей.

135. Иоанн Евангелист. Этюд к «Распятию» для Виттории Колонны (?). Итальянский карандаш. 1540-е гг. Париж, Лувр.

136. «Пьета» для Виттории Колонны. Итальянский карандаш. 1540-е гг. Бостон, Музей И. Гарднер.

137. Мадонна дель Силенцио. Сангина. 1540-е гг. Лондон, коллекция герцога Портленда.

138. Картон «Богоявление». Итальянский карандаш. 1540-е гг. Лондон, Британский музей.

139. Жертвоприношение Авраама. Итальянский карандаш. 1540-е гг. Флоренция, Музей Буонарроти.

140. Шесть фигур в нишах. Итальянский карандаш. 1540-е гг. Харлем, Музей Тейлера.

141. Беглый набросок мужской фигуры, возможно для предполагаемой росписи купола собора св. Петра. Итальянский карандаш. 1540-е гг. Лондон, Британский музей.

142. Наброски апостолов, возможно для предполагаемой росписи купола собора св. Петра. Итальянский карандаш. 1540-е гг. Харлем, Музей Тейлера.

143. Давид и Голиаф. Композиционные эскизы. Итальянский карандаш. 1542–1545. Нью-Йорк, Библиотека П. Моргана.

144. Самсон и филистимлянин. Итальянский карандаш. 1550–1555. Оксфорд, Эшмолиен-музей.

145. Меркурий просит Энея покинуть ложе Дидоны. Итальянский карандаш. 1550-е гг. Харлем, Музей Тейлера.

146. Меркурий просит Энея покинуть ложе Дидоны. Итальянский карандаш. 1550-е гг. Лондон, Коллекция А. Сейлерн.

147. Два беглых эскиза к композиции «Иоанн Креститель в пустыне». Итальянский карандаш. Конец 1550-х гг. Оксфорд, Эшмолиен-музей.

148. Оплакивание. Итальянский карандаш. 1550-е гг. Харлем, Музей Тейлера.

149. Два наброска к композиции «Положение во гроб»; три эскиза к «Пьете Ронданини». Итальянский карандаш. 1550-е гг. Оксфорд, Эшмолиен-музей.

150. Христос изгоняет торгующих из храма. Эскиз композиции. Итальянский карандаш. 1550-е гг. Лондон, Британский музей.

151–152. Наброски для композиции «Христос изгоняет торгующих из храма». Итальянский карандаш. 1550-е гг. Лондон, Британский музей.

153. Мадонна с младенцем. Итальянский карандаш, сангина. Виндзор, Королевская библиотека.

154. Мадонна. Эскиз к композиции «Благовещение». Итальянский карандаш, растирка. 1547–1550. Лондон, Британский музей.

155. Благовещение. Итальянский карандаш. 1550-е гг. Лондон, Британский музей.

156. Явление воскресшего Христа Марии. Итальянский карандаш. Конец 1550-х гг. Оксфорд, Эшмолиен-музей.

157–158. Христос к композиции «Явление воскресшего Христа Марии». Итальянский карандаш. Конец 1550-х гг. Кембридж, Музей Фитц-Ульям.

159. Распятие. Итальянский карандаш, белила. После 1545. Париж, Лувр.

160. Распятие. Итальянский карандаш, белила. Конец 1540-х – середина 1550-х гг. Виндзор, Королевская библиотека.

161. Распятие. Итальянский карандаш, белила. Конец 1540-х – середина 1550-х гг. Лондон, Британский музей.

162. Распятие. Итальянский карандаш, белила. Конец 1540-х – середина 1550-х гг. Виндзор, Королевская библиотека.

163. Распятие. Итальянский карандаш. Конец 1540-х – середина 1550-х гг. Оксфорд, Эшмолиен-музей.

164. Распятие. Итальянский карандаш, белила. Середина 1550-х гг. Лондон, Британский музей.

165. Наброски спящих апостолов для композиции «Христос в Гефсиманском саду». Итальянский карандаш. Конец 1550-х гг. Оксфорд, Эшмолиен-музей.

166. Два наброска к фигуре спящего апостола. Итальянский карандаш. Конец 1550-х гг. Лондон, Британский музей.

167. Портрет ребенка. Итальянский карандаш. Конец 1550-х гг. Харлем, Музей Тейлера.

168. Проект конного памятника Генриху II. Итальянский карандаш. 1559–1560-е гг. Амстердам, Риксмузеум.

169. Мадонна с младенцем. Итальянский карандаш. Конец 1550-х – начало 1560-х гг. Лондон, Британский музей.

170. План церкви Сан Джованни деи Фиорентини в Риме (первый вариант плана). Перо, итальянский карандаш, акварель. 1559. Флоренция, Музей Буонарроти.

171. План церкви Сан Джованни деи Фиорентини в Риме (второй вариант плана). Перо, итальянский карандаш, акварель. Конец 1550-х гг. Флоренция, Музей Буонарроти.

172. План церкви Сан Джованни деи Фиорентини в Риме (окончательный вариант плана). Перо, итальянский карандаш, акварель. 1559. Флоренция, Музей Буонарроти.

173. Эскиз для купола и барабана собора св. Петра. Перо, итальянский карандаш. 1546–1550-е гг. Лилль, Музей изящных искусств.

174. Этюд окна для Палаццо Фарнезе (?). Итальянский карандаш, сангина, белила. 1546 (?). Оксфорд, Эшмолиен-музей.

175. Этюд окна для Палаццо Фарнезе (?). Итальянский карандаш, перо, белила. 1546 (?). Оксфорд, Эшмолиен-музей.

176–177. Проекты портала и оформления наличника окна, возможно для библиотеки Лауренциана. Перо. 1526 (?). Лондон, Британский музей.

178. Эскиз портала для Порта Пиа. Перо, акварель, итальянский карандаш, сангина, белила. Около 1561. Флоренция, Музей Буонарроти.

179. Проект ворот (фрагмент листа с архитектурными набросками для купола и фонаря собора св. Петра). Итальянский карандаш. 1550–1560-е гг. Харлем, Музей Тейлера.

180. Эскиз портала для Порта Пиа. Перо, итальянский карандаш, акварель, белила. Около 1561. Флоренция, Музей Буонарроти.

Вера Дмитриевна Дажина

МИКЕЛАНДЖЕЛО.
Рисунок в его творчестве

Редактор
Р. В. Тимофеева

Художественный редактор
Л. А. Иванова

Технический редактор
А. Л. Резник

Цветная корректура
Г. М. Коротковой

Подготовка и корректура черно-белых иллюстраций
Н. М. Давыдова

Корректоры
Н. Ю. Матякина, Н. Г. Рязанова

Сдано в набор 03. 12. 84. Подписано к печати 27. 08. 84.
А02349. Формат издания 60 × 90/8.
Гарнитура «Таймс». Офсетная печать. Бумага мелованная.
Усл. п. л. 27. Усл. кр.-отт. 83,5. Уч.-изд. л. 24,347.
Изд. № 1315. Тираж 30 000. Цена 6 р. 40 к. Заказ 005569.
Издательство «Искусство», 103009 Москва,
Собиновский пер., 3.
Типография Графише Верке Цвикау – ГДР