

Неистовый гений:

Микеланджело Буонарроти

Часть IV

Дмитрий Боровков,
историк-архивист

«СТРАШНЫЙ СУД» (1533-1541 гг.)

В сентябре 1533 года Микеланджело получил от Климента VII новый заказ – ему было поручено написать на алтарной стене Сикстинской капеллы фреску с изображением Страшного суда.¹ На выбор сюжета повлияло несколько важных событий. Во-первых,

обет, взятый на себя Климентом VII во время пленения в замке Св. Ангела в мае 1572 года. Во-вторых, впечатления от разрушения Рима, сравнимого для современников с разрушением Иерусалима. Кроме того, как раз на период создания фрески, то есть с весны 1536 по осень 1541 года, приходится пик активизации движения за реформирование

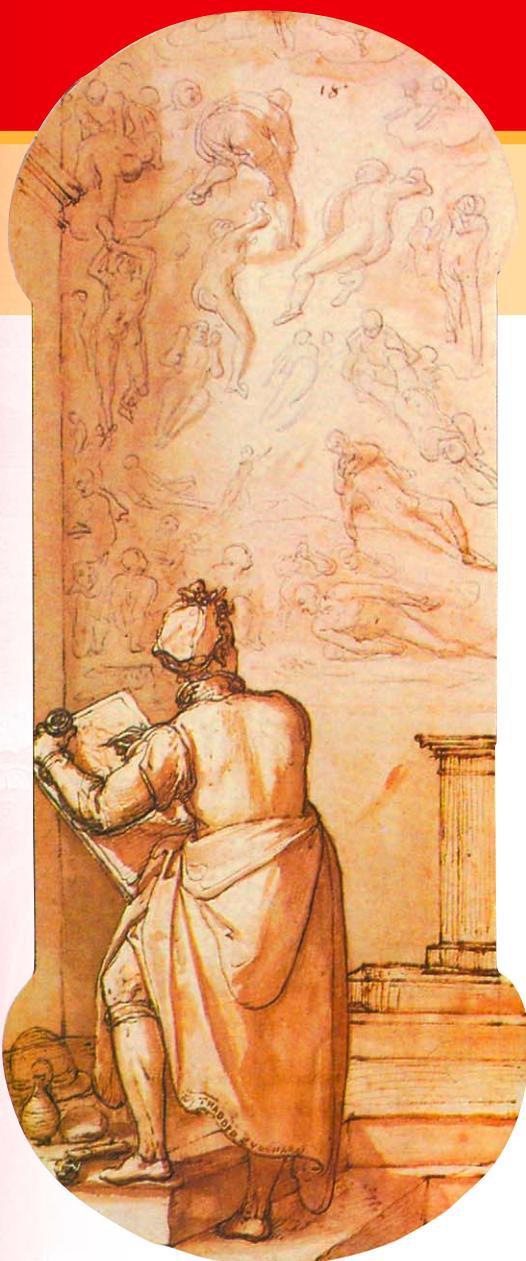
На выбор сюжета повлияло несколько важных событий. Во-первых, обет, взятый на себя Климентом VII во время пленения в замке Св. Ангела в мае 1572 г. Во-вторых, впечатления от разрушения Рима, сравнимого для современников с разрушением Иерусалима.

✦ Пьета собора Санта Мария дель Фьоре. Фрагмент. Скульптура Микеланджело Буонарроти. Около 1547-1555 гг. Мрамор. Галерея Академии, Флоренция.

В образе Иосифа Аримафейского (или Никодима, согласно версии Вазари) исследователи усматривают черты самого Микеланджело.

¹ Климент VII обратился к Микеланджело с просьбой расписать две торцовые стены Сикстинской капеллы; на одной из них – там, где алтарь, он предложил первоначально разместить «Воскресение Христа», которое должно было стать ключевым в осмыслении всего живописного цикла, а также связать его с кульминационной частью торжественной Пасхальной литургии. Однако уже в марте 1534 г. первоначальный замысел претерпел весьма существенные изменения – место «Воскресения Христа» занял «Страшный суд», а над входной дверью в капеллу, на противоположной от алтаря стене, было задумано изобразить «Падение мятежных ангелов». – Прим. ред.

Таддео Цуккари копирует «Страшный суд» Микеланджело. Рисунок Федерико Чуккари. После 1590 г. Галерея Бейзер, Париж.



Страшный суд. ➔

Фреска Микеланджело Буонарроти. 1533-1541 гг. Сикстинская капелла, Ватикан, Рим.

и неизбежности наказания для тех, кто отпал от лона церкви, было весьма актуально.

Алтарная стена Сикстинской капеллы не была пустой, вместе с боковыми стенами она была расписана еще в конце XV века. Здесь размещались начальные сюжеты циклов из истории Моисея и Христа, написанные Пьетро Перуджино: слева – «Нахождение Моисея», справа – «Рождество Христово». В люнетах над стеной сам же Микеланджело чуть более двадцати лет назад написал предков Христа. Косвенной причиной обновления росписи алтарной стены стал пожар 1525 года, во время которого была сильно повреждена фреска Перуджино «Вознесение Богоматери», расположенная над старым алтарем.

Около года ушло у Микеланджело на подготовку стены под новую фреску – все старые фрески, включая и его собственные, были сбиты. Примерно к маю 1535 года стена была готова, но 25 сентября 1534 года папа Климент VII скончался. Кардинал Алессандро Фарнезе, ставший новым предстоятелем католической церкви под именем Павла III (1534-1549 гг.), к удивлению Микеланджело энергично поддержал проект своего предшественника по созданию новой фрески в Сикстинской капелле и пригласил художника к себе на службу: специальным папским указом 1 сентября 1535 года Микеланджело было присвоено звание главного скульптора, живописца и архитектора Ватикана.

Вазари сообщает, что Микеланджело попытался отказаться от этого предложе-

католической церкви, в которой и Климент VII и Павел III принимали активное участие. В свете продвижения новой идеологии напоминание о спасительной жертве Христа как гарантии индивидуального спасения

Кардинал Алессандро Фарнезе, ставший новым предстоятелем католической церкви под именем Павла III, к удивлению Микеланджело энергично поддержал проект своего предшественника по созданию новой фрески в Сикстинской капелле и пригласил художника к себе на службу.





Минос.
Фрагмент фрески «Страшный суд».

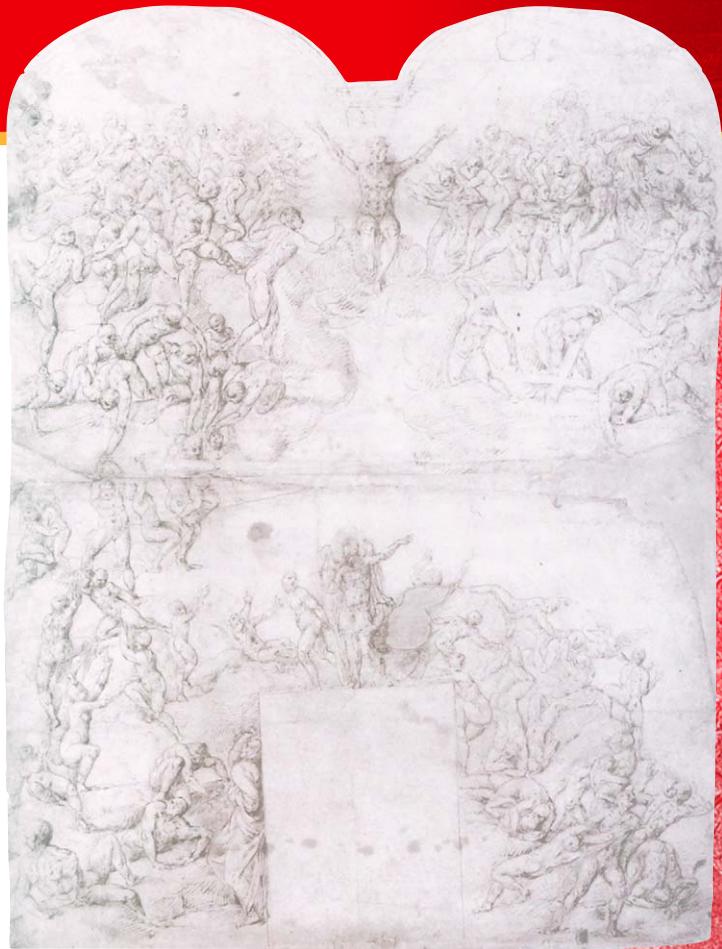
ния, сказав, что он «не может его принять до завершения гробницы Юлия II, так как связан договором с герцогом Урбинским. Папа вспылал, говоря: «Я ждал этого тридцать лет, и теперь, когда я стал папою, я от этого не откажусь, договор я разорву, так как хочу, чтобы ты мне служил во что бы то ни стало». Когда Микеланджело услышал такие решительные слова, ему захотелось уехать из Рима и закончить гробницу так или иначе. Тем не менее, будучи человеком осторожным, он убоился папского могущества и, видя, что тот весьма уже стар, он стал придумывать, как бы оттянуть время, и уговаривал его всякими словами, дабы что-нибудь из этого получилось». Над гробницей Микеланджело продолжал работать вплоть до 1545 года, но, получив от Павла III постоянное содержание в размере 1200 дукатов в год, с 1535 года сосредоточился на создании фрески в Сикстинской капелле.

В основе сюжета фрески лежит текст Евангелия от Матфея (Глава 24, стих. 30:31), в котором 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». Этот момент Микеланджело трактует как трагическую, но очистительную катастрофу, страшный катаклизм, ввергнувший мир в хаос. Христос – смысловой и композиционный центр фрески. Его карающий жест приводит в движение все мироздание. «Почти все фигуры изображены обнаженными, святые лишены нимбов, у ангелов нет крыльев... Здесь ангелов не отличить от святых, грешников от праведников, мужчин от женщин. Всех их увлекает один неумолимый поток движения, все они извиваются и корчатся от охватившего их страха и ужаса. Этому движению придан враща-

Страшный суд. Копия с рисунка Микеланджело.
Институт Курто, Лондон.

тельный характер, и у зрителя не остается сомнения, что связками и гроздьями могучих по своей комплекции тел управляет какая-то выше их стоящая сила, которой они не могут противодействовать... И чем внимательнее вглядываешься в общую композицию фрески, тем настойчивее рождается ощущение, будто перед тобой огромное вращающееся колесо фортуны, вовлекающее в свой стремительный бег все новые и новые человеческие жизни, ни одна из которых не может избежать фатума. В таком толковании космической катастрофы уже не остается места для героя и героического деяния, не остается места и для милосердия. Недаром Мария не просит Христа о прощении, а пугливо к нему прижимается, обуреваемая страхом перед разбушевавшейся стихией человеческих горестей и несчастий», – писал В.Н. Лазарев.

Интересно, что в «Страшном суде» Микеланджело отказывается от воздушной перспективы – одного из главных завоеваний Ренессанса. Видимо, интуитивно он понял, что оптическая достоверность подходит только для изображения земного мира и земной истории с их узнаваемой системой координат. Ему же нужно создать иной мир – небесный, обладающий иными точками отсчета и иными параметрами. Подчеркнутая плоскостность, множественность перспективных точек зрения и разномасштабность фигур – все это делает предстающий перед глазами мир незримый абсолютно реальным. Как писала В.Д. Дажина,



«Микеланджело заставляет воспринимать как реальность открывшиеся взору зрителя бесконечные пространства Вселенной, преодолевает всякую временную и пространственную обусловленность эмпирического бытия. [...] В безграничное пространство Вселенной включено единое обнаженное человечество, борющееся со своей судьбой, но с неумолимостью Рока должно подчиниться силе, решающей участь каждого и заставляющей слиться всех в едином

Интересно, что в «Страшном суде» Микеланджело отказывается от воздушной перспективы – одного из главных завоеваний Ренессанса. Видимо, интуитивно он понял, что оптическая достоверность подходит только для изображения земного мира и земной истории с их узнаваемой системой координат. Ему же нужно создать иной мир – небесный, обладающий иными точками отсчета и иными параметрами.





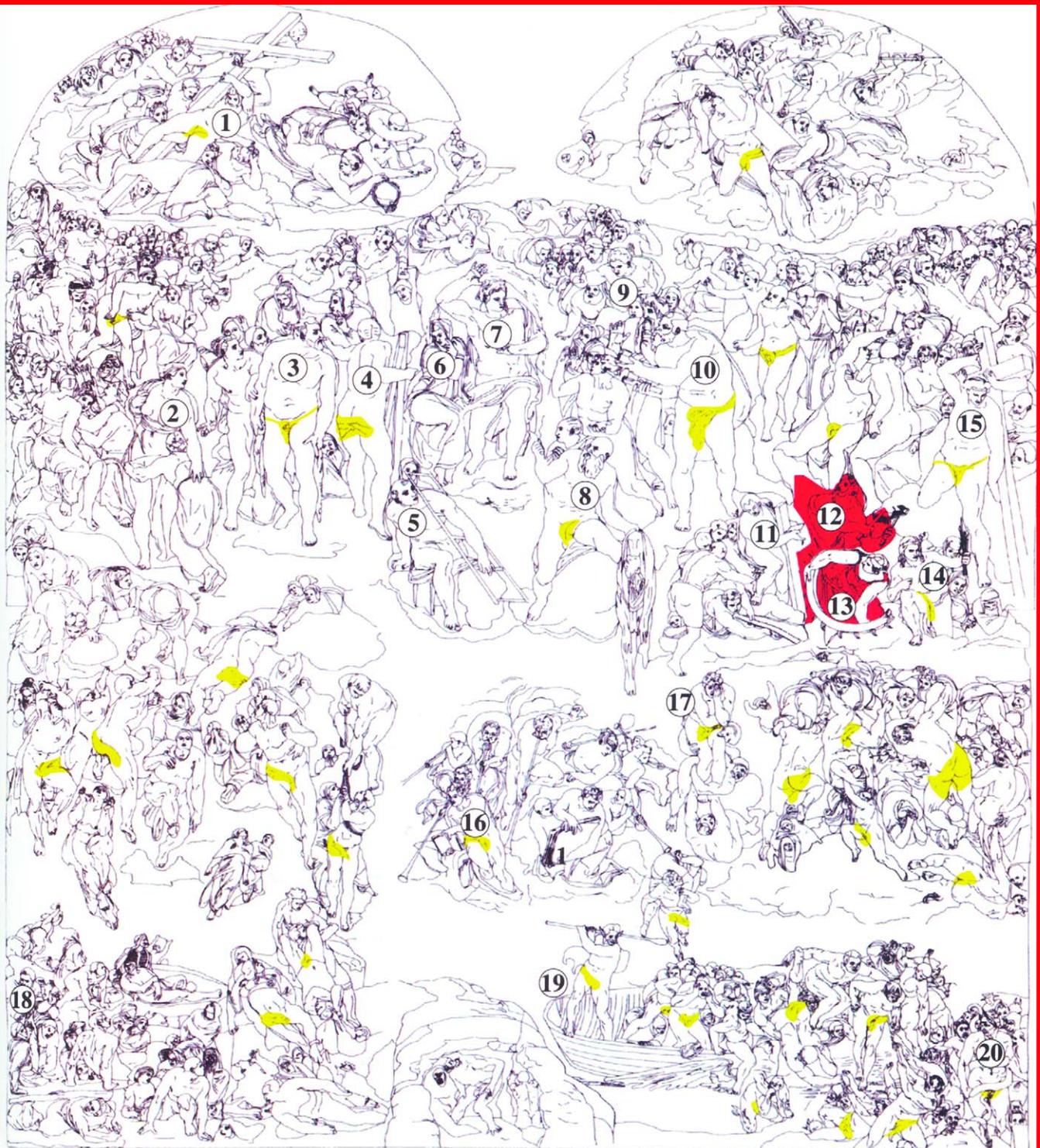
Св. Екатерина Александрийская. Фрагмент фрески «Страшный суд».

Судя по ранним котиям «Страшного суда», Микеланджело изобразил Св. Екатерину обнаженной. Позднее Даниеле да Вольтерра прикрыл грудь святой блестящим одеянием, напоминающим короткий античный плащ – паллуду. Во время последней реставрации выяснилось, что оригинальный красочный слой полностью утрачен, поэтому пришлось оставить живопись Вольтерры.

отчаянном порыве. Драма «конца времен» в равной мере объединила всех, праведных и неправедных, лишив их индивидуального проявления чувств, индивидуальной Судьбы».

Большинство изображенных фигур – безымянны. Некоторых святых и мучеников можно узнать по их атрибутам: Св. Варфоломей держит в руках содранную кожу, Св. Лаврентий – решетку, Св. Екатерина – колесо, Св. Себастьян – стрелы.

Внизу справа изображен Харон с ладьей, сгоняющий грешников в Ад. Любопытна история с появлением страшной фигуры Миноса, которого нельзя не заметить в нижнем правом углу фрески. Рассказ об этом можно найти, конечно же, у Вазари: «Микеланджело выполнил уже более трех четвертей работы, когда пожаловал папа Павел, дабы взглянуть на нее. И вот, когда мессера Бьяджо Чезенского, церемоний-



Фрагменты, дописанные Даниеле да Вольтерра.



Утраченные фрагменты фрески, дописанные позднее Даниеле да Вольтерра.

- | | | | |
|--------------------------------|--------------------------------------|-----------------------------------|------------------------------|
| 1. Архангел Гавриил (?) | 6. Богоматерь | 11. Дисмас* | 16. Архангел Михаил |
| 2. Ниобея (или Ева) (?) | 7. Иисус Христос | 12. Св. Власий Севастийский | 17. Отчаявшийся грешник |
| 3. Иоанн Креститель (или Адам) | 8. Св. Варфоломей | 13. Св. Екатерина Александрийская | 18. Климент VII (?) |
| 4. Св. Андрей | 9. Св. Иоанн Евангелист (?) | 14. Св. Себастьян | 19. Харон |
| 5. Св. Лаврентий | 10. Св. Петр (или Павел III Фарнезе) | 15. Симон Кириянин** | 20. Минос (Бьяджо Чезенский) |

* Дисмас – легендарный благоразумный разбойник, который был распят справа от Христа. – Прим. ред.

** Симон Кириянин – персонаж Нового Завета, который часть крестного пути нес крест для распятия Иисуса Христа. – Прим. ред.



Слева:

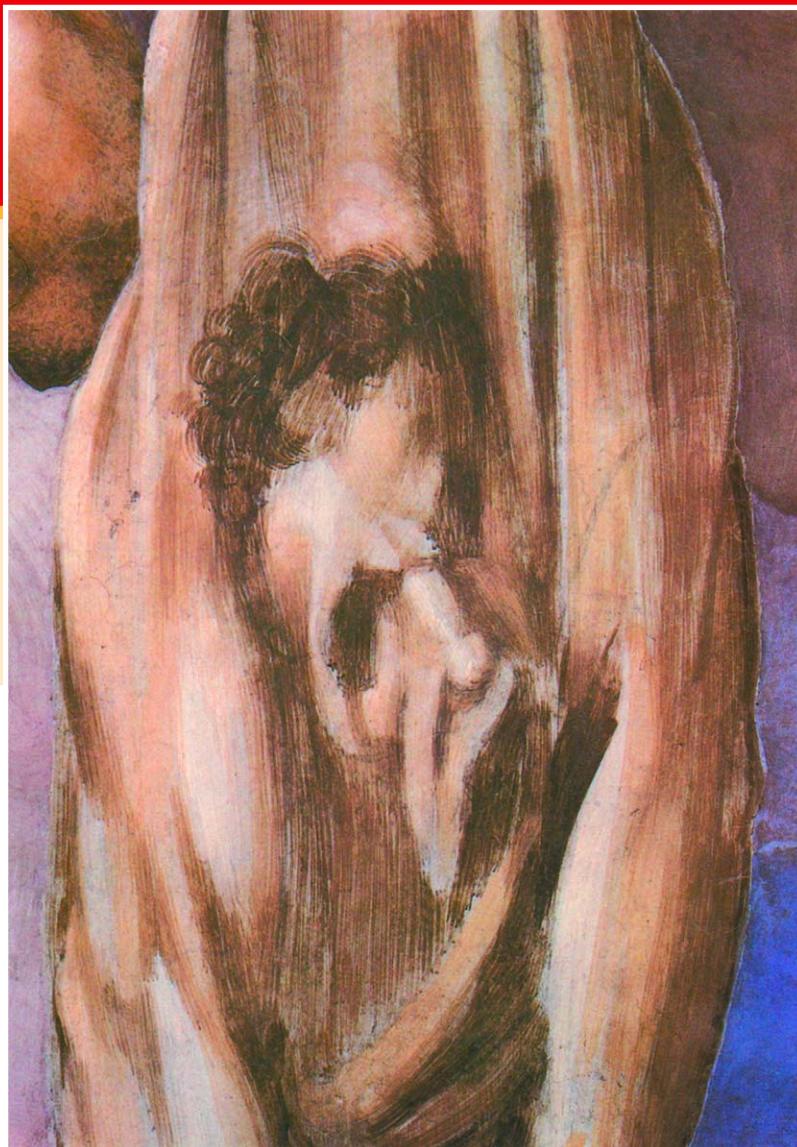
Фрагмент фрески «Страшный суд» в процессе реставрации.

Этот фрагмент демонстрирует, каким толстым слоем грязи фреска Микеланджело покрылась за несколько столетий.

Справа:

Кожа в руках Св. Варфоломея. Фрагмент фрески «Страшный суд».

Св. Варфоломей изображен с атрибутами мученичества в руках – ножом и содранной кожей. Еще при жизни Микеланджело многие обращали внимание на то, что голова, изображенная на коже, имеет мало сходства с апостолом. Уже в XX в. исследователи выдвинули предположение, что лицо с искаженными чертами является автопортретным изображением самого Микеланджело.



мейстера и человека щепетильного, сопровождавшего папу в капеллу, спросили, как он ее находит, он заявил, что совершенно зазорно в месте, столь благочестивом, помещать так много гольшией, столь непристойно показывающих свои срамные части, и что работа эта не для папской капеллы, а для бани или кабака. Микеланджело это не понравилось, и как только тот ушел, он в отместку изобразил его с натуры, не глядя на него, в аду в виде Минюса, ноги которого обвиняет большая змея, среди груди дьяволов. И как ни упрашивал мессер Бьяджо и папу, и Микеланджело, чтобы он убрал его, он так и остался там на память таким, каким мы и теперь его видим».

По словам Вазари, Микеланджело трудился над завершением этого творения восемь лет и открыл его в 1541 году, в день Рождества, «поразив и удивив им весь Рим, более того – весь мир; да и я, находившийся в Венеции и отправившийся в том году в Рим, чтобы его увидеть, был им поражен», ибо он показал, что «победил не только первейших художников, там работавших, но захотел победить самого себя, создавшего потолок, который был им прославлен». Павел III хотел украсить стены капеллы своим гер-

бом, но был вынужден отказаться от этой идеи, поскольку ее не одобрил Микеланджело, не желавший возвеличивать этого папу в ущерб его предшественникам.

Сейчас нам даже сложно представить, насколько сильное впечат-

ление на современников произвела фреска Микеланджело. Помимо очевидного восхищения мастерством, всех охватывал настоящий ужас от представившей перед глазами грандиозной картины «конца времен». По свидетельству очевидцев,

Микеланджело трудился над завершением этого творения восемь лет и открыл его в 1541 г., в день Рождества, «поразив и удивив им весь Рим, более того – весь мир», ибо он показал, что «победил не только первейших художников, там работавших, но захотел победить самого себя, создавшего потолок, который был им прославлен».



Страшный суд (копия фрески Микеланджело Буонарроти). Худ. Марчелло Венусти. 1549 г. Национальный музей и галереи Каподимонте, Неаполь.

в день открытия фрески, 31 октября 1541 года, потрясение увиденным было столь велико, что даже сам Павел III Фарнезе с благоговейным ужасом упал перед фреской на

колени, умоляя Бога не вспоминать о его грехах в день Страшного суда.

Фреска «Страшный суд» завершила ансамбль декоративного убранства Сикстинской капеллы и стала зак-



Страшный суд (копия фрески Микеланджело Буонарроти). Худ. Джулио Кловио. Первая половина XVI в. Дом Буонарроти, Флоренция.



Портрет Микеланджело. Фрагмент.
Гравюра Джулио Боназоне. 1546 г.
Британский музей, Лондон.

лючительным аккордом в развитии монументального искусства Высокого Возрождения. В ней наиболее ярко отразился кризис гуманистических идеалов Ренессанса, получивших свое предельное выражение в творчестве Микеланджело Буонарроти. В конце 1530-х – начале 1540-х годов его мировосприятие утрачивает пафос героического созидания, а из его искусства исчезает герой-борец, герой-победитель. Грандиозная фреска отражает появившийся у людей того времени внутренний диссонанс, ощущение надвигающейся катастрофы, трагических событий, противостоять которым они не в силах. Как точно заметила В.Д. Дажина: *«Колесо Фортуны опять, как в средние века, стало неуправляемым, человек, потерявший свободу воли, подчинился его движению».*

В «Страшном суде» воплотился личный духовный опыт его творца, мысль которого обратилась к таким общечеловеческим по-

нятиям, как жизнь и смерть, добро и зло. Во многом, это обусловлено и возрастом самого создателя. Так, в одном из писем к Вазари Микеланджело удивительно точно и глубоко передал свое внутреннее состояние последних лет: *«... я дошел до 24 часа, и [...] во мне уже не рождается ни одна мысль, на которой не лежала бы печать смерти».* *«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».* Символически и необычен автопортрет мастера, надежно «спрятанный» среди многочисленных персонажей «Страшного суда» – лицо художника можно разглядеть в складках содранной кожи, которую Св. Варфоломей держит в руках.

Ко времени создания «Страшного суда» Микеланджело был уже признанным мастером. Его произведения (отчасти благодаря панегирику Вазари в «Жизнеописаниях...») воспринимались как безоговорочные образцы для подражания, стали школой мастерства для молодых художников, которые усердно копировали картон «Битва при Кашине» и потолок Сикстинской капеллы. Сам Микеланджело всегда скептически относился к похвалам в свой адрес, впрочем, как и к подражанию манере великих мастеров в качестве основного способа обучения. Глядя на то, как усердно молодые художники начали копировать его «Страшный суд», Микеланджело с горечью заметил: *«Сколь многих из вас это мое искусство сделает дураками».* Так оно и случилось. Скопированные из поздних работ мастера

Сам Микеланджело всегда скептически относился к похвалам в свой адрес, впрочем, как и к подражанию манере великих мастеров в качестве основного способа обучения. Глядя на то, как усердно молодые художники начали копировать его «Страшный суд», Микеланджело с горечью заметил: «Сколь многих из вас это мое искусство сделает дураками».

эффектные ракурсы и мотивы движения тел превращались в руках маньеристов в усложненные аллегории, лишённые жизненной правды. Форма оказалась оторванной от содержания, идеал превратился в условность, игру ума, причем, ума праздного. Этот эклектичный, основанный на подражании стиль, объединивший черты позднего искусства Рафаэля и Микеланджело, как нельзя лучше новым художественным вкусам, распространившимся в Риме в середине XVI века. Приспособленная к нуждам светских и духовных правителей, культура того времени отличалась элегатностью, изнеженностью, любовью к эффектам и, в то же время, монументальности, но при всей внешней импозантности была внутренне холодной и, в сущности, поверхностной.

КАПЕЛЛА ПАОЛИНА (1542-1550 гг.) и ДВЕ «ПЬЕТЫ» (1547-1564 гг.)

Ноты трагического отчаяния усиливаются в росписи капеллы Паолона² в Ватикане (1542-1550 гг.), где Микеланджело исполнил две фрески – «Обращение Савла» и «Распятие апостола Петра». Заказчик – Павел III – пожелал прославить двух старших апос-

толов, один из которых (Св. Петр) считался первым епископом Рима. «Обращение Савла» было написано примерно между 1542 и 1545 годами, а «Распятие апостола Петра» – между 1546 и 1550 годами. В композиционном и эмоциональном плане более интересна последняя фреска. Динамика и мощь, которой веет от фигуры распятого апостола, противопоставляется здесь оцепенению, с которым окружающие взирают на его мучения. *«В них нет силы и решимости противостоять злу: ни гневный взгляд Петра, образ которого напоминает требующих возмездия мучеников «Страшного суда», ни протест юноши из толпы против действий палачей не могут вывести зрителей из состояния слепой покорности»,* – писал Е.И. Ротенберг. В этих поздних микеланджелевских фресках лица порой уподобляются трагическим маскам, а статуарность фигур порождает тяжелое чувство отчужденности.

Это были последние живописные работы Микеланджело. Если верить Вазари, он жаловался, что *«по прошествии определенного возраста живопись, в особенности фресковая, становится искусством не для стариков»*.³ Последние двадцать лет своей

«... Микельаньоло имеет хорошее телосложение, скорее жилистое и костистое, чем мясистое и жирное, но, главное, здоровое от природы, благодаря как телесным упражнениям, так и воздержанию будь то в плотских удовольствиях или в еде, хотя с детства был болезненным и слабым, а в зрелом возрасте болел дважды. Однако за последние годы сильно страдал при испускании мочи. Болезнь эта уже переходила в каменную, если бы он от нее не освободился трудами и заботами вышеназванного мессера Реальдо. У него был всегда хороший цвет лица, склад же его был таков: среднего роста, широкоплечий, в остальном же соразмерно плечам, скорее стройный. Форма той части головы, которая видна в фас, круглая, так что над ушами она превышает полукруг на одну шестую часть. Таким образом виски несколько больше выдаются, чем уши, а уши больше, чем щеки, последние же больше, чем все остальное, так что голову по сравнению с лицом можно считать не иначе, как большой. Лоб в этом повороте четырехугольный, нос несколько вдавленный, но не от природы, а от того, что в детстве некто по имени Торриджано ди Торриджани, человек грубый и надменный, кулаком почти что отбил у него носовой хрящ, так что его замертво отнесли домой. Недаром этот самый Торриджано, высланный за это из Флоренции, кончил плохо. Однако даже в таком виде его нос соразмерен лбу и остальной части лица. Губы тонкие, но нижняя несколько потолще, так что в профиль она чуть выступает наружу. Подбородок хорошо согласуется с вышеназванными частями. Лоб в профиль выступает несколько больше, чем нос, который почти что прямой, если бы не имел по середине небольшую горбинку. Брови редкие, глаза, которые можно назвать скорее маленькими, цвета рогового, но пестрые и усеянные желтоватыми и голубыми блестками. Уши в самый раз, волосы черные, а также и борода, не говоря о том, что в его семидесятилетнем возрасте они обильно усеяны сединами. Борода раздвоенная, длиною от четырех до пяти пальцев и не очень густая, как это отчасти можно видеть на его портретах».

(Асканио Кондиви, «Жизнеописание Микельаньоло Буонарроти», 1553 г.)

² Капелла Паолона была построена Антонио да Сангалло Младшим в 1537-1540 гг. Микеланджело начал работать в конце октября – начале ноября 1542 г. – Прим. ред.

³ После шестидесяти лет у Микеланджело стало портиться зрение, к тому же, во время работ над «Страшным судом» художник упал с лесов и повредил ногу.

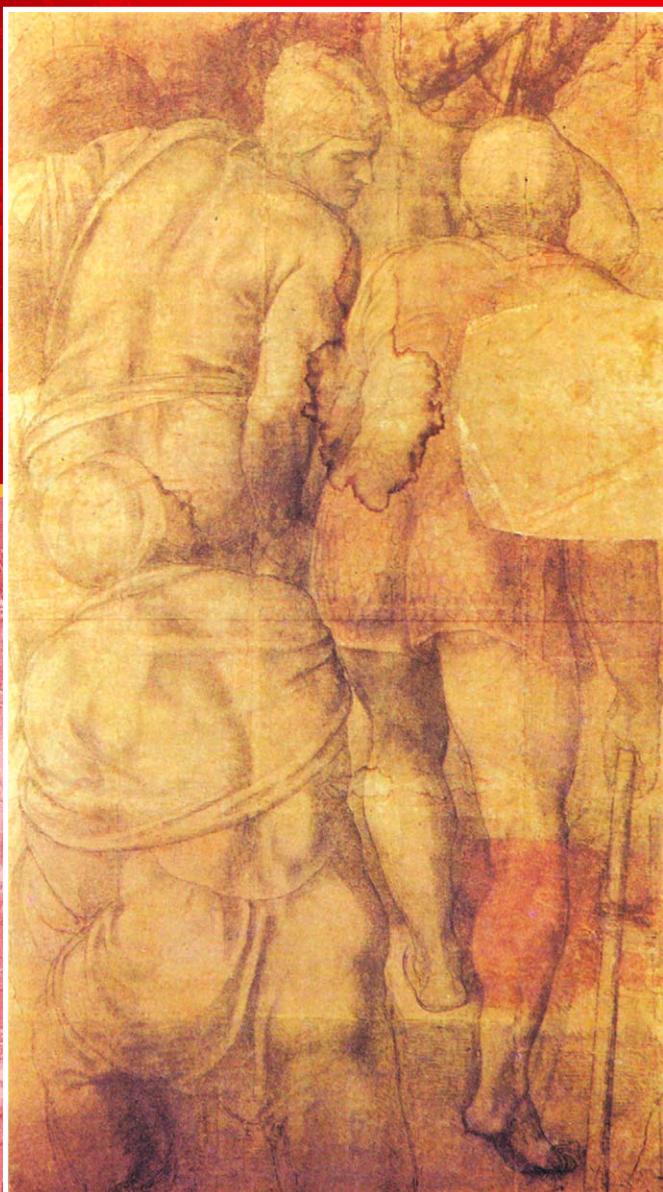


Раздача бенефиций. Фрагмент.
Худ. Джорджо Вазари. 1546 г.
Палаццо Канцеллерии, Рим.

Фреска «Раздача Бенефиций» входит в цикл, изображающий события из жизни папы Павла III. В левой части фрески, за одной из витых колонн можно увидеть Микеланджело. Себя Вазари изобразил между колоннами в правой части фрески.

жизни Микеланджело мало занимался скульптурой и живописью. «Глубокий старик, он пережил на 45 лет своего старшего современника Леонардо и на 44 года младшего брата Рафаэля. Один за другим умирали его близкие, его друзья, его сверстники, а он продолжал жить. Продолжал жить в мире, который радикально изменил свое лицо и который с каждым годом становился ему все более далеким и чуждым. Эпоха Возрождения безвозвратно ушла в прошлое. Наступили новые времена, к власти пришли совсем иные люди, по своему образу мышления глубоко враждебные светской культуре Возрождения. Созванный в 1545 году Тридентский собор привел к полной победе крайних экстремистских группировок, возглавляемых кардиналом Кафаффа и иезуитами. [...] Перешедшая в контрастную католическая церковь выдвинула людей нового склада – кичившихся своей принципиальностью фанатиков, холодных и безжалостных, требовавших слепой веры в авторитеты и абсолютного повиновения церковным властям», – писал В.Н. Лазарев.

Еще в период интенсивной работы над «Страшным судом» Микеланджело познакомился с Витторией Колонной – одной из самых образованных женщин своего времени, происходившей из древнего аристократического рода. Вплоть до ее смерти в 1547 году их связывали самые теплые дружеские отношения. В тот период художника мучили тяжелые раздумья о смерти, греховности человечества, пагубности его страстей и неотвратимости грядущего наказания. В религиозных исканиях поздних лет жизни Микеланджело элементы гуманистической философии прихотливым образом переплетались с чисто религиозными переживаниями. В близкий круг Виттории Колонны входил испанец Хуан де Вальдес, который был крупной фигурой итальянской религиозной реформации. Вальдес проповедовал догму «оправдание единой верой», согласно



Фрагмент картона к фреске «Распятие святого Петра» в капелле Паолона. Рисунок Микеланджело Буонарроти. Конец 1540-х гг. Итальянский карандаш, размывка. Национальный музей и галереи Каподимонте, Неаполь.

Единственный из сохранившихся картонов Микеланджело к фреске «Распятие святого Петра». На нем изображена фигура солдата, стоящего в нижнем левом углу фрески. Контуры позднее были проколоты и обведены. Подновлять картон мог Даниэле да Вольтерра.

Распятие святого Петра. ➡
Фреска Микеланджело Буонарроти.
Капелла Паолона, Ватикан, Рим.

**На прожитую жизнь мою, не зная
Хотя бы дня, который был моим.
Тщете надежд, желаниям пустым,
Томясь, любя, горя, изнемогая,
(Мне довелось все чувства исчерпать!)
Я предан был, – как смею отрицать?
Скрыв истину, меня держали страсти
В своей смертельной власти;
Но срок их царства мне казался мал.
И, длись он дольше, – я бы не устал.
Влачусь без сил, – куда? Не знаю я;
Страшусь глядеть, но время, убегая,
Не прячет явь, хоть отвращаю взгляд.
И вот теперь мне годы плоть язвят,
Душа и смерть, усилия смыкая,
Мной доказуют бренность бытия;
Когда догадка истинна моя
(Стань, Господи, тому порукой!),
Я буду мучим вечной мукой:
Ведь вольной волей, боже, я твой свет
Отверг для зла, и мне спасенья нет.⁴**

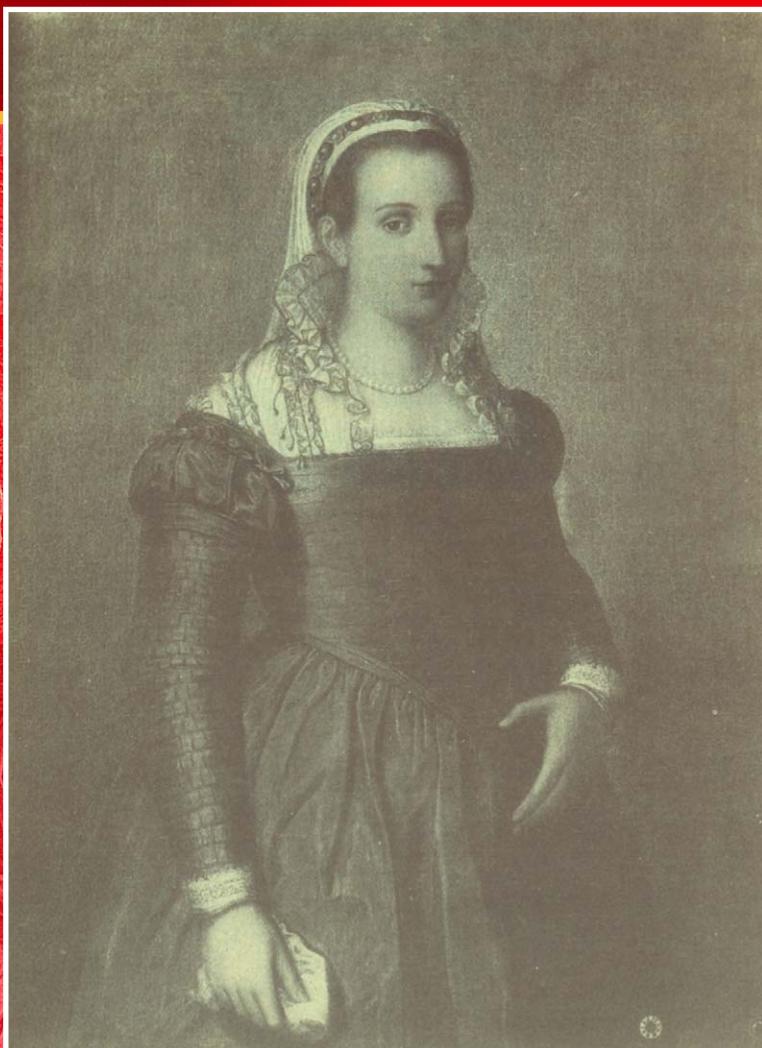
которой спасение человека зависело от глубины веры в искупительную жертву Христа и любви к богу. Отголоски философских и религиозных исканий последних лет нашли отражение в поэзии Микеланджело.

**Увы, увы! Как горько уязвлен
Я бегом дней и, зеркало, тобою,
В ком каждый взгляд прочесть бы правду мог.
Вот жребий тех, кто не ушел в свой срок!
Так я, забытый временем, судьбою,
Вдруг, в некий день, был старостью сражен.
Не умудрен, не примирен,
Смерть дружественно встретить не могу я;
С самим собой враждуя,
Бесцельную плачу я дань слезам.
Нет злей тоски, чем по ушедшим дням!
Увы, увы! Гляжу уныло вспять**

Даже на склоне лет, в центре интересов Микеланджело всегда оставался человек, с его радостями и горестями, невзгодами и страданиями, борьбой и поражениями, и вечным стремлением к совершенству. Этот лейтмотив творчества в его стихах порой звучит даже более отчетливо, чем в искусстве. Несмотря на религиозные искания последних лет, гуманизм остается основой его мировосприятия. В этом – характерная особенность Микеланджело Буонарроти.

Тема близкой смерти и предстоящего небесного суда звучит практически в каждом стихотворении 1550-х годов. Трагизм ожидания конца усиливается страхом «двойной смерти»: физической и духовной, т.е. осуждения души на вечные муки за пороки и грехи.

⁴ Здесь и далее стихотворения Микеланджело даются в переводе А.М. Эфроса.



Портрет Виттории Колонна.
Худ. Джероламо Муциано. XVI в.
Галерея Колонна, Рим.

«Особенно велика была любовь, которую он питал к маркизе Пескара, влюбившись в ее божественный дух и получив от нее безумную ответную любовь. До сих пор хранит он множество ее писем, исполненных самого чистого и сладчайшего чувства... Сам он написал для нее множество сонетов, талантливых и исполненных сладостной тоски. Много раз покидала она Витербо и другие места, куда ездила для развлечения или чтобы провести лето, и приезжала в Рим только ради того, чтобы повидать Микеланджело».

(Асканио Кондиви, «Жизнеописание Микельанжело Буонарроти», 1553 г.)

к приятию неизбежного. *«Мысль о смерти, – пишет он в одном из писем, – которая по природе своей разрушительна, порождает чудо, сохраняя тех, кто становится к ней причастным, поскольку она ограждает их от всех людских страстей».*

На склоне лет Микеланджело открывает для себя нового человека – не победителя, а побежденного, не борца, а мученика. Понятия жизни и смерти он облакает в плоть и кровь человеческих переживаний. Не случайно героем поздних произведений стал страдающий Христос, утративший черты всемогущего судии. Он воплощает красоту, добро и любовь, то есть те этические категории, которые составляют совершенного человека. Духовная красота теперь волнует мастера больше, чем физическая. Он приходит к убеждению, что *«поздно начинает душа любить то, что не видит глаз...»*

**По благодати креста и божьих мук
Я, отче, жду, что удостоюсь рая;
И все ж, пока во мне душа живая,
Земных утех все будет мил мне круг.**

Характерно, что в мыслях о смерти мастер словно бы хочет обрести точку внутренней опоры, стремится подготовить себя

На склоне лет Микеланджело открывает для себя нового человека – не победителя, а побежденного, не борца, а мученика. Понятия жизни и смерти он облакает в плоть и кровь человеческих переживаний. Не случайно героем поздних произведений стал страдающий Христос, утративший черты всемогущего судии. Он воплощает красоту, добро и любовь, то есть те этические категории, которые составляют совершенного человека.

Пьета. Рисунок Микеланджело Буонарроти для Виттории Колонна.
Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон.

В попытках отразить новое понимание смысла бытия Микеланджело приходит к поискам нового образного языка, новой формы, насыщенной глубоким эмоциональным содержанием. Акцент переносится с действия на переживание. Движения, жесты утрачивают прежнюю повышенную энергию и напряженность – они стали естественными, угловатыми, почти неловкими. Излюбленным сюжетом в поздней скульптуре и графике становится «Распятие» и «Положение во гроб» («Пьета»).

Примерно в 1547 году Микеланджело начал работать над скульптурной группой, изображающей снятое с креста тело Христа, которое принимают и поддерживают Мария Магдалина, Богоматерь и Иосиф Аримафейский (по другой версии, происходившей от Вазари, – Никодим). Вазари утверждал, что Микеланджело хотел, чтобы данная скульптурная группа «стала его надгробием перед алтарем, где он собирался ее поставить». Загруженный официальными заказами, скульптор работает над скульптурой ночами, подолгу простаивая у мраморного блока. Работа продвигалась медленно и не удовлетворяла мастера; часто его раздражал мрамор, казавшийся слишком твердым, с трещинами и изъянами. В конце 1555 года в сердцах он разбил уже почти завершенную группу. Осколки мрамора собрал и восстановил скульптуру его ученик Тиберио Кальканди, доделав в соответствии с моделло фигуру Марии Магдалины. Сейчас эта скульптурная группа находится в соборе Санта Мария дель Фьоре во Флоренции.

До сих пор идут споры по поводу более правильного названия этой скульптурной группы, так как иконография «Пьеты» (а именно это название более распространено) предполагает меньшее количество персонажей и более статичную композицию, отсутствие действия, тогда как «Оплакивание» предполагает более многофигурную сцену и сам момент снятия тела с креста. В «Пьете» из флорентийского собора мотив оплакивания приобретает общечеловече-



Портрет Виттории Колонна.
Рисунок Микеланджело Буонарроти.
Британский музей, Лондон.





ское звучание благодаря особому эмоциональному строю, одновременно трагическому и возвышенному, «обращенному к каждому отдельному зрителю и ко всему человечеству». Не случайно чертам лица Иосифа

Аримафейского Микеланджело придал черты идеализированного автопортрета.⁵ Он сам как бы присутствует при последнем прощании матери и сына, поддерживая их в минуту трагического одиночества. Тонкое

⁵ Об этом факте упоминает Вазари.

 Распятие.

Рисунок Микеланджело Буонарроти для Виттории Колонна. 1539-1541 гг. Британский музей, Лондон.

Из сохранившихся эскизов ясно, что первоначально тело Христа поддерживали двое мужчин – Никодим и Иосиф Аримафейский, но постепенно мастер находит тот мотив, который и стал в результате эмоциональной доминантой – Мария прижимается к сыну лицом, что усиливает впечатление их неразделенности, единства.

тело Христа имеет несвойственные прежним работам Микеланджело вытянутые пропорции, вызывающие в памяти готические скульптуры. Однако именно таким образом мастеру удалось воплотить идею жертвенности: тело бессильно сползает вниз, и все попытки удержать его кажутся безнадежными.

С 1554 года и до конца своих дней Микеланджело работал над еще одним «Оплакиванием Христа», более известным как «Пьета Ронданини», которая теперь находится в замке Сфорцеско в Милане. Эта последняя работа мастера упоминается только во втором издании «Жизнеописание» Вазари как «*другое Оплакивание, отличное от предыдущего и значительно*

меньшее по размерам». Судя по тому, что представляет собой эта группа из искривленного, пронзительно белого, как чистый снег, мрамора, Микеланджело несколько раз переделывал ее композицию, причем, последнюю радикальную переработку он начал незадолго до смерти. Из сохранившихся эскизов ясно, что первоначально тело Христа поддерживали двое мужчин – Никодим и Иосиф Аримафейский, но постепенно мастер находит тот мотив, который и стал в результате эмоциональной доминантой – Мария прижимается к сыну лицом, что усиливает впечатление их неразделенности, единства. Если в рисунках еще прочитывается усилие, с которым Мария удерживает мертвое тело, то в процессе работы

Поэтическое наследие Микеланджело насчитывает более трехсот сонетов и мадригалов, которые он писал на протяжении шестидесяти лет – с начала XVI в., – хотя большинство из них относится к последним десятилетиям его жизни, когда в творчестве Микеланджело возобладали пессимистические настроения. Но хотя большое количество его сонетов, по словам Кондиви, «свидетельствует о его изобретательности и большом уме», поэзией он занимался как дилетант, «запрещая себе делать из этого профессию, постоянно умаляя свои литературные способности и говоря, что в этой области он невежда». Стихи он писал на клочках бумаги, на конвертах, на рисунках. Рифма давалась ему с большим трудом, нередко он переписывал одно и то же стихотворение более девяти раз. Его любимой стихотворной формой был сонет, но он писал также мадригалы, эпиграммы, восьмистишия (стансы). Их он посвящал и дарил своим друзьям – Себастьяно дель Пьомбо, Томмазо Кавальери, Виттории Колонна, Донато Джаннотти, Луиджи дель Риччо. Своими поэтическими учителями Микеланджело считал Петрарку и Данте. Первый привлекал музыкальным звучанием стиха и изяществом любовной лирики, второй – гражданским пафосом и эпическим складом. «Божественную комедию» Данте он знал наизусть.

Современникам была известна лишь незначительная часть его стихотворений – впервые они опубликованы в отредактированном виде его внучатым племянником Микеланджело Буонарроти Младшим только в XVII веке. Известен и круг литературных предпочтений Микеланджело, изучавшего помимо Библии творчество Петрарки и Данте (почти все стихи последнего он помнил наизусть), а также сочинения религиозного реформатора Джироламо Савонаролы, проповеди которого он слышал во время своего пребывания во Флоренции в 1490-х годах и чей голос, по словам Кондиви, навсегда остался у него в памяти.



Слева:

Пьета собора Санта Мария дель Фьоре.
Скульптура Микеланджело Буонарроти.
Около 1547-1555 гг. Мрамор.
Галерея Академии, Флоренция.

Справа:

Пьета Ронданини.
Скульптура Микеланджело Буонарроти.
1547 г.
Кастелло Сфорцеско, Милан.

композиция и пропорции фигур совершенно меняются – они максимально сближаются, как бы вновь объединяясь в каменном блоке. В конечном варианте Микеланджело высекает 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. «Пьета Ронданини» – одно из самых трагичных по своему замыслу произведений Микеланджело. В нем великий мастер как бы прощается с жизнью. Безмерна степень того отчаяния, которое воплощено в этих двух одиноких фигурах, затерянных в огромном мире. Мать прижимается к мертвому телу своего сына, не будучи в силах с ним расстаться. Она не плачет, ни кричит от страха и ужаса, не ломает руки. Ее скорбь безмолвна. В этом тончайшем по своей одухотворенности образе Микеланджело передал то, что он сам чувствовал и ощущал, – трагедию одиночества», – писал В.Н. Лазарев.

Я только смертью жив, но не таю,
Что счастлив я своей несчастной долей;
Кто жить страшится смертью и неволей, –
Войди в огонь, в котором я горю.

(Микеланджело Буонарроти; Пер. А.М. Эфроса)

