

Б. Нардини

Встреча с Микеланджело

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-94
ББК 63.3-8
Б11

Б11 **Б. Нардини**
Встреча с Микеланджело / Б. Нардини – М.: Книга по Требованию, 2013. – 188 с.

ISBN 978-5-458-34542-2

Очерк о жизни и творчестве великого художника эпохи Возрождения Микеланджело Буонарроти. Издание снабжено огромным количеством иллюстраций.

ISBN 978-5-458-34542-2

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2013
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2013

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

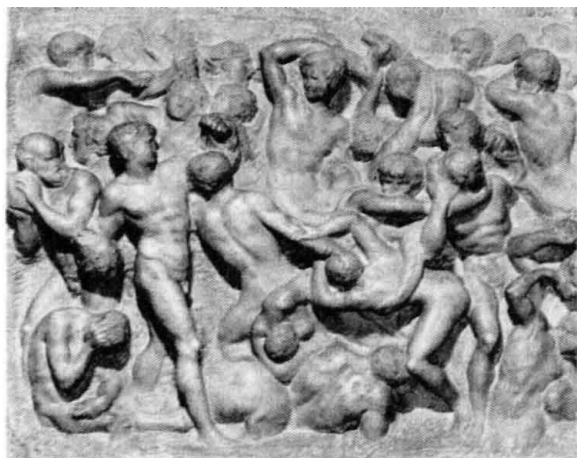
Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

туя Давида, юного пастуха, победившего (согласно библейской истории) великана Голиафа. Для жителей Флоренции того времени Давид стал символом их республики, успешно побеждавшей врагов и отстаивающей свою свободу. Микеланджело всей душой впитал в себя эту флорентийскую жажду гражданской свободы. В идеальном образе готового сражаться и победить юного героя он воплотил свое представление о республиканской Флоренции. Недаром эта статуя была поставлена перед входом в здание, где собиралось правление республики. Микеланджело изображает Давида обнаженным, исходя из античных идеалов красоты человека, претворяя в мраморе античные представления о соответствии физической красоты и мощи силе духа. Как надежный страж стоит его Давид на одной из центральных площадей города.

Статуя Давида принесла Микеланджело славу, он начинает получать многочисленные заказы: на скульптурную гробницу главы католической церкви римского папы Юлия II, на большую фреску для зала Большого совета в палаццо Веккио во Флоренции, на статуи апостолов для флорентийского собора. Работа над первым заказом затянется на многие годы и так и останется не доведенной до конца. Роспись зала не будет осуществлена — Микеланджело исполнит только подготовительный картон к ней. Из статуй апостолов будет начата только одна — это статуя апостола Матфея, которая именно благодаря своей незаконченности может показать сам метод работы скульптора. Микеланджело не отесывает первоначальный блок камня, перемещаясь вокруг него, как это делали другие скульпторы. Он идет в глубь него от йерединой плоскости блока. Ему будто сразу ясен скрытый в толще камня образ, и он освобождает его, борясь с неподатливым, грубым и твердым камнем. Микеландже-

ло понимает искусство скульптора не как отесывание глыбы, а как высекание из камня скрытой в нем фигуры, как освобождение из него образа. А этот образ нелегко освободить. В скульптурных работах Микеланджело порой трудно определить, что осталось незаконченным из-за недостатка времени или из-за превратностей судьбы, а что намеренно не доведено «до конца». Эта «незаконченность» по сравнению с работами современных ему скульпторов является особым свойством творчества мастера, так и не разгаданной до конца загадкой. Очень точно определил ее смысл Уолтер Патер¹: «Незаконченность эта и является у Микеланджело эквивалентом красок в скульптуре; в этом его манера одухотворять, преобразовать чистую форму, смягчать ее жесткую реальность и оживлять ее дыханием жизни. Она характерна и для всей его жизни, с ее разочарованиями и колебаниями. В действительности же это была законченность, силою которой ему удавалось сочетать высшую степень страсти с мягким, податливым чувством жизни».

В 1508 году Микеланджело начинает в Риме роспись потолка Сикстинской капеллы в папской резиденции — Ватикане. Фактически в одиночку, порой лежа на лесах, Микеланджело создает свои фрески. Согласно с библейским преданием он представил на потолке капеллы раннюю историю человечества, сотворение мира. Фресковый цикл, развертывающийся по продольной оси свода, начинается со сцен отделения света от тьмы, создания планет, земли и воды и заканчивается сценами из жизни Ноя — праведника, единственного из всего человечества спасшегося со своей семьей во время всемирного потопа. Эти сцены окружают изображения пророков и си-



вилл — предсказателей будущего. Художник сознательно подчеркивает и пластически обыгрывает объемную выразительность своих персонажей, подобных скульптурным телам. Это придает особую взволнованность и пафос истории человечества, живописно рассказанной на потолке Сикстинской капеллы.

Первоначально Микеланджело хотел расписать свод мелкими композициями, почти декоративно, но затем отказался от этой мысли. Он создает на своде свою собственную нарисованную архитектуру: мощные столбы как бы поддерживают карниз и арки, «переброшенные» через пространство капеллы. Все промежутки между этими столбами и арками заняты изображениями человеческих фигур. Эта изображенная Микеланджело «архитектура» организует роспись, отделяет одну композицию от другой.

Входящий в капеллу человек сразу видит весь цикл росписей: еще не начав рассматривать отдельные фигуры и сцены, он получает первое общее представление о фресках и о том, как излагает мастер историю мира. Первая сцена, которую он обнаружит, подняв голову, — «Опьянение Ноя». Это сцена надругательства сына над беспомощным отцом, сцена человеческого падения, проявления низменного в человеке. Продвигаясь к задней стене капеллы,

зритель будет читать историю в обратном порядке, постепенно приближаясь к ее счастливым дням. Он пройдет под изображением всемирного потопа, поглотившего в своих водах почти все грешное человечество, под сценой изгнания первых людей из рая. И взгляд его невольно задержится на одной из самых выразительных фресок — «Сотворении Адама». По мере смены этих композиций будут расти размеры фигур, уменьшаться их количество в композиции. В «Сотворении Адама» всего две основные фигуры: лежащего на земле Адама и стремительно летящего к нему бога. Они протягивают друг к другу руки, и между пальцами их остается совсем маленькое расстояние. Так Микеланджело изображает момент творения. Еще секунда, их пальцы соприкоснутся, и Адам начнет жить.

Движение, развитие истории человеческой как бы приостанавливается на фигуре пророка Ионы, изображенной на противоположном от входа в капеллу конце сводчатого потолка. Пророк Иона смотрит на разворачивающиеся перед его глазами сцены истории творения мира и человека. От его ног роспись буквально «обрушится» с потолка на стену капеллы, превратившись в «Страшный суд», написанный Микеланджело значительно позже фресок потолка, но продолжающий единый замысел художника.

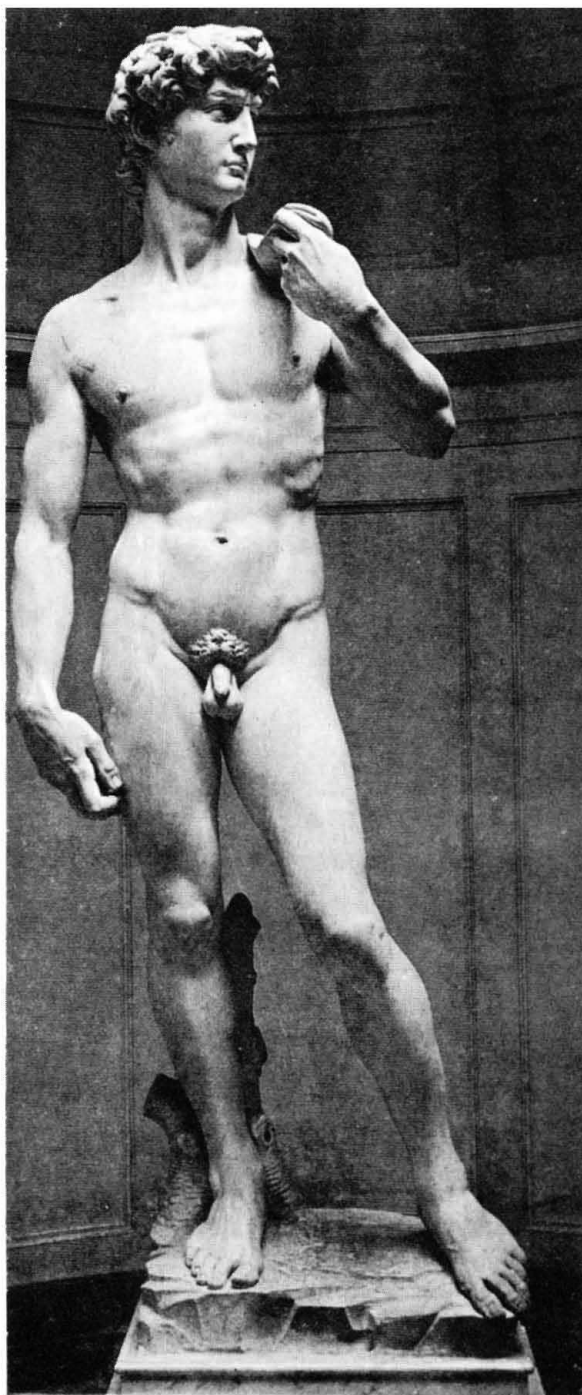
Нарушая сложившиеся традиции, мастер изобразит эту сцену не на входной, а на противоположной входу стене. Более того, он изобразит персонажей обнаженными (позже по требованию церкви другой живописец допишет одежды). Обычно в сцене Страшного суда человечество изображалось разделенным на грешников и праведников, Христос же изображался в виде беспристрастного судьи. Микеланджело представляет себе эту сцену совсем по-иному: здесь перемешались между собой грешники и пра-



ведники, а грозный Христос гневно вздымает руку, готовясь произнести последний приговор грешному человечеству.

Вся история мира, чрезвычайно трагически и лично прочтенная, предстает перед нами в росписях Сикстинской капеллы. На этих грандиозных фресках Микеланджело будто создает мир, подобный его великой душе, — мир гигантский, сложный, полный глубоких чувств и переживаний.

После росписи потолка Сикстинской капеллы он вновь обращается к старому заказу на гробницу папы Юлия II. Это произведение так и останется незавершенным: будут изготовлены только несколько статуй. Одна из них — статуя Моисея *¹ продолжает героическую линию в творчестве Микеланджело. Скульптор изображает Моисея как народно-



го вождя, человека, способного вести за собой. Через физическую мощь тела скульптор передает его духовную силу. Для гробницы Юлия II были выполнены также статуи «рабов». Их место в идейной программе гробницы ученые трактуют по-разному: одни считают их изображением побежденных врагов Юлия II, другие

полагают, что они олицетворяют покоренные им земли, третьи видят в фигурах рабов претворение в мраморе отвлеченной философской идеи.

В 1516 году Микеланджело возвращается во Флоренцию, где живет довольно долго, до 1534 года. И здесь он в основном трудится над созданием погребальной капеллы рода Медичи, правителей города. В процессе работы художественная идея гробницы, как всегда бывало у Микеланджело, постоянно менялась. Первоначально гробница должна была стоять в центре капеллы и служить местом захоронения пяти членов семейства. Выполнены же были две гробницы — Джулиано и Лоренцо Медичи, которые скульптор расположил по двум противоположным стенам капеллы. На саркофагах у ног скульптурных изображений сидящих в нишах герцогов Микеланджело поместил фигуры, олицетворяющие различные времена суток. На гробнице задумчивого Лоренцо Медичи — «Вечер» и «Утро». На гробнице Джулиано Медичи, представленного скульптором натурой активной и деятельной, — более контрастные фигуры «Дня» и «Ночи». Изображения герцогов, вероятно, не передают их подлинных черт. Их фигуры тоже являются своеобразным символом, символом жизни активной и жизни созерцательной. Лица обоих герцогов обращены к расположенной у третьей стены статуе Мадонны. Ее образ — новое обращение скульптора к той трагической теме, которая уже разрабатывалась Микеланджело в рельефе «Мадонна у лестницы». Младенец сидит на коленях Мадонны, отвернувшись от герцогов, будто не в силах оторваться от матери. Между их телами скульптор оставляет участки почти необработанного камня, фигуры словно слились друг с другом в одном куске мрамора. Взгляд Мадонны обращен в пространство, а герцоги с надеждой смотрят на нее, свою заступницу и спасительницу. Над статуей Ма-

донны по замыслу Микеланджело должна была быть фреска с изображением воскресения Христа, прообраз будущего воскресения самих герцогов. Как и все христиане, Джулиано и Лоренцо будто ждут того, что изложено в священном писании: младенец оторвется от матери, примет мученическую смерть, воскреснет, и через его жертву герцоги обретут собственное спасение на Страшном суде. Люди пятнадцатого столетия не были атеистами, они мыслили религиозными представлениями, и потому понять замысел Микеланджело невозможно, если отрешиться от этого обстоятельства.

В ансамбль капеллы должны были входить и фигуры «скорчившихся мальчиков», которые, как и рабы в гробнице Юлия II, должны были выражать философскую идею о теле, как темнице души. Микеланджело успел сделать лишь одну фигуру, хранящуюся сейчас в Государственном Эрмитаже. Эта статуя точно отвечает требованиям, предъявляемым Микеланджело к скульптуре. Он говорил, что совершенная статуя должна быть сделана так, что если ее скатить с горы, то ни одна часть ее не сможет отломиться.

Капелла Медичи отняла у Микеланджело много сил. Переживая внутренний кризис, отложив все работы, в 1534 году мастер решает вернуться в Рим.

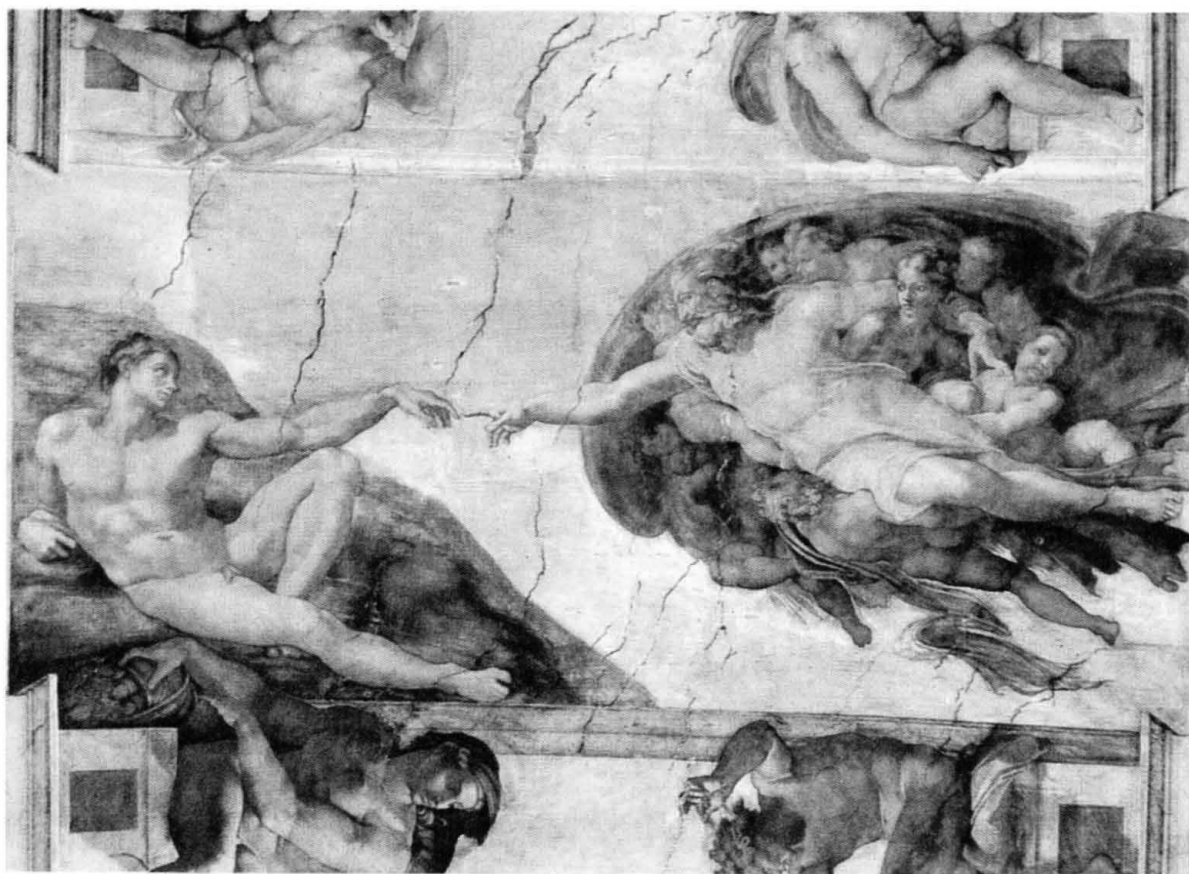
Здесь он и останется до самой смерти. Здесь переживет старость и новые сомнения. Здесь напишет свои лучшие сонеты. Здесь его неугасимая творческая энергия проявится еще в одном виде искусства — в архитектуре.

По возвращении в Рим Микеланджело расписывает стену Сикстинской капеллы, изображая Страшный суд. Создает фрески в капелле Паолина в Ватикане, продолжающие те идеи, которые мастер воплотил в знаменитой композиции «Страшного суда». Раздумья о человеке и жиз-



ни по-прежнему владеют Микеланджело, раздумья о сложности взаимоотношений гордого и, казалось бы, всемогущего человека и неумолимого хода жизни. Теперь он мало работает в скульптуре, увлеченный архитектурными замыслами и поэзией. Но все же создает еще три скульптуры: бюст Брута и два варианта надгробия для собственной могилы.

Брут прославился в римской истории тем, что возглавил заговор республиканцев против стремившегося к единовластному правлению Цезаря. Статуя Брута — последний отголосок тех флорентийских республиканских идей, которыми Микеланджело жил в начале своего творчества и которым остался верен до самой смерти. Поводом к созданию бюста послужили реальные события во Флоренции, где произошла попытка вернуть утраченные республиканские свободы и был убит правитель города герцог Алессандро. Брут завершает в творчестве Микеланджело-скульптора героическую тему, начатую когда-то статуей Давида.



Две последние свои статуи Микеланджело делал для себя, а не по заказу. Именно в них ярче всего проявилось желание мастера передать глубочайшие мысли и человеческие переживания, почти невыразимые языком скульптуры. В «Положении во гроб» он стремится воплотить единое, переживаемое всеми участниками сцены — Никодимом, Марией Магдалиной и Богородицею — чувство скорби. Он жаждет максимально одухотворить мрамор. Масса камня, как живая, нарастает кверху, нависает карнизом и бессильно срывается вниз соскальзывающим на землю телом Христа. Используя прием «незаконченности», Микеланджело стремится соединить, слить в едином эмоциональном решении живое и мертвое. В образе Никодима старый мастер изображает самого себя. Как бы не довольствуясь ролью наблюдателя и даже ролью творца этой скульптурной группы, он делается

глубоко сопереживающим участником происходящего события.

Микеланджело предпринимает попытку создать еще одно собственное надгробие в «Пьете Ронданини». В этой скульптуре, как и в поздних рисунках, где он стирает и размазывает штрихи, лишая образы четких контуров, Микеланджело почти растворяет в светотени пластическую определенность тел. Вещь явно не закончена: на ней проступают детали ее первоначального замысла, следы более крупных фигур. Мастер бесконечно рубил некогда большой блок, стремясь достичь предельного совершенства своего замысла. Остались только две фигуры: Богородицы и Христа. Они неразрывно связаны между собой. Скульптор отказывается от привычного противопоставления живого тела мертвому, скорее,

архитектурного ансамбля площади Капитолия в Риме, не дворец Сенаторов. 1538, около 1546 — около 1654.

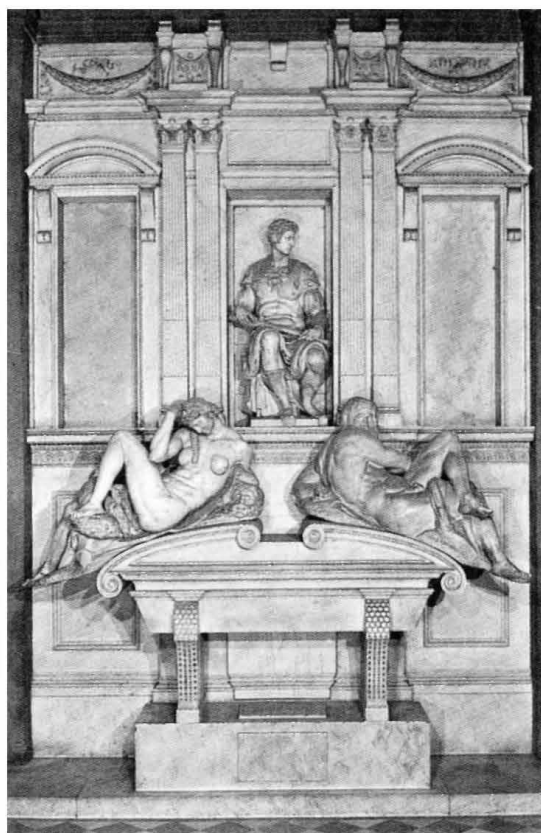
сближает их исполнение, чем — точеч усиливает контраст. В своей скульптуре мать будто вновь становится только целым со своим сыном. Микеланджело отходит от своего обычного мягкого пластического решения, лишь камень зрительного ощущения. Он растворяет пластику, стремится в камне выразить отвлеченное. У него готовую группу он снова начинает сверху вниз обрабатывать грубым инструментом, в который раз меряет замысел. И это не старческое бескарие, очевидцы отмечали, как легким одним ударом, отсекал он от большой глыбы мрамора; в этой творческой неудовлетворенности — постоянное стремление мастера к предельному совершенству.

Последние десятилетия жизни, Микеланджело почти полностью посвятил архитектуре, интерес к которой он обнаружил еще в росписях Сикстинской капеллы.

Архитектура Микеланджело



эти части здания



Моисей. Около 1515.

Капелла Медичи. Гробница Джулиано Медичи. 1526 — 1533.

В нише статуя Джулиано Медичи. Под ней статуи Ночи (слева) и Дня.

нивать эффекты с различных точек зрения. Это помогало ему пластически осмысливать архитектуру не только при строительстве отдельных зданий, но и целых городских ансамблей.

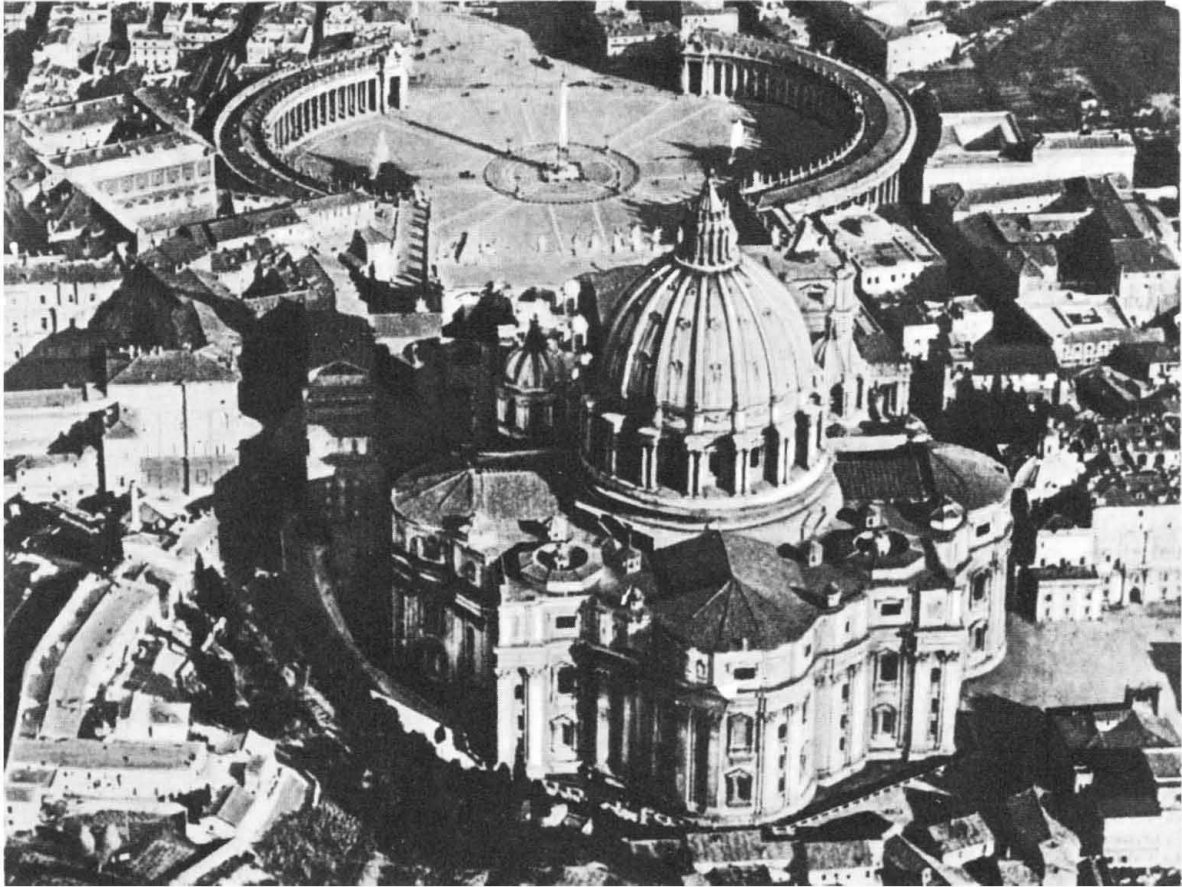
В 1546 году Микеланджело становится главным архитектором собора св. Петра (главного собора католической церкви), над которым до него уже работало четыре архитектора. Начиная собор Браманте. Ему была поручена кардинальная перестройка старой церкви, стоящей, по преданию, над могилой апостола Петра. Браманте задумал собор как пятикупольную постройку. Он собирался поставить купол Пантеона на своды базилики Максенция, чтобы иметь возможность сочетать достоинства двух сохранившихся шедевров древнеримской архитектуры. Последующие строители собора — Рафаэль, Перуцци и Антонио да Сангалло, — кто полностью, кто частично, исказили проект Браманте. Микеланджело, высоко оценив новизну и архитектурную смелость первого проекта, возвращается к нему и разбирает часть уже возведенных стен. С присущим ему мужеством и настойчивостью он отстаивает свою идею. В одном из писем архитектор пишет: «...кто отступил от плана Браманте, как это сделал Сангалло, отступил и от истины».

Конечно, Микеланджело не просто воплотил первоначальный замысел. Он упростил план Браманте, создал более единое внутреннее пространство собора. В этой самой крупной постройке XVI века Микеланджело остается верным своему пластическому пониманию архитектуры. Грандиозный, мощный и монументальный собор св. Петра в Риме стал достойным завершением архитектурного творчества мастера.

Работе над собором были отданы последние годы жизни Микеланджело. Тогда же он пишет сонеты, создает свои последние скульптуры и много-



численные рисунки. Рисунки Микеланджело могут составить особую страницу в истории его искусства. Они очень своеобразны, даже техника их не похожа на традиционную манеру рисования. Микеланджело и рисует как скульптор. Уже в ранних рисунках проявляется эта его особенность. Очертив контур фигуры, Микеланджело занимается затем передачей объема, пользуясь при этом особым приемом. Он работает перекрестной штриховкой, оставляющей следы, оставляемые инструментом при первоначальной обработке каменного блока. Более частая и плотная в тенях, разреженная в светлых местах, штриховка передает очень точно пластику тел. Ранние рисунки Микеланджело носят, как правило, подготовительный характер. Они служат как бы эскизами крупных работ — скульптуры или фрески. Это или варианты общей композиции, или отдельные наброски. Метод работы мастера включал в себя разработку в рисунке положения тела и пластики



почти каждой фигуры. В последние годы жизни Микеланджело создает уже самостоятельные графические произведения. Он все реже прибегает к технике перекрестной штриховки. Теперь он обращается к более живописным эффектам. Контур его фигур становится нечетким, зыбким. Сами же фигуры словно погружаются в световоздушную среду, теряются в ней, растворяются в световом потоке. Микеланджело-рисовальщик неотделим от своего скульптурного и живописного творчества. Рисунки свидетельствуют о напряженной работе над художественным воплощением замыслов, о постоянном поиске идеального решения. В этом стремлении Микеланджело был предельно требователен к себе. Незадолго до смерти, в возрасте восьмидесяти девяти лет, он скажет, что только начинает «читать по слогам в своей профессии».

Искусство Микеланджело глубоко и человечно благодаря тем личным переживаниям, которые вкладывал художник в каждый свой образ, благодаря глубокому смыслу и идейной значимости его произведений. Человек, его величие и место в мире — вот основная тема искусства Микеланджело. Сам мастер однажды сказал: «Не родился еще такой человек, который, подобно мне, был столь склонен любить людей». За всю долгую и трудную жизнь не покидала Микеланджело вера в величие человека и в безграничность его сил. Он до последних дней своих оставался подлинным сыном Возрождения, эпохи, которая, по словам Ф. Энгельса, «нуждалась в титанах и которая породила титанов». Жизнь и искусство Микеланджело — это подвиг, вечный пример безграничных творческих возможностей человеческой личности.

До наших дней Микеланджело остается символом подлинного творчества, примером бескомпромиссности и искренности в искусстве. Его жизнь навсегда останется для потомков примером бесстрашного стремления к новому, к высотам человеческого духа.

Этот краткий очерк о творческом пути Микеланджело предваряет более подробный рассказ Бруно Нардини. Автор стремится рассказать читателям биографию Микеланджело. В этом ему помогают свидетельства современников художника, его переписка, поэтическое наследие, многочисленные работы ученых, посвященные различным аспектам жизни и творчества великого Микеланджело. Каждый автор — и Бруно Нардини широко пользуется этой возможностью — имеет право на свое освещение, свою трактовку избранного предмета исследования или повествования. Бруно Нардини избирает путь, отмеченный несколько произвольным толкованием творчества художника. Такой подход к разработке этой темы, встречающийся в искусствоведении буржуазных стран, приводит его к невольному искажению глубокой и сложной личности Микеланджело. По мысли автора, весь творческий и жизненный путь художника — цепь сплошных неудач, неоконченных замыслов, несложившихся отношений с заказчиками, друзьями, родственниками. Он видит у своего героя противоречия в мыслях, высказываниях, поступках, непоследовательность в творчестве и личной жизни. Действительно, судьбу Микеланджело трудно назвать счастливой, характер простым, а творчество легко понимаемым. Но Бруно Нардини не сумел увидеть в Микеланджело главное — величие духа, присущее и молодому начинающему скульптору, и зрелому мастеру, и убеленному сединами изможденному старцу, страдавшему от бед своей родины и собственных немощей. Это величие



духа и любовь к человеку составляли истинную сущность. Микеланджело.

Идея о тщетности земного существования и неизбежности обращения к богу, которую Нардини положил в основу исследования, заслонила от него истинный облик Микеланджело. Именно эта идея была главной целью авторского повествования, где все было призвано служить для ее эффектного воплощения, а жизнь и смысл художественного наследия Микеланджело лишь давали материал для ее подтверждения.