Немногие избранные из великих творческих личностей могут быть поставлены в один ряд с Микеланджело. Его деятельность - в своем роде уникальное явление в истории пластических искусств. Индивидуальная одаренность высшего порядка в соединении с благоприятствующими условиями эпохи привела Микеланджело к ху-

дожественным свершениям столь маштабным и многосторонним, что аналогии

им трудно найти во всей истории пластических искусств.

Время, в котором Микеланджело жил и творил, было одной из вершиной духов-

ной в эволюции человечества. Пожалуй, ни одна другая страна на протяжении

отдельно взятой исторической эпохи не дала миру такого числа выдающихся мас-

теров, как ренессансная Италия. В течение трех столетий и многих поколений

зодчих, ваятелей и живописцев складывался колоссальный художественный потенциал

Возрождения - времени, до предела насыщенного духом интенсивного творческого

созидания.

В оценке отдельных этапов, на которые подразделяется история ренессансной

художественной культуры, было бы неправомерным утверждать безоговорочный

перевес какого-либо одного из них над другим. Столь же несправедливым выгля-

дело бы суждение, будто каждое нoвое поколение мастеров той эпохи обязатель-

но должно было превосходить своих предшественников. Идет ли речь о периоде

аннего Ренессанса, связанном с именем Джотто, или же об искусстве аннего

Возрождепия, которое в первой половине Х века представляли Брунеллески,

Донателло, в середине и во второй половине столетия - Альберти, Пьеро целла

Франческа, Мантенья, Боттичелли и Джованни Беллини, или же, наконец, о позднем

Возрождении - о времени Палладио, Веронезе и Тинторетто, мы должны будем

отметить, что на всех последовательных ступенях эволюции ренессансного

искусства были созданы художественные ценности громадного значения.

И однако же на фоне всего этого ослепительного творческого изобилия резко

выделяется художественный вклад, внесенный в искусство Возрождения поколе-

нием мастеров, вместе с которым выступил Микеланджело и к которому, помимо

него, принадлежали Браманте, Леонардо, Рафаэль, Джорджоне и Тициан. Этим

художникам выпала особая судьба. Ибо, помимо неповторимых качеств каждого

из ренессансных этапов в отдельности, очень много значит общая динамика по-

ступательного развития всей эпохи в целом. В этой динамике есть свой смысл

и свой исторический пафос. Линия этого развития - отнюдь не ровная горизон-

таль; в своем движении во времени она наряду с разного рода отдельными коле-

баниями фиксирует более существенные закономерности роста и нисхождения.

Хронологический период протяженностью в несколько десятилетий - примерно

между 1490 и 1530 годами - получил вследствие этого наименование

Высокого Возрождения.

Но художественная деятельность Микеланджело не ограничивается пределами

Высокого Ренессанса. В рамках этого периода прошла лишь первая половина

его творческого пути. В отличие от подавляющего большинства других мастеров

данного этапа, деятельность которых исчерпывалась именно этим промежутком

времени, Микеланджело, прожив очень долгую жизнь, сохранил всю полноту твор-

ческой активности и в следующей, финальной фазе эпохи - в период Позднего

Возрождения. Творчество Микеланджело, следовательно, обнимает собой два

крупнейших этапа, каждый из которых отмечен своим собственным кругом идей

и образов, своими особыми средствами художественного языка.

Эта констатация будет, однако, недостаточной, если не отметить еще одного

важного момента, а именно, что на всем протяжении обоих этапов ренессансного

искусства Микеланджело находился в авангарде художественного процесса,

определяя своим творчеством магистральную линию эпохи. В чем же причина

этого обстоятельства, столь заметно выделившего Микеланджело среди других

великих мастеров ХУ1 столетия? Здесь сыграли свою роль два взаимосвязанных

фактора: прежде всего - специфические особенности его художественного

мировосприятия и творческого метода, а затем - всесторонняя одаренность,

позволившая Микеланджело с такой необычайной энергией проявить себя во всех

видах пластических искусств.

Вначале о первом из этих факторов. Как известно, искусство Возрождения

знаменовало собой открытие реального человека и окружающего его реального

мира. Для итальянского Возрождения в этой формуле всегда был характерен

перевес человеческого образа как его окружением - своего рода антропоцент-

ризм творческого мировосприятия. У Микеланджело эта тенденция достигает

особой, можно сказать, предельной формы заострения: для него вообще не сущест-

вует мира вне человека - человеческий образ объемлет и исчерпывает собою все.

Что касается показа реальной среды пребывания человека, то она мастера не

интересует или почти не интересует. В человеке и только в нем, в его облике,

внутреннем мире, в его чувствах и поступках он обнаруживает неисчерпаемые

возможности для раскрытия всего сущего.

Ренессансный идеал человека - сильного, уверенного в себе, в котором телес-

ная красота соединялась с энергией страстей и мощью разума,-- был воплощен в

различных своих сторонах многими предшественниками и современниками Микел-

анджело. Но сам Микеланджело в большей степени, чем другие мастера, выделил

в ренессансном человеческом характере его сердцевину: героическое начало,

понимаемое в первую очередь как способность человека к активному действию,

к преодолению всех преград, стоящих на его пути. Человек в созданиях Микел-

анджело запечатлен в решающие минуты жизни, в моменты, когда определяется

его судьба и когда личная доблесть возвышает его деяние на уровень подвига.

Поэтому персонажи Микеланджело предстают перед нами в высшем напряже-

нии сил - в моменты утверждения своей победы, либо же в своей героической

гибели. Поэтому же они так впечатляюще трагичны, когда неразрешимый кон-

фликт поселяется в них самих, в их душевном мире, проявляясь в сознании несовместимости должного и возможного, идеала и реальности, когда терпит крушение их прежняя уверенность в себе и нарастает чувство бессилия перед неискоренимым злом жизни. Именно такой подход в претворении ренессансного человеческого идеала был причиной того, что в отличие, например, от Леонардо и Рафаэля, искусство которых оставалось замкнутым в сфере гармонических представлений Высокого Возрождения, Микеланджело так органично вошел в круг жизненных и художественных проблем Позднего Ренессанса, заняв и в это трагическое время центральное положение в искусстве Средней Италии.

Присущие образному восприятию Микеланджело черты героической приподнятости в сочетании с активной действенностью его персонажей нашли свой адекватный отклик в формах его творческого мышления, в особенностях художественного

языка и прежде всего в утверждении повышенной пластической энергии как

неотъемлемого признака его созданий. Качество это нельзя расценивать только

как особенность Микеланджело-скульптора (хотя именно в его скульптуре оно

выявляется с наибольшей очевидностью) - оно имело для Микеланджело более

общий смысл как решающий принцип образного воплощения во всех остальных

видах искусства. Именно здесь таятся благоприятствующие моменты для развития

другой главной особенности дарования Микеланджело - его универсальности.

Статуя и фреска, рисунок и архитектурное сооружение - в любом из микелан-

джеловских созданий мы обнаружим черты, глубоко их объединяющие,- вели-

чие замысла, героическую напряженность чувства, творящую пластику художе-

ственного языка.

Как мы знаем, сама по себе разносторонняя одаренность - не исключение,

а скорее типичная сторона ренессансных мастеров, многие из которых успешно

испытывали свои силы в разных областях художественной деятельности. Однако

лишь один Микеланджело сумел внести поистине эпохальный вклад во все разделы

пластических искусств. Будь то скульптура, живопись, графика, архитектура --

трудно сказать, в какой из этих областей его вклад оказался наиболее весомым.

Во всяком случае, без колебаний можно утверждать, что в каждом из названных

разделов произведения Микеланджело могут быть по праву расценены как

свершения решающего порядка.

В этом смысле исключительно продуктивная деятельность Микеланджело в разных художественных видах - вовсе не результат стечения внешних обстоятельств, а неотъемлемое следствие его метода. Ибо драматическое напряжение образа в сочетании с пластическим началом, выраженным в предельно активной форме, несло в себе такую способность к плодотворной трансформации, что, перестав быть достоянием одной лишь скульптуры, оказалось исходным пунктом и в живописных, и в архитектурных произведениях мастера, и явилось для Микеланджело главным формообразующим моментом во всей системе пространственных искусств. Этим же объясняется та необыкновенно органичная, изначальная внутренняя взаимосвязь, которая в микеланджеловских художественных ансамблях - в Сикстинской капелле, в Капелле Медичи - спаивает элементы архитектуры и живописи (либо архитектуры и скульптуры) в такую форму синтетической целостности, которая не была достигнута ни одним другим ренессансным мастером. Так поразительное единство исходных факторов творческого метода Микеланджело оборачивается редким многообразием конечных художественных результатов.

Разумеется, достижения такого размаха и такой содержательной силы должны

были найти себе соответствие в самой личности художника. По известным словам

Энгельса, Италия "с того великого времени, когда там взошла заря современного

мира... взрастила величественные характеры недосягаемо-классического совер-

шенства, от Данте до Гарибальди". Микеланджело вправе быть поставленным

в этот великий ряд. Речь в данном случае идет не о буквальном понимании слов-

классическое совершенство. Микеланджело был не свободен от человеческих сла-

бостей и душевных противоречий, но сила его личности и поистине титанический

масштаб его деяний оказались залогом непреоборимого величия его духа в самых

тяжких испытаниях времени. Более чем у любого другого итальянского мастера

ХУ1 столетия биография Микеланджело - это духовный путь человека, который

был участником или свидетелем главных событий эпохи, нашедших глубокий

отклик в его сознании и в его искусстве.

Микеланджело вступил на дорогу художника очень рано - в возрасте тринад-

цати лет. После годичного пребывания в мастерской выдающегося флорентийского

живописца Доменико Гирландайо он перешел в созданную по инициативе Лоренцо

Медичи школу мастера Бертольдо в Садах Медичи при флорентийском монастыре

Сан Марко. Здесь открылось главное призвание Микеланджело - скульптура.

Уже самые ранние работы в этом виде искусства обнаруживают истинный масштаб

его дарования. В созданных шестнадцатилетним юношей небольших рельефных

композициях "Мадонна у лестницы" и "Битва кентавров" по существу нет ничего

ученического. Мало сказать, что они демонстрируют смелое и уверенное мастер-

ство- они явно опережают свое время.

Первая из названных работ , исполненная еще в традиционной для ита-

льянских скульпторов ХУ века технике плоского, тонко нюансированного релье-

фа, дает, однако, пример совершению не традиционного образа: микеланджелов-

ская мадонна и млядене, Христос наделены непривычной для искусства кватричен-

то мощью и внутренним драматизмом.

Еще поразительнее "Битва кентавров". Этот рельеф производит впе-

чатление поистине взрывчатой силы. В клубке тел, сплетенных в смертельной

схватке, мы находим первое у Микеланджело, но уже удивительно широкое по

концепции воплощение главной темы его творчества - темы борьбы, понятой

в качестве одного из извечных проявлений бытия. Недаром перед драматической

энергией общего пластического целого отступает на второй план точное следование литературному первоисточнику. Исследователи до сих пор спорят о том, какой именно эпизод античной мифологии воспроизведен юным мастером, и сама эта сюжетная неясность подтверждает, что целью, которую он ставил перед собой, было не точное следование определенному повествованию, а создание образа более широкого плана. Подобно тому, как многие фигуры в рельефе - их драматический смысл и скульптурная трактовка - словно во внезапном откровении предвещают мотивы будущих произведений Микеланджело, так и пластический язык рельефа своей свободой и энергией, порождающей ассоциацию с бурно переливающейся лавой, обнаруживает сходство с микеланджеловской скульптурной манерой гораздо более поздних лет.

Но, опередив свое время в "Битве кентавров", Микеланджело вырвался слиш-

ком далеко вперед. 3а этим смелым прорывом в будущее неминуемо должны были

прийти годы более медленного и последовательного творческого становления,

углубленного интереса к великому наследию античного и ренессансного искусст-

ва, накопления опыта в русле различных, подчас очень противоречивых традиций.

Микеланджело пробует свои силы в разных творческих задачах, например в до-

полнениях к уже существующему скульптурному ансамблю Бенедетто да Майя-

но - надгробию св. Доминика в церкви Сан Доменико в Болонье, для которого он

создал небольшие фигуры св. Прокла и ангела с подсвечником.

Совершенно необычным для наших представлений о Микеланджело оказалось

известное по источникам, но лишь недавно опознанное деревянное полихромное

распятие для ризницы во флорентийской церкви Сан Спирито вилл.

Здесь молодой мастер следовал распространенному в Италии ХУ века типу

распятия, восходящему ко временам готики и потому выпадающему из круга

наиболее передовых исканий скульптуры конца кватроченто. Наряду с занятиями

скульптурой Микеланджело не прекратил изучения живописи, преимущественно

монументальной, свидетельством чего служат его рисунки с фресок Джотто.

Попутно в графике Микеланджело возникают самостоятельные мотивы .

Важной ступенью в творческом формировании Микеланджело явилось его

пребывание в Риме с 1496 по 1501 год. Выход за пределы флорентийской художе-

ственной среды и более тесный контакт с античной традицией содействовали рас-

ширению кругозора молодого мастера, укрупнению масштаба его художественного

мышления. Правда, самая ранняя его римская работа - статуя Вакха

- пример еще не слишком глубокого претворения античных импульсов. 3ато главное произведение этих лет - "Пьета" ("Оплакивание Христа") в рим-

ском соборе св. Петра должна быть оценена как первая капитальная

работа подлинного Микеланджело.

Мотив этой скульптурной группы имел за собой давние традиции еще в готиче-

ском искусстве. Готика знала два типа подобного оплакивания: либо с участием

юной Марии, идеально прекрасного лика которой не способно омрачить постигшее

ее горе, либо с пожилой богоматерью, охваченной страшным, душераздирающим

отчаянием. Микеланджело в своей группе решительно отходит от привычных

установок. Он изобразил Марию молодой, но при этом она бесконечно далека от

условной красоты и эмоциональной неподвижности готических мадонн этого

типа. Ее чувство - живое человеческое переживание, воплощенное с такой глу-

биной и богатством оттенков, что здесь впервые можно говорить о внесении в образ психологического начала. 3а внешней сдержанностью молодой матери угадывается вся глубина ее горя; скорбный силуэт склоненной головы, жест руки, звучащий как трагическое вопрошение,- все складывается в образ просветленной скорби.

Даже трудный композиционный мотив группы - сидящая богоматерь держит

тело своего сына на коленях - кажется здесь логичным и естественным.

По-видимому, по окончании римской "Пьета" Микеланджело создал так назы-

ваемую "Мадонну Брюгге" - небольшую (высотой 1,27 м) скульптурную группу мадонны с младенцем, которая впоследствии попала в церковь Нотр-Дам нидерландского города Брюгге. В этом скромном произведении, открывающем собой в творчестве Микеланджело линию образов, отмеченных чертами своеобразного лиризма, особенно привлекательна сама мадонна, в которой классическая красота и внутренняя сила личности сочетаются с мягкой поэтичностью.

Тогда же Микеланджело начал работу над статуями святых для алтаря Пикко-

ломини в Сиенском соборе. Фон для статуй образует многочастная архитектур-

ная композиция из филенок и ниш в несколько ярусов вокруг главной арочной

ниши алтаря (архитектор Андреа Бреньо). Будучи ограничен в своих возможно-

стях чуждой ему стилистикой общего замысла алтаря, еще очень тесно связанного

с духом кватроченто, Микеланджело создал четыре статуи, однообразные по типам, далекие от характерной для него самого пластической манеры. В какой-то мере исключением среди них может считаться более живая и энергичная по

мотиву движения фигура апостола Павла.

В 1501 году Микеланджело возвращается во Флоренцию и получает от флорен-

тийской синьории (республиканского самоуправления) ответственный заказ: из

огромного мраморного блока, испорченного одним неудачливым скульптором, он

берется изваять статую Давида. В 1504 году работа закончена, перенос колоссальной статуи из мастерской и установка ее перед Палаццо Веккьо - местопребыванием властей Флорентийской республики - превращается в торжественное событие. Произведение это упрочивает за Микеланджело репутацию первого скульптора Италии.

Необычные размеры "Давида", его гигантизм (высота статуи около 5,5 м) -

не внешнее качество (как у других крупных скульптур, возведенных позже по со-

седству с ним перед тем же Палаццо Веккьо), а показатель реальной силы героя, недаром это произведение было призвано воплотить образ могучего защитника

республиканской Флоренции. Микеланджело продолжил здесь начатую в римской

Пьета линию психологической трактовки, но психологизм "Давида" - особого,

укрупненного порядка, соответственно масштабу и характеру этого образа.

В прекрасном лике юного героя, в его взгляде, которым он встречает противника, мы улавливаем ту грозную выразительность, которую современники считали неотъемлемым достоянием микеланджеловских творений. Не прибегая к сильной композиционной динамике, к сложному движению, мастер создал тип героя, исполненного смелости, мощи и готовности к действию.

Еще до установки "Давида" гонфалоньер республики Пьеро Содерини поручил

Микеланджело исполнение фресковой композиции "Битва при Кашине" в колос-

сальном зале Совета в Палаццо Веккьо. Эта фреска должна была быть парной

к фреске Леонардо да Винчи - "Битва при Ангиари", для которой предназначалась

противоположная стена зала. Микеланджело успел выполнить только подготови-

тельный картон к фреске; последовавший затем отъезд мастера в Рим воспрепят-

ствовал работе над самой росписью. Картон не дошел до нас, но старинная копия, рисунки и гравюры позволяют заключить, что в эволюции микеландже-

ловской живописи это произведение оказалось столь же важной вехой, как "Да-

вид" в его скульптуре. Здесь была изображена не сама битва, а предшествующие

ей минуты, когда флорентийские солдаты, застигнутые во время купания в реке

Арно сигналом боевой тревоги, выбираются на берег, облекаются в доспехи и бе-

рутся за оружие, чтобы встретить врага.

Мотив купания позволил Микеланджело представить своих персонажей обна-

женными и воплотить героическое начало не в сюжетных перипетиях, а в пер-

вую очередь, в выразительнейшем языке тела. Художник убедительно показал,

как импульс к действию - сигнал тревоги - непосредственно переходит в само

действие, в котором человек выступает в несокрушимой цельности своей натуры

и готовности к борьбе.

Пребывание Микеланджело во Флоренции принесло еще несколько интересных

работ. В их числе два мраморных рельефа круглой формы (так называемые тон-

до) с изображением Марии с младенцем и маленьким Иоанном Крестителем --

продолжение лирической линии в его искусстве. Лирическая окраска сказывается не только в трактовке молодой матери и детей, она воплощена в самой атмосфере, которая их окружает. Это ситуации не столько с элементами

действия, сколько настроения. Впервые с такой ощутимостью выраженное в ре-

нессансных скульптурных композициях впечатление окружающей героев поэти-

ческой атмосферы усиливается незавершенностью рельефов, свободной, далекой от

законченности обработкой поверхности мрамора, что вносит в изображения отте-

нок неполной высказанности, не до конца уловимого чувства.

Близкий сюжетный мотив стал объектом единственной сохранившейся живо-

писной станковой композиции Микеланджело, изображающей святое семейство --

мадонну с младенцем и св. Иосифом - также в форме тондо. Мастер показал здесь зрелое и уверенное владение средствами живописи. Привычная для Микеланджело энергия пластических масс, выраженная в слитной группировке первопланных фигур Марии, младенца и Иосифа, обогащена новым мотивом - взаимосвязью объемных элементов со сложным пространственным построением фона. Помещенные в его глубине фигуры пяти юных обнаженных атлетов вносят в эту композицию характерно минеланджеловскую героическую ноту.

В 1505 году по приглашению папы Юлия 11 Микеланджело переезжает в Рим.

Ему поручено создание папской гробницы. Разработанный мастером проект был

грандиозен: предусматривалось сооружение монументального мавзолея, в изоби-

лии украшенного статуями и рельефами, общее число которых должно было со-

ставить свыше четырех десятков, причем все их Микеланджело предполагал вы-

полнить собственноручно. Этому замыслу, однако, не суждено было осущест-

виться. Юлий 11 охладел к своему начинанию и оскорбительно отнесся к Микел-

анджело, после чего мастер самовольно покинул Рим и бежал во Флоренцию.

По-видимому, именно в течение кратковременного пребывания во Флорен-

ции в 1506 году Микеланджело вел работу над статуей апостола Матфея,

находящейся ныне во Флорентийской академии. Это была первая

начатая им скульптура из неосуществленного цикла статуй двенадцати апостолов

для Флорентийского собора, заказ на которые Микеланджело получил еще

в 1503 году. Несмотря на свою незавершенность, монументальная (значительно

больше натуральной величины) статуя Матфея представляет собой очень важный

пункт в творчестве мастера. Подобно тому как юношеская "Битва нентавров"

опередила свое время, так теперь эта работа с большой определенностью предве-

щает черты образного мышления Микеланджело, которые в окончательной форме

сложатся в его созданиях будущих десятилетий. Поистине яростный драматизм

его пластика, основанная на сложных, взаимноконтрастных движениях (так называемых контрапостах), производит тем более сильное впечатление,

что здесь воплощено столкновение героя не с внешними силямн (как было в "Давиде", а конфликт перенесен внутрь образа, в душевный мир героя.

Перед нами первый пример того внутреннего противоречия, которое станет

достоянием микеланджеловских образов кризисной поры 1526-х - 1530-х годов.

Матфей дает также наглядный пример характерной для Микеланджело

тесной взаимосвязи статуи и каменного блока, из которого она извлекается:

фигура целиком заполняет собой его, прямоугольный объем и очертания, сохраняя

в своем силуэте его первичную комплектную форму. Вспоминаются слова Микела-

нджело: хорошая статуя должна стоять неповрежденной, даже если она ска-

тится с горы.

В 1588 году, вернувшись в Рим после примирения с Юлием 11, Микеланджело

приступает к работе над главным из своих главных произведений - росписью плафона Сикстинской капеллы. Этому творению суждено было занять центральное положение в искусстве Высокого Ренессанса по грандиозности масштабов, по всеобъемлющей содержательности идейного замысла, по мощи и совершенству художественного выражения. Нельзя не удивляться тому, что подобного результата достиг мастер, практически не имевший опыта фресковой живописи и только однажды испытавший свои силы в монументальной композиции - в картоне к "Битве при Кашине". Колоссальная фреска общей площадью свыше шестисот квадратных метров (целиком выполненная Микеланджело собственноручно за двадцать шесть месяцев работы на протяжении между 1508 и 1512 годами) не имела хотя бы отдаленных прообразов в предшествующей живописи итальянского Возрождения ни по своей идейной программе, ни в плане самой системы монументальной росписи.

Сикстинская капелла представляет собой обширное помещение в 34 м

длины, 12 м ширины и 18 м высоты. Исходя из реальной конфигурации свода ка-

пеллы, Микеланджело продолжил и развил его архитектуру средствами живопи-

си, выделив по его продольной оси среднюю, наиболее плоскую часть (так называемое зеркало) и разместив в ней эпизоды библейского повествования о днях творения и о жизни первых людей на земле. Угловые треугольные паруса заняты очень крупными композициями на сюжеты из других частей Библии. В межоконных промежутках художник разместил фигуры двенадцати пророков и сивилл

(прорицательниц), а в образовавшихся возле окон треугольных распалубках

и полукруглых люнетах - изображения предков Христа. Эти основные образы

выступают в окружении множества фигур вспомогательного порядка - идеаль-

но-прекрасных юношей-рабов (по углам библейских сцен в средней части свода),

маленьких путти-атлантов (по сторонам от пророков и сивилл), трактованных

в скульптурных формах, и разного рода других изображений.

В результате возникла законченная многочастная система, каждое слагаемое

которой, воспринимаясь как самостоятельный элемент, в то же время входит в качестве неотъемлемой части в общее целое. В эту структуру Микеланджело сумел

вместить запечатленную в повествовательных композициях своего рода универ-

сальную историю бытия - от начальных космогонических сдвигов и первых актов

творения до трагических катастроф, постигших род человеческий, и отдельных событий, имевших важное значение в его судьбе. В росписи представлен и целый ряд индивидуальных образов, которые воплощают в себе разные грани человеческих типов и характеров в моменты их активного проявления.

Таковы все аспекты всеведущего прорицания в пророках - сосредоточенное вни-

мание Иоиля, высокая одухотворенность Исайи, исступление Иезекииля, энер-

гия мысли молодого Даниила, трагическая скорбь Иеремии . Столь же многообразны и впечатляющи типы и состояния сивилл - вдохновение юной и прекрасной Дельфийской сивиллы, цветущая сила и уравновешенность Эритрейской пророчицы, гигантская мощь Кумской и динамика Ливийской сивилл. Иные краски мастер находит для образов предков Христа - в передаче оттенков настроения тяжелой дремоты и таинственного ожидания в треугольных распалубках и в обрисовке характеров и психологических ситуаций в персонажах полукруглых люнет.

Но главное впечатление от росписи - это ощущение героической силы, кото-

рое она излучает, силы не подавляющей, а возвышающей человека, заставляющей

увидеть его истинный масштаб. Качество это выражено не только в исполненных

величия и мощи героях росписи, в торжестве прекрасного человеческого тела и несокрушимого духа, но и в живописном языке плафона, в колоссальной энергии

пластических масс, в их могучем рельефе, в твердости контуров, очерчивающих

фигуры, в осязаемости воспроизведенных живописью архитектурных элементов.

И огромную роль - вопреки старым утверждениям о неколористическом мышле-

нии Микеланджело-живописца - в росписи играет цвет. В первую очередь это

относится к необыкновенно удачно найденной общей гамме цельных, взятых круп-

ными планами тонов, в которой так органично именно для фрескового колорита выглядит сопоставление светлого фона архитектурных мотивов с тонами обнажен-

ного тела и сильно звучащими пятнами одежд - энергичных ударов синего, охри-

сто-желтого, травянисто-зеленого и разных оттенков красного - от ржаво-кир-

пичного до сиренево-розового. Цветовой кульминацией росписи оказались распо-

ложенные по ее поперечной оси фигуры пророка Иезекииля и Кумской сивиллы.

Из других частей плафона поистине потрясающее колористическое впечатление

производит "Медный змий" в угловом парусе у алтарной стены, в котором оттенки серо-зеленого и оливкового приобрели неожиданно зловещее звучание, усиливающее трагический замысел этой композиции.

Сикстинский плафон стал всеобъемлющим воплощением Высокого Возрождения - его гармонического начала и его конфликтов, идеальных человеческих типов и сливающихся с этой идеальной основой ярких характеров. Хотя отдельные части росписи уже предвещают кризисные моменты недалекого будущего (персонажи в люнетах), а иногда художник заглядывает далеко вперед "Медный змий", в целом - это апофеоз ренессансного духа в пору его высшего подъема.

В последующих произведениях Микеланджело нам придется наблюдать процесс

неуклонного нарастания противоречий времени, осознания неосуществимости ре-

нессансных идеалов, а в дальнейшем - их трагическое крушение.

С 1512 года, уже после смерти Юлил 11, Микеланджело возобновляет работу

над его гробницей по новому проекту. Однако обстоятельства не

благоприятствовали его осуществлению, и после завершения трех статуй для гробницы двух "Пленников" и "Моисея" труд мастера был прерван. Статуи эти, относящиеся к числу наиболее известных творений Микеланджело, знаменуют собой более позднюю, драматическую фазу Высокого Ренессанса. В "Пленниках"

это обстоятельство проявляется уже в самой их тематической концепции - в

героическом, преисполненном мощи и все же тщетном усилии "Скованного пленника" освободиться от пут, и в последнем скорбно-патетическом душевном взлете "Умирающего пленника".

В "Моисее" мастер возвращается к образу человека титанического

масштаба - духовного вождя народа, исполненного непоколебимой воли. Од-

нако утверждение своей правоты требует уже от него сверхчеловеческого напря-

жения - в ущерб тем естественным и органичным качествам человеческой натуры,

которые можно было наблюдать в обширном ряду прежних героических образов

Микеланджело, начиная от его "Давида" и вплоть до многих из персонажей

плафона Сикстинской капеллы.

Изменился и пластический стиль мастера: статуя уже не исчерпывается

восприятием с одной, главной точки зрения. Микеланджеловская скульптура требует теперь полукругового обхода, в процессе которого сменяют друг друга не только различные пластические мотивы, но и различные вариации в эмоционально-драматическом замысле образа. Так, в "Скованном пленнике" мы наблюдаем постепенный переход от бессильно повисшего тела и, казалось бы, угасшей воли пленника к исполненному героической мощи освободительному порыву, перед которым как будто не устоит ничто, и после этого - вновь к сознанию тщетности этого усилия. Так само пластическое построение воплощает в себе развернутую тематическую концепцию и сложную эмоциональную динамику образа.

Во второй половине 1510-х годов Микеланджело работал также над статуей

Христа для римской церкви Санта Мария сопра Минерва. Хотя мастер

положил на нее много труда, она не принадлежит к его удачным произведениям.

Поскольку перед Микеланджело стояла задача создать изображение воскресшего

Христа, перешедшего рубеж земных страданий, мастер задумал образ в

принципиально недраматическом ключе и отказался от многих привычных средств

художественного языка. В результате, обладая по-своему выразительным силуэтом и другими достоинствами, статуя оказалась лишенной той захватывающей эмоциональной и пластической энергии, которая неотделима от всех других работ Микеланджело этого десятилетия.

В 1516 году Лев Х, сменивший на папском престоле Юлия 11, поставил перед

1Иикеланджело ответственную художественную задачу, в решении которой он

должен был проявить себя не только как скульптор, но и как зодчий. Микеланджело было поручено возведение монументального фасада флорентийской церкви Сан Лоренцо, построенной еще в ХУ веке Филиппо Брунеллески и находившейся под особым покровительством семейства Медичи. Фасад этот мыслился как величественная архитектурная композиция, насыщенная скульптурными изображениями - статуями и рельефами.

Микеланджело был увлечен этой задачей, что видно из его обещания сделать

фасад Сан Лоренцо "зеркалом всей Италии". Но все труды по тщательной

разработке проекта и годы, проведенные мастером в каменоломнях Каррары и Пьетрасанты, оказались напрасными. Из-за отсутствия средств проект не был

осуществлен. До нас дошли лишь наброски Микеланджело и архитектурная модель фасада вилл. 85), по своей стилистике обнаруживающая признаки родства с теми

классическими тенденциями в зодчестве Высокого Возрождения, главным

выразителем которых был Браманте.

Параллельно с этой работой Микеланджело был занят исполнением менее

значительных архитектурных заказов, в их числе дополнениями в известном

флорентийском палаццо Медичи, построенном в ХУ веке Микелоццо и принадлежащем

к наиболее известным образцам зодчества флорентийского кватроченто. Из

микеланджеловских нововведений здесь наиболее интересны увенчанные треугольным

фронтоном и поставленные на консоли окна в заложенных камнем больших

фасадних арках первого этажа вилл.

Проблему создания художественного ансамбля, в котором архитектура и

скульптура объединялись в единое синтетическое целое, Микеланджело было

суждено разрешить не в фасаде Сан Лоренцо, а в другом произведении. Кардинал

Джулио Медичи (впоследствии папа Климент ?11) поручил Микеланджело соору-

жение новой сакристии для той же церкви (в пару к Старой сакристии Брунелле-

ски и Донателло). Новая сакристия должна была служить усыпальницей для

представителей рода Медичи и именуется Капеллой Медичи. Сооружение напеллы

затянулось с 1519 до 1534 года. 3а это пятнадцатилетие Флоренция пережила много событий, из которых главным было изгнание Медичи в 1527 году, восстановление республиканского строя и последовавшая затем осада города соединенными армиями папы и императора. Во время осады микеланджело был назначен руководителем всех фортификационных работ, вследствие чего роль его в обороне Флоренции была очень велика.

В 1531 году город пал, власть Медичи была восстановлена, и во Флоренции,

как и в большинстве итальянских государств, оказавшихся в зависимости от

Испании, воцарилась глубокая реакция. Такова та острокризисная политическая

ситуация, на которую приходится перелом от Высокого к Позднему Возрождению.

Именно эти переходные черты от одного этапа к другому запечатлены в

художественном комплексе Капеллы Медичи.

Капелла Медичи - небольшое, но очень высокое, квадратное

в плане помещение (со стороной квадрата около 12 м), увенчанное куполом. Вдоль

боковых стен капеллы расположены гробницы герцогов Лоренцо Урбинского и

Джулиано Немурского, а у стены, противоположной алтарю,- статуя мадонны

с младенцем. Перенеся гробницы к стенам, Микеланджело как будто сделал шаг

к традиционному типу надгробия, широко распространенному в Италии ХУ века.

В действительности же его решение оказалось принципиально иного рода.

Надгробия кватроченто - это сравнительно некрупные, замкнутые в себе композиции, не всегда органически связанные с окружающей их архитектурой.

Микеланджело не только увеличил масштаб гробниц. Впервые использовав в них фигуры в натуральную величину, он достиг настолько полного слияния элементов

архитектуры и скульптуры, что каждое из надгробий оказывается неразрывной частью не только стены, к которой оно примыкает, но и всего ансамбля капеллы. Как скульптура здесь немыслима без архитектуры, так и архитектура не существует без скульптуры, образующей узловые пункты общей архитектурной композиции, своеобразные сгустки ее напряжения.

Главное в художественном ансамбле Капеллы Медичи - это сразу

передающееся зрителю чувство трагического напряжения и мучительного конфликта. Оно ощутимо во многих последовательно проведенных контрастах: в сжатости

пространства капеллы в ширину, но зато в устремленности его ввысь, в противопоставлении белого мрамора стен и темного камня в членящих их пилястрах, архивольтах и оконных наличниках, в самом ритме архитектурных форм, когда энергичные сгущения сгруппированных воедино архитектурных элементов соседствуют с их разрежениями, со свободными участками стены. 3вучащие то более, то менее явно, эмоциональные импульсы общего образного замысла в свою полную силу раскрываются в скульптурных надгробиях .

Те или иные оттенки господствующего в капелле чувства мы улавливаем в ста-

туях герцогов -- в задумчивом Лоренцо и сильном, но утратившем готовность

к действию Джулиано, в аллегорических фигурах на саркофагах, призванных

воплотить идею быстротечности времени,- в трудном пробуждении "Утра" и по-

гружающемся в дремоту "Вечера", в безликом и потому тем более трагичном

в своей беспокойной динамике "Дне" и застывшей в скорбном тяжелом сне "Ночи".

Все эти образы словно отделены определенной дистанцией от зрителя и

пребывают в своем особом мире скорби и напряжения. Лишь помещенная в центре

противоалтарной стены мадонна - ключевой образ капеллы и одно из высших

созданий пластического гения Минеландиело - выступает как образ, непосредственно сопричастный зрителю миром своих чувств, глубина и сложность которых не заслоняют их простой человечности вил.

По-видимому, со скульптурным комплексом Капеллы Медичи были связаны

и некоторые другие работы Микеланджело, по разным причинаы не вошедшие в ее

ансамбль. Среди них так называемый "Давид-Аполлон" - небольшая статуя

(высотой 1,46 м), воплощающая юношеский образ, поразительный

по необычному для этих лет духовному равновесию, по красоте и богатству

пластических мотивов, раскрывающихся с различных точек обзора. Двойное название статуи связано с тем, что мастер в процессе работы преобразовал ее

первоначальный сюжетный мотив. К скульптурному циклу Капеллы восходит и

Скорчившийся мальчик (Эрмитаж), один из примеров смелой пластической

фантазии мастера, сумевшего вместить человеческую фигуру в неболышой мраморный

блок кубической формы.

Параллельно с работой кад Капеллой Медичи Микеланджело был занят строи-

тельством Библиотеки Лауренциана - известного хранилища ценнейших

рукописей и книг, входящего в комплекс той же церкви Сан Лоренцо.

Был возведен вестибюль библиотеки и зал для хранения и чтения рукописей.

Характерный для Микеланджело принцип активно-эмоционального архитектурного

образа выявлен в этом памятнике с тем большей очевидностью, что мастер вовсе

отказался здесь от использования элементов скульптуры. Одними лишь средствами

архитектуры достигнут эффект захватывающей выразительности в вестибюле

с его сложной системой сдвоенных колонн, которые, будучи вдвинуты в углубления

стены, в два яруса обходят небольшое по площади пространство. Впечатление

довершает необычная по композиции трехмаршевая лестница с полукруглыми

ступенями и очень низкими перилами. 3аполняя своей массой большую часть

площади вестибюля, она обрушивается на посетителя подобно потоку лавы. Преодолев подъем по этой лестнице - зону высшего напряжения в общем ансамбле

библиотеки, зритель оказывается в очень сильно вытянутом в длину зале, архитектура которого своим спокойствием и ясностью разрешает пережитое до того ощущение конфликта. Все в этом зале, от капитальных, украшенных резьбой пюпитров с рукописями до узора деревянного потолка и наборного рисунка пола, выполнено по эскизам Микеланджело.

Образы "Пленников" предстают перед нами не в своей окончательной

данности, а в той особой динамике внутреннего становления, которая сообщает

этим микеланджеловским созданиям чувство интенсивной внутренней жизни.

В 1534 году Микеланджело перебирается из Флоренции (где он не мог

чувствовать себя в безопасности из-за своего участия в героической обороне города) в Рим и остается там цо конца жизни. Последние три десятилетия его

художественного пути составляют поздний период его творчества, который

приходится на завершающую фазу ренессансного искусства.

Микеланджело оказался в своеобразном одиночестве среди художников Позднего Возрождения, большинство из которых в Средней Италии составляли представители маньеристического направления. Их искусство было порождением кризисной поры ренессансной культуры и несло в себе отрицание гуманистических основ Высокого Возрождения. Было бы, однако, несправедливо приписывать Микеланджело одну лишь верность прежним позициям. Какой бы бесспорной ценностью не обладали творческпе установки классической поры, время безостановочно шло вперед. Новая исгорическая п духовная ситуация порождала новые образы и новые средства художественного языка.

эпохи, находя достойный художественный отклик на ее требования. Осознание

неосуществимости прежних идеалов отнюдь не означало для него крушения высо-

ких общечеловеческих устремлений вообще. В трагических условиях времени эти

устремления приняли иную форму.

В 1533 году Павел 111 Фарнезе, сменивший на папском престоле Климента ?11

и уже давно лелеявший мысль о привлечении Микеланджело к крупным художе-

ственным начинаниям, поручил ему расписать алтарную стену Сикстинской

капеллы фреской "Страшный суд". Перед Микеланджело вновь возникла пробле-

ма создания грандиозной росписи, призванной занять важное положение в опре-

деленном художественном ансамбле. На этот раз мастер отказался от разделения

расписываемой поверхности на отдельные самостоятельные части и заполнил

огромную стену единой композицией со множеством действующих лиц.

Тему "Страшного суда" он истолковывает в образе исполненной духом воз-

мездия мировой катастрофы, когда карается существующее в мире зло и возвы-

шается все то, что было завоевано и утверждено героическим страданием мно-

гих поколений человечества.

Персонифицированным олицетворением высшего суда выступает Христос -

образ, совершенно свободный от признаков условной религиозной иерархии и ис-

полненный подлинно микеланджеловской грозной мощи. Он изображен в централь-

ной части фрески, в окружении богоматери и святых; его поднятая рука, обруши-

вающая проклятие на носителей греха, одновременно оказывается динамическим

центром композиции, словно привидя в бурное движение целые сонмы тел - воз-

носимых праведников и низвергаемых в бездну грешников. На смену логической

четкости расчленения и устойчивой архитектонике росписи плафона Сикстинс-

кой капеллы пришло ощущение стихийной динамики единого композиционного

потока. В этом потоке выделяются то отдельные персонажи, то целые группы,

вроде грешников в нижней части фрески, которых Харон, перевозчик через

адскую реку, свирепо изгоняет из своей ладьи ударами весла.

Среди индивидуальных образов фрески внимание зрителя привлекают святые-

мученики с атрибутами их мучений: св. Себастьян со стрелами, св. Лаврентий с железной решеткой, на которой он был сожжен, и особенно св. Варфоломей, держа-

щий в одной руке нож, а в другой - кожу, которую содрали с него мучители;

в виде искаженного лика на этой коже Микеланджело изобразил свое собственное

лицо. Включение во фреску столь необычного и смелого мотива, трагический накал

этого образа - свидетельство всей остроты личного отношения художника к во-

площаемой теме. В соответствии с эмоциональным тоном "Страшного суда" нахо-

дится и его колористическое решение: сине-стальные, грозовые оттенки фона с темнеющими сгустками и вспыхивающими отсветами оттеняют словно тронутые

пеплом тона обнаженного тела.

Новые пластические мотивы в изображения распятого, приближая к нему или от-

даляя фигуры предстоящих, сообщая им тот или иной характер движения, худож-

ник открывает в избранном сюжетном и композиционном мотиве все новые оттенки

чувства. Как финальное произведение этого цикла воспринимается лист из вин-

дзорской Королевской библиотеки, где так выразителен разлет рук

Христа, так трагически впечатляющ силуэт его мощного тела на поставленном

слегка наискось, словно бы накренившемся кресте и где сильная светотеневая мо-

делировка фигуры главного героя звучит как крик в сравнении с едва различимы-

ми, истаивающими в светлом пространстве фона очертаниями фигур Марии и Иоанна.

Ту же тематическую линию воплощают два последних скульптурных создания

Микеланджело - "Пьета" во Флорентийском соборе и "Пьета Ронданини". Обе работы - ярчайшее свидетельство того, как далеко ушел Микеланджело от круга идей и от художественного языка своих произведений прежних лет. Мы привыкли к микеланджеловским пластическим образам как олицетворениям действенного начала, конфликта, борьбы, как носителям повышенного напряжения, ощутимого даже в трагическом надломе и смятенной меланхолии образов Капеллы Медичи. В поздних "Пьета" микеланджеловские герои уже перешли грань такого рода конфликтов; они оказались также вне сферы прежней титанической масштабности. В их облике, в характере их чувств и поступков обнаружились черты простой человечности. Утратив в физической мощи, они обогатились в ином качестве - в высокой одухотворенности, которая окрашивает каждое их душевное движение, каждый пластический нюанс. Симптоматично, что перед нами уже не отдельные статуи, а скульптурные группы. Вместо героизированной человеческой индивидуальности, сама обособленность которой выступала в ренессансной статуе как свидетельство ее силы, Микеланджело воплощает в своих группах новую тему, тему взаимной человеческой общности в различных ее аспектах -- от нерасторжимой кровной близости матери и сына до чувства глубокой духовной солидарности, объединяющего спутников Христа.

В "Пьета" из Флорентийского собора, которую мастер предназначал для соб-

ственного надгробия (по утверждению Вазари, скульптор сообщил Никодиму,

поддерживающему тело Христа, свои портретные черты), он поставил перед собой

задачу добиться полного образного и пластического единства в группе, состоя-

щей уже не из двух, а из четырех фигур, что само по себе представляло колоссальные трудности. Произведение это имело драматическую судьбу: не будучи удовлетворен достигнутым результатом, Микеланджело в приступе резкого недовольства собой разбил группу (она была впоследствии составлена его учениками). Но даже в незавершенном виде, без достаточно точно выявленного главного зрительного аспекта, эта группа обладает огромной воздействующей силой. В некое единое целое сливаются в ней общий замедленный темп движения, трагический излом фигуры мертвого Христа, его раскинутыми руки, словно в объятии охватывающие близких, и сама атмосфера высочайшей духовности, которая окружает образы всех участников действия.

Еще сильнее эти черты выявились в "Пьета Ронданини". Мастер начал эту груп-

пу в 1555 году, и по первоначальному замыслу богоматерь с усилием поддержива-

ла тело сына, руки которого были раскинуты в стороны, как это видно в трех

эскизных вариантах на известном оксфордском рисунке 1552 - 1553 годов с наб-

росками "Оплакивания". Но буквально за несколько дней до своей

смерти Микеланджело приступил к коренному композиционному преобразованию

группы. Теперь руки Христа прижаты к телу, и между его фигурой и фигурой

мадонны как будто нет внешней связи. Но тем сильнее выражены их внутрен-

няя нераздельность, их сопричастность и подчинение единому всепроникающему

чувству. Резко изменились пропорции фигур, вытянулись их силуэты; ломкие

очертания, ощущение бесплотности, которое вследствие незавершенности груп-

пы только усиливается из-за неровной, взрытой резцом поверхности мрамора, -

все это воспринимается как растворение материи в высшем духовном начале.

Так завершается художественный путь Микеланджело. Путь этот охваты-

вает почти три четверти века, но еще больше, чем его редкая хронологическая

протяженность, нас удивляет его протяженность внутренняя, определяемая ни

с чем не сравнимой динамикой творческой эволюции мастера, драматической

сменой многих этапов в ходе этого процесса и разнообразием сфер действия во

всех видах пластических искусств. Необычный по своей исторической масштабно-

сти эволюционный диапазон Микеланджело находит свое прямое отражение

в той громадной дистанции, которой оказались разделенными исходный и финаль-

ный пункты его творчества. Это дистанция между "Битвой кентавров", прологом

микеланджеловского искусства и одновременно одним из начальных произведе-

ний классической фазы Ренессанса, и "Пьета Ронданини", эпилогом художествен-

ной деятельности великого мастера, произведением, где в самом характере миро-

восприятия и средствах художественной выразительности скульптор настолько

далеко отошел от ренессансных норм, что здесь можно говорить о его внутренней

близости разве лишь к позднему искусству Рембрандта. Многие черты творче-

ского облика Микеланджело отмечены настолько индивидуальным отпечатком,

что как бы выходят из типического ряда художественных явлений его времени.

Но, как всегда в истории искусств, неповторимо-личные качества великой худо-

жественной индивидуальности оказываются формой реализации закономерно-

стей более общего порядка. Непреоборимая поступательная энергия и гигант-

ский размах художественной эволюции Микеланджело предстают перед нами как

пример наиболее яркого и концентрированного проявления объективных творче-

ских возможностей ренессансной эпохи.