

МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ

Авторы: В. Д. Дажина, О. А. Николаева; К. А. Чекалов (литературное наследие)

МИКЕЛАНДЖЕЛО Буонарроти (Michelangelo Buonarroti; полное имя Микеланьоло ди Лодовико ди Лионардо ди Буонаррото Симони, Michelagnuolo di Lodovico di Lionardo di Buonaroto Simoni) (6.3.1475, Капрезе, ныне Капрезе-Микеланджело, близ Ареццо – 18.2.1564, Рим; похоронен во Флоренции), итал. скульптор, архитектор, живописец, рисовальщик и поэт. Один из самых значит. представителей культуры и искусства [Возрождения](#). Родился в семье подеста г. Капрезе, принадлежавшего к обедневшему знатному флорентийскому роду Буонарроти; детство провёл в Сеттиньяно, недалеко от Флоренции, где на стене фамильного дома сохранился один из первых его рисунков углем. Ок. 1485 семья М. переехала во Флоренцию, где он был определён отцом в латинскую школу Франческо да Урбино, которую оставил ради занятий живописью в мастерской Д. [Гирландайо](#) (1488–89). Испытал влияние [Мазаччо](#), копировал его росписи в капелле Бранкаччи флорентийской ц. Санта-Мария-дель-Кармине. Первые навыки работы со скульптурой получил под рук. скульптора Бертольдо ди Джованни (в 1489–90) в «Садах Медичи» (худож. школа, основанная Лоренцо [Медичи](#) Великолепным в садах Сан-Марко), где имел возможность увидеть коллекцию антиков. Талант М. был замечен, и юношу пригласили жить в Палаццо Медичи (с 1490 до апр. 1492), где он познакомился с А. [Поллициано](#), М. [Фичино](#), Дж. [Пико делла Мирандола](#); близкое соприкосновение с гуманистич. культурой Флоренции и филос. течением [неоплатонизма](#) оказало на него большое влияние.



Микеланджело. «Мадонна у лестницы». Мрамор. Ок. 1490. Каса-Буонарроти (Флоренция).

К годам пребывания М. в Палаццо Медичи относятся его ранние скульптурные произведения: рельефы «Мадонна у лестницы» и «Битва кентавров с лапифами» (оба – Каса-Буонарроти, Флоренция). Первый из них выполнен в технике [живописного рельефа](#) и отмечен влиянием [Донателло](#), во втором М. использует приёмы проторенессансной пластики (Никколо [Пизано](#)), в свою очередь, восходящие к позднеантичным саркофагам. На фоне флорентийской скульптуры конца [кватроченто](#) оба произведения выделяются образной монументальностью и пластич. экспрессией.

После смерти Лоренцо Великолепного для его сына Пьеро М. выполнил мраморного «Геркулеса» (не сохр.). Одной из лучших работ этого времени является дерев. распятие, сделанное М. по заказу приора мон. Санто-Спирито (сакристия Санто-Спирито, Флоренция). Большое впечатление на молодого М. произвели проповеди Дж. [Савонаролы](#), память о которых он сохранил на всю жизнь. Политич. нестабильность во Флоренции после

смерти Лоренцо Медичи вынудила М. в 1494 покинуть город; после краткого пребывания в Венеции он переехал в Болонью, где пробыл до кон. 1495. Здесь он участвовал в украшении раки св. Доминика в ц. Сан-Доменико, для которой выполнил три статуи (св. Прокла, св. Петрония и канделябр в виде коленопреклонённого ангела),

свидетельствующие о внимательном изучении болонских работ близкого ему по духу [Якопо делла Кверчи](#).



Микеланджело. «Пьяный Вакх».
Мрамор. 1496–97. Национальный
музей Барджелло (Флоренция).

В кон. 1495 М. вернулся во Флоренцию, где пользовался покровительством Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи. С его рекомендательным письмом и по приглашению кардинала Раффаэле Риарио уехал в Рим (июнь 1496), пробыв там до кон. 1499. Непосредственное знакомство с позднеантичной (др.-римской) скульптурой оказало влияние на формирование классич. стиля М.: оно обогатило его представления о человеческой фигуре и научило приёмам худож. обобщения. По заказу кардинала Риарио создал статую «Пьяный Вакх» (1496–97, Нац. музей Барджелло, Флоренция), искусно повторяющую мотивы античной пластики (не случайно заказчик поставил эту работу в саду своей виллы, в окружении антиков). При поддержке банкира и коллекционера антиков Якопо Галли М. получил первый ответственный заказ на скульптурную группу «Пьета́» («Оплакивание») для капеллы франц. кардиналов в старом соборе Св. Петра (1497–1501, собор Св. Петра, Рим; см. илл. к ст. [Ватикан](#)). М. выбрал редкий для Италии тип «Пьеты», восходящий к нем. дерев. статуям Марии с мёртвым Христом на коленях. М. создал образ юной Девы Марии, горе которой, в отличие от страдающих, измождённых Мадонн сев. прообразов,

выражается лишь в её светлой печали; с несравненным искусством две перекрещивающиеся фигуры объединены в группу с замкнутым силуэтом, придающим ей особую пластич. выразительность. Благодаря тщательной полировке все детали исполнены с величайшей степенью законченности, придающей мрамору фактуру драгоценного камня (приём, который позднее использовал Дж. Л. [Бернини](#)). Возможно, к этому же времени относится незаконченное «Положение во гроб» (Нац. галерея, Лондон) – первое живописное произведение М., заказанное монахами мон. Сант-Агостино в Риме (1500).



Микеланджело. «Давид». Мрамор.

Первые годы 16 в. для М. были отмечены чрезвычайной плодотворностью. По возвращении во Флоренцию он заключил контракт с кардиналом Франческо Тодескини Пикколомини (будущий папа Пий III) на создание 15 статуй для алтаря Пикколомини в Сиенском соборе (1501), из которых выполнил только 4 (святых Петра, Павла, Пия и Григория). О признании таланта М. во Флоренции свидетельствует и тот факт, что Строительная комиссия собора (Опера дель-Дуомо) приняла решение о постройке для него дома с мастерской (ныне музей Каса-Буонарроти). От этой Комиссии М. получил заказ на статуи 12 апостолов, однако единственная начатая им статуя св. Матфея осталась незавершённой (1503, Галерея Академии, Флоренция). Другим официальным и почётным заказом для М. была знаменитая мраморная статуя Давида (1501–1504), ставшая символом республиканской Флоренции и по решению спец. комиссии поставленная перед фасадом Палаццо делла-Синьория ([Палаццо Веккьо](#)), где уже стояла бронзовая группа «Юдифь и Олоферн»

1501–04. Галерея Академии
(Флоренция).

Донателло (ныне скульптура М. заменена копией; оригинал – в Галерее Академии). Используя античный приём героич. наготы, М. создал монументальную и напряжённую фигуру, свободно развёрнутую в

пространстве; облик юного Давида с прекрасным, мужественным лицом выражает почти утрашающую физич. мощь (*terribilità*), резко контрастирующую с предшествующей традицией в изображении этого библейского образа (Давид-мальчик у Донателло и А. дель [Верроккьо](#)).



Бастиано да Сангалло. Копия
несохранившегося картон
Микеланджело «Битва
при Кашине». Гризайль. 1542.
Холкем-холл (Норфолк,
Великобритания).

Пластика обнажённой мужской фигуры стала гл. темой и в картоне «Битва при Кашине» для росписи Зала Большого совета в Палаццо делла-Синьория (1504–07, не сохр.; известен по подготовительным рисункам, гравюрам М. Раймонди и А. Венециано, гризайлю Б. да Сангалло), со скульптурной пластичностью представляющем флорентийских солдат, которые по сигналу тревоги поспешно выбегают из реки, одеваются и готовятся к отражению атаки. В противоположность картону [Леонардо да Винчи](#) «Битва за знамя», где акцент падал на физиогномич.

характеристики персонажей и передачу неистового движения, которым пронизана вся сцена, М. сконцентрировался на мужественной выразительности каждой отд. фигуры.

Одно из лучших живописных произведений этого времени – «Мадонна Дони» («Святое Семейство», ок. 1503–04, галерея Уффици, Флоренция), написанное по заказу Аньоло Дони. Совершенство композиции и рисунка, выявляющего объём, сильная светотеневая моделировка, подчинение цвета форме, огромная пластич. выразительность образов выявляют понимание М. соотношения двух искусств – скульптуры и живописи: «живопись... считается лучше тогда, когда она больше склоняется к рельефу, и ... рельеф считается лучше, когда он больше склоняется к живописи. И потому мне всегда казалось, что скульптура – светоч живописи...».



Микеланджело. «Святое
Семейство» («Мадонна Дони»). Ок.
1503–04. Галерея Уффици
(Флоренция).

В эти же годы М. создаёт скульптурную группу «Мадонна с Младенцем» для голл. купца Мускрона (1503–06, собор Нотр-Дам, Брюгге) и два мраморных [тондо](#) «Мадонна с Младенцами Христом и св. Иоанном» («Тондо Таддеи», Королевская академия искусств, Лондон; «Тондо Питти», Нац. музей Барджелло; оба 1504–07). Кажущаяся «незаконченность» этих тондо, во многом возникающая благодаря выразит. контрасту между фактурами, оставленными в разной степени проработанности (так, выступающие из нетронутой поверхности мрамора фигуры в одних частях едва пройдены резцом, в других – тщательно отполированы), породила представление о незавершённости (*non finito*) как осознанном приёме М., к которому он не раз прибегал впоследствии.

К этому времени известность М. вышла далеко за пределы Флоренции. В 1505 М. был вызван в Рим папой [Юлием II](#), мечтавшим сделать из Рима «столицу мира», для создания папской гробницы в старом соборе Св.

Петра. Проект грандиозной гробницы Юлиа II был вдохновлён античными мавзолеями и представлял собой



Микеланджело. «Мадонна с Младенцем» («Тондо Питти»). Мрамор. 1504–07. Национальный музей Барджелло (Флоренция).

свободно стоящую ступенчатую архитектурно-скульптурную композицию, богато украшенную статуями и рельефами. Аллегорич. статуи пленников, символизирующих свободные искусства, пророков и сивилл, должны были воплощать идею триумфа папской власти и личные добродетели Юлия II. Работа над гробницей была внезапно прервана в связи с намерением Юлия II заново перестроить собор Св. Петра; накануне закладки первого камня (18.4.1506) М. без папского разрешения тайно покинул Рим и вернулся во Флоренцию. Ссора с папой закончилась примирением (нояб. 1506) и заказом на исполнение бронзовой статуи Юлия II для портала собора Сан-Петронио в Болонье (1506–07), которая уже в 1511 была разбита в ознаменование победы болонцев над папскими войсками. Работа же над гробницей затянулась на мн. годы и стала тяжёлым испытанием для М. После многолетних переделок и обсуждения проекта с родственниками умершего папы гробница, имеющая мало общего с

первоначальным замыслом М., была установлена в римской ц. Сан-Пьетро-ин-Винколи (1545), кардиналом которой был при жизни папа Юлий II. Руке М. принадлежит только статуя Моисея, исполненная сверхчеловеческой мощи. Архитектура гробницы с нишами и геммами, статуи Лии, Рахили и Юлия II были выполнены по замыслу М. его учениками и помощниками. В процессе работы над проектами гробницы были созданы скульптуры «Умиравший раб» и «Борющийся раб» (обе – ок. 1513–16, Лувр, Париж), 4 незаконченные статуи «Рабов» («Пленники», 1530-е гг., Галерея Академии, Флоренция), обладающие необычайной образной насыщенностью и символизирующие идеи универсального порядка (иногда их интерпретируют в духе неоплатонич. учения о теле как темнице души). Для гробницы предназначалась также скульптурная группа «Победа» (ок. 1532–34, Палаццо Веккьо, Флоренция), в которой М. впервые использовал приём «фигура серпентината» – закручивание фигуры вокруг своей оси, что уподобляет статую языку пламени и придаёт ей особую динамику и выразительность.

По возвращении в Рим из Флоренции М. получил заказ на роспись свода [Сикстинской капеллы](#) (1508–12), ставшую одной из вершин в развитии стиля Высокого Возрождения. Построенная папой Сикстом IV, Сикстинская капелла была домовою капеллой римских пап. Первоначально М. было предложено на парусах написать 12 апостолов, а основное поле свода украсить геометрич. членениями. По инициативе М. тематика росписи была изменена, на своде было решено изобразить акт Божественного творения как начало жизни и человеческой истории, грехопадение и историю Ноя. Размещённые на парусах пророки и сивиллы, предсказавшие пришествие в мир Спасителя, и предки Христа в люнетах предваряли восприятие истории Моисея и Христа на стенах. Тема созидания и творчества как акта Божественной воли сменяется драматич. мотивами истории человечества от грехопадения до истории Ноя. Грех, его наказание и искупление становятся смыслом ветхозаветных эпизодов двойных распалубок свода, свидетельствующих о чудесном вмешательстве Бога в ход земной истории. Ноты отчаянного сопротивления року звучат в «Распятии Амана» и в «Медном змие», с двух сторон обрамляющих отпрянувшего от огромной рыбы пророка Иону, судьба которого выступала прообразом будущего воскресения Христа. После завершения росписи свода интерьер Сикстинской капеллы преобразился (см. илл. к ст. [Италия](#)). Мощная энергия созданных М. образов, их масштаб овладевают зрительским вниманием, делают акт Божественного творения центром всего ансамбля. В росписи свода М. на многие годы опередил развитие



Микеланджело. «Пробуждающийся раб». Мрамор. 1530-е гг. Галерея Академии (Флоренция).



Микеланджело. «Сотворение Адама». Фрагмент росписи плафона Сикстинской капеллы в Ватикане. 1508–12.

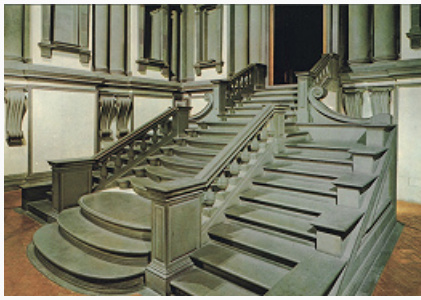
монументальной плафонной живописи, добившись ясной организации композиции с помощью иллюзорной архитектуры и скульптуры, а также колористич. единства. Разнообразие положений тела, ракурсов, поз и жестов, а также рисунок, анатомич. характеристики фигуры остаются главными выразит. средствами художника.

После смерти Юлия II М. вернулся во Флоренцию, где ему было поручено создать проект завершения фасада ц. Сан-Лоренцо – родовой церкви Медичи. В проекте фасада М. активно использовал элементы классич. ордера, обогатив поверхность стены скульптурным декором, включающим статуи, мраморные и бронзовые рельефы. Понимание архитектуры как пластич. иск-ва, основанного на динамическом взаимодействии масс, получит дальнейшее развитие как в работах самого М. (интерьер б-ки Лауренциана во Флоренции, 1523–33), так и в архитектуре европ. [барокко](#). Наиболее значительным из созданных им в 1520–30-х гг. произведений является ансамбль капеллы Медичи в Новой сакристии ц. Сан-Лоренцо.

Папа [Лев X](#) задумал создать капеллу для захоронения в ней представителей старшей ветви рода Медичи – Лоренцо Великолепного, его брата Джулиано, Лоренцо Медичи, герцога Урбинского, и Джулиано, герцога Немурского, и поручил этот заказ М. После смерти Льва X его преемник папа [Климент VII](#) взял исполнение работ под свой контроль. Архитектура и скульптура капеллы Медичи объединены одним замыслом, обладающим огромной внутр. динамикой. В членениях и декоре стен М. использует каркасный принцип Ф. [Брунеллески](#), выделяя все архит. членения серым камнем, подчёркивающим белизну мраморной облицовки стен, пластику ордерных пилястр, выразит. рельеф обрамлений ниш и скульптурного фриза. Для трёх задуманных гробниц (одна из них парная) им было выполнено 7 статуй, законченных к нач. 1530 и включающих статуи герцогов, аллегии времён суток («Утро», «День», «Вечер» и «Ночь») и статую «Мадонна с Младенцем», ставшую смысловым центром

всего ансамбля капеллы. Возможно, для ансамбля капеллы Медичи была также создана и фигура «Скорчившегося мальчика» (Эрмитаж, С.-Петербург). Выразительность целостного ансамбля, рассеянное освещение, странное напряжение, вызываемое взаимодействием скульптурных гробниц с достаточно тесным пространством капеллы (11: 11 м), порождают чувство тревоги, напоминая о бренности земного бытия (см. илл. к статьям [Возрождение, Медичи](#)). Этим же временем датируются несохранившиеся картоны для трёх картин («Леда», «Noli me tangere» и «Венера и Купидон»), а также статуя Давида, переделанная позднее в статую Аполлона (1525–26 и ок. 1530, Нац. музей Барджелло) и отмеченная удивит. богатством пластич. аспектов.

Годы работы над статуями капеллы Медичи совпали с драматич. событиями во Флоренции – антимедичейским восстанием, осадой и взятием города имперскими войсками. М., как убеждённый республиканец, принимал участие в обороне города (1528–30), создавая фортификационные сооружения (сохранились рисунки его проектов). Поражение Флоренции и воцарение наследственного герцога



Микеланджело. Интерьер вестибюля библиотеки Лауренциана во Флоренции. 1523–33.



Микеланджело. «Ночь». Аллегорическая фигура с гробницы Джулиано Медичи, герцога Немурского, в Новой сакристии церкви Сан-Лоренцо во Флоренции. Мрамор. Нач. 1530-х гг.



Микеланджело. «Страшный суд». Роспись алтарной стены Сикстинской капеллы в Ватикане. 1534–41.

Алессандро Медичи стали ударом для М. Получив прощение от папы Климента VII, он закончил начатые статуи для капеллы Медичи и в 1534 уехал в Рим, чтобы уже никогда не вернуться в родной город.

В поздний период творчества (с 1534) М. отдаёт предпочтение рисунку, архитектуре и поэзии. Особняком в его творчестве стоит бюст тираноубийцы Брута (Нац. музей Барджелло), заказанный ему проживающими в рим. изгнании политич. противниками Медичи после убийства герцога Алессандро (1537). Созданный под несомненным влиянием рим. портретов Каракаллы, «Брут» М. с его резким разворотом головы, смелыми и выразит. чертами лица остался единственным портретным образом в скульптурном наследии мастера.

В 1533 папа Климент VII назначил М. главным папским художником, архитектором и смотрителем всех папских построек. В эти годы он был дружен со многими известными людьми, в частности с поэтессой Витторией [Колонна](#), маркизой ди Пескара, однако всё более погружается в мир глубоко личных переживаний, остро ощущая своё одиночество. К позднему творчеству М. относятся фреска «Страшный суд» в Сикстинской капелле, исполненные по заказу папы [Павла III](#) фрески капеллы Паолина в папском дворце («Обращение Савла», между 1542 и 1545, и «Распятие апостола Петра», между 1546 и 1550), две скульптурные группы «Пьета́» и «Положение во гроб» для своей гробницы; все они отражают изменение мировосприятия художника и одолевающие его мысли о смерти (из письма М. от 1557: «денно и ночью я стремлюсь подружиться со смертью...»).

Наиболее значит. произведением М.-художника позднего периода стала фреска «Страшный суд», написанная на алтарной стене Сикстинской капеллы в 1534–41 и как бы объединившая начало и конец земной истории. Обратившись к Священному Писанию, М. исходил из того места в Евангелии от Матфея, где говорится о Втором пришествии Христа на землю в образе Судии (Мф. 19:28–30). Он воспринимает Второе пришествие Христа как трагическую, но очистительную вселенскую катастрофу: грозный Судия, карающий за грехи плоти и пороки души, царит в центре алтарной стены Сикстинской капеллы, в окружении сияния, рядом с испуганно сжавшейся Марией. Почти в центр композиции, у ног Христа, М. поместил и свой автопортрет, наделённый, безусловно, глубоким смысловым подтекстом: он изобразил своё лицо, словно искажённое болью, на лоскуте кожи, заживо снятой со св. Варфоломея. Весь образный строй этой необычной фрески создавался М. с помощью универсального для него средства – пластики обнажённой натуры.

Телесные характеристики становятся для М. отражениями духовного состояния изображённых персонажей. Естественная для М. нагота Христа и святых была воспринята как кощунство в эпоху [Контрреформации](#), и по приказанию папы Пия IV ученик М. ([Даниеле да Вольтерра](#)) «прикрыл» отдельные части фигур драпировками (1565), которые частично были сняты во время реставрации в 1980–92.



Микеланджело. «Святой Варфоломей». Фрагмент росписи «Страшный суд» на алтарной стене Сикстинской капеллы в Ватикане. 1534–41.



Микеланджело. «Брут». Мрамор. После 1537. Национальный музей Барджелло (Флоренция).

После смерти Антонио да [Сангалло](#) Младшего М. в 1546 был назначен гл. архитектором [Святого Петра собора](#). М. отказался от вознаграждения, считая, что создаёт собор для Бога, а не для людей. Он вернулся к центрально-купольной планировке Д. [Браманте](#), укрупнив и обобщив пространственные ячейки, и сделал гл. темой огромный купол над средокрестьем, возведённый по образцу купола флорентийского собора Ф. Брунеллески (его сооружение было завершено Дж. делла [Портой](#) по модели М. в 1588–1593). Использование колоссального ордера в оформлении наружных стен собора, сдвоенных колонн в барабане и фонаре, переходящих в сдвоенные тяги членений купола, придаёт сооружению масштабность и величие, соотносимые как с амбициями пап, так и с античными памятниками Вечного города (см. илл. к ст. [Ватикан](#)). В соответствии с требованиями католич. богослужения неф собора впоследствии был удлинён (арх. делла Порта), так что вся постройка приобрела базиликальную форму, а в эпоху барокко был возведён фасад (арх. К. [Мадерна](#)).

В эти же годы М. завершил оформление Капитолийской пл. в Риме (его первые замыслы относятся к 1538) и окружающих её палаццо, во многом предвосхитив градостроит. принципы барокко: трапециевидная в плане и открытая в сторону города, с которым она связана лестницей, площадь обладает динамизмом, не свойственным статичным ренессансным площадям. Палаццо Сенаторов, к которому М. пристроил живописную 2-маршевую лестницу, играет роль своего рода сценического задника для установленной на площади античной статуи имп. Марка Аврелия (2 в. н. э.); памятник находится в центре 3-ступенчатого овала, занимающего всё пространство площади и служащего его своеобразным подиумом; овал заполнен динамичным узором пересекающихся лепестков (полностью этот замысел М. был воплощён лишь в 20 в.; см. илл. к ст. [Италия](#)).

В Риме М. по поручению папы Павла III принимал участие в строительстве Палаццо Фарнезе (1547) и спроектировал новые парадные ворота,

задуманные папой Пием IV (Порта Пиа, 1561–1564). Архит. формы трактуются М. как скульптурные с той же пластичностью и динамизмом и отличаются изобретательностью, созвучной худож. исканиям [маньеризма](#).

Самыми поздними скульптурными произведениями М. являются три религ. скульптурные группы – «Пьета со св.

Никодимом» («Положение во гроб», ок. 1550), разбитая самим



Микеланджело. Порта Пиа в Риме. 1561–64.



Микеланджело. «Пьета Ронданини». Мрамор. 1552–64. Кастелло-Сфорцеско (Милан).

скульптором в 1555 и собранная затем его учеником Т. Кальканьи (ныне Музей собора, Флоренция), «Палестринская Пьета» (1550-е гг., Галерея Академии, Флоренция) и неоконченная «Пьета Ронданини» (первоначально – «Положение во гроб», начатое в 1552), над которой М. работал до своей смерти (ныне – в Кастелло-Сфорцеско, Милан). Эти глубоко трагедийные произведения лишены того духа античной классики, которым проникнуто раннее творчество мастера. Пафос скорби воплощается в них посредством угловатых и истончившихся форм, утративших свою полнокровную жизненность, но исполненных внутр. экспрессии.

Рисунок занимал важное место в творчестве М. Самыми ранними являются перовые зарисовки, сделанные им с произведений Джотто (Лувр) и Мазаччо (Гос. собрание графики, Мюнхен), имеющие линейный характер и проработанные перекрёстной штриховкой. Сохранились как подготовит. наброски к архит. и скульптурным проектам (гробницы Юлия II, капеллы Медичи, фасада ц. Сан-Лоренцо, собора Св. Петра и др.), так и детализированные эскизы отд. фигур к картону «Битва при Кашине» (1504–05, Музей Тейлера, Харлем; Каса-Буонарроти; Британский музей, Лондон, и др.), росписям потолка Сикстинской капеллы (эскиз Ливийской сивиллы, 1511, Метрополитен-музей, Нью-Йорк), фреске «Страшный суд» («Голова проклятого», ок. 1525, галерея Уффици), выполненные преим. мелом и сангиной. Кроме того, М. создавал (обычно в качестве подарков) самостоят. рисунки, по степени законченности напоминающие станковые произведения (портрет Андреа Кваратеци, ок. 1532, «Падение Фаэтона», ок. 1533, оба – Британский музей, и др.). Ранние рисунки имеют ярко выраженный скульптурный характер, чётко проработанный объём и выразит. контур. Поздние рисунки М. (набросок к «Положению во гроб», 1555, Эшмолеанский музей, Оксфорд;

«Распятие», 1556, Британский музей, и др.) наполнены глубоким религ. чувством, окрашенным скорбью и отражающим душевные переживания художника в последние годы жизни. Они кажутся бесплотными и воздушными, в них М. отказывается от проработки отд. фигур и переносит акцент на композиционное целое.

М. – первый ренессансный скульптор, чей творч. метод базировался на последовательном использовании 3-мерных подготовит. форм: от маленьких боццетто (Каса-Буонарроти; Музей Виктории и Альберта, Лондон, и др.), игравших роль скульптурных набросков и помогавших разработать замысел, до полномасштабных моделей, непосредственно предшествующих его воплощению (их примерами могут служить торс «Речного божества», ок. 1524–27, для неосуществлённой статуи в капелле Медичи, Каса-Буонарроти; восковая модель «Молодого раба», 1516, Музей Виктории и Альберта).

После смерти М. тело его было тайно вывезено из Рима и захоронено во флорентийской ц. Санта-Кроче.

Один из величайших творч. гениев Италии, М. обладал беспримерной



Микеланджело. «Этюд обнажённого мужчины» к картону «Битва при Кашине». Чёрный мел. Ок. 1505. Музей Тейлера (Харлем, Нидерланды).



Микеланджело. «Падение Фазтона». Чёрный мел. Ок. 1533. Британский музей (Лондон).

даже для своего времени универсальностью худож. дарований. Многие художники 16 и 17 вв. в той или иной степени были затронуты его влиянием, которое проявилось в копировании его произведений, прямом цитировании отд. тем и мотивов, а также в подражании его манере. Биографии художника, написанные боготворившими его А. Кондиви и Дж. [Вазари](#) (в «Жизнеописаниях...»), способствовали распространению настоящего культа М., который был унаследован последующими эпохами.

Литературное наследие. К поэтич. творчеству М. обратился ок. 1503 и продолжал писать стихи до глубокой старости, создал ок. 250 стихотворений (при жизни не издавались; первое изд. – 1623; первое науч. изд. – 1960). В ранних стихах М. (до 1534) доминирует экспериментирование в разл. жанрах ([сонет](#), [мадригал](#), [канцона](#), [капитоло](#), [стансы](#), [секстины](#) и пр.) и стилях; поэзия зрелого периода (1534–47) отмечена выработкой индивидуального поэтич. языка и акцентом на [медитативной лирике](#); поздние стихи (1547–60) носят почти исключительно религ. характер. Некоторая шероховатость и затемнённость ряда стихотворений М., перекликающиеся с «незаконченностью» (non finito) его скульптурных шедевров, отразили смятенность и неистовость его личности. М. почти не интересовался современной ему поэзией (за исключением творчества В. Колонны), но хорошо знал [Данте](#), подражал А. Полициано и Лоренцо Медичи. Влияние Ф. [Петрарки](#) особенно ощутимо в поздних стихах М.; однако, в отличие от большинства поэтов своего времени, М. не был склонен к поверхностной имитации манеры Петрарки. Известный сонет М. «И высочайший гений не прибавит...» («Non ha l'ottimo artista alcun concetto...», между 1538 и 1544) отчасти перекликается с характерным для теоретиков маньеризма представлением о «внутреннем рисунке» как прообразе произведения.

Не только собственно биографический, но и несомненный лит. интерес представляет эпистолярный М. (сохранилось ок. 500 писем и записок, отправленных в 1496–1563 разным корреспондентам: родственникам; политич. деятелям – папе Клименту VII, франц. королю [Франциску I](#), герцогу Козимо Медичи; писателям и художникам – П. [Аретино](#), Дж. Вазари, Б. [Челлини](#)). Обилие чисто практич., обыденно-житейских мотивов в эпистолярном М. сочетается с характерной и для его поэзии концентрированностью мысли, устремлённостью к сути вещей,

напряжённо-драматич. переживанием бытия. Неистовый темперамент М. выражает себя в импульсивности изложения, неприглаженном антиорнаментальном синтаксисе, явном тяготении к простонародному языку. В то же время две наиболее пространственные подборки писем М. – к В. Колонне и к молодому рим. аристократу Томмазо Кавальери (в последних явно прочитывается пылкое любовное чувство) – отмечены более изысканным риторич. решением.

На рус. яз. письма М. переводились с 1914; среди переводчиков его поэзии – Ф. И. [Тютчев](#), В. С. [Соловьёв](#), В. И. [Иванов](#), А. М. [Эфрос](#), А. Г. Найман, А. Б. Махов, А. А. [Вознесенский](#), Е. М. Солонович. Ряд сонетов М. был положен на музыку (С. И. [Танеев](#), Н. Я. [Мяковский](#), Б. [Бриттен](#), Д. Д. [Шостакович](#)).

Литература

Соч.: Le lettere. Pubblicate coi Ricordi ed i contratti artistici / Per cura di G. Milanesi. Firenze, 1875; Переписка Микель-Анжело Буонарроти и жизнь мастера, написанная его учеником А. Кондиви. СПб., 1914; Il carteggio. Firenze, 1965–1983. Vol. 1–5; Complete poems and selected letters. Princeton, 1980; Поэзия. Письма. Суждения современников. М., 1983; Поэзия. М., 1992; Lettere. Pisa; Firenze, 1994. Vol. 1–2; Творец: рисунки и стихотворения / Пер. А. Эфроса. М., 2001; Rime. Mil., 2006; Письма. Поэзия. СПб., 2010.

Лит.: Mariani V. Poesia di Michelangelo. Roma, 1940; Redig de Campos D., Biagetti B. Il Giudizio universale di Michelangelo. Roma, 1944. Vol. 1–2; Tolnay Ch. de Michelangelo. 2nd ed. Princeton, 1947–1971. Vol. 1–5; idem. Corpus dei disegni di Michelangelo. Novara, 1975–1980. Vol. 1–4; Michelangiolo architetto / A cura di P. Portoghesi, B. Zevi. Torino, 1964; Ротенберг Е. И. Микеланджело. М., 1964; Clements R. J. The poetry of Michelangelo. N. Y., 1965; Weinberger M. Michelangelo the sculptor. L.; N. Y., 1967. Vol. 1–2; Hartt F. Michelangelo: the complete sculpture. N. Y., 1968; idem. The drawings of Michelangelo. N. Y., 1970; idem. Michelangelo. N. Y., 2004; Вазари Дж. Жизнеописания знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. А. Венедиктова, А. Г. Габричевского. М., 1971. Т. 5; Лазарев В. Н. Микеланджело // Лазарев В. Н. Старые итальянские мастера. М., 1972; Girardi E. N. Studi su Michelangelo scrittore. Firenze, 1974; Binni W. Michelangelo scrittore. Torino, 1975; Montale E. Michelangelo poeta. Bologna, 1976; Микеланджело и его время. Сб. ст. М., 1978; Michelangelo pittore / A cura di P. de Vecchi. Mil., 1984; Дажина В. Д. Микеланджело. Рисунок в его творчестве. М., 1986; она же. «Страшный суд» Микеланджело. Проблемы интерпретации // Вопросы искусствознания. 1996. № 1; Ackerman J. S. L'architettura di Michelangelo. Torino, 1988; Hirst M. Michelangelo and his drawings. New Haven; L., 1988; Cambon G. La poesia di Michelangelo. Torino, 1991; Алпатов М. В. Поэзия Микеланджело // Поэзия Микеланджело. М., 1992; Эфрос А. М. Поэзия Микеланджело // Там же; Michelangelo drawings / Ed. C. H. Smyth. Wash.; L., 1992; Poeschke J. Michelangelo und seine Zeit. Münch., 1992; Argan G. C., Contardi B. Michelangelo architetto. 5 ed. Mil., 2007; De Vecchi P. La Cappella Sistina: il restauro degli affreschi di Michelangelo. 3 ed. Mil., 2007.