

РАЗДЕЛ V

*В помощь
преподавателю*

*Дорогие друзья! Мы продолжаем публикацию
серии материалов для подготовки к занятиям
МХК (Мировой художественной культуры).
(Начало см. в № 1—11/2004.)*

АРХИТЕКТУРА И СКУЛЬПТУРА

УРОК 22

СКУЛЬПТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

В скульптуре раскрепощение человека, интерес к личности выразился также в обращении к античным образцам.

Собираателями античной скульптуры были не только богатые люди, подобные роду Медичи, но и священнослужители — кардиналы и папы.

Для художников же она служила образцом.

Уже во второй половине XIII в., когда в Европе повсеместно строились готические соборы, украшенные угловатой, с S-изгибом скульптурой, в Италии начала возрождаться скульптура подлинно реалистическая, обращенная к человеку.

Предвестниками этого явления стали отец и сын Пизано [1] — **Никколло Пизано** и **Джованни Пизано** — скульпторы так называемого проторенессанса, или предвозрождения.

Их работы выполнялись для нужд церкви — для соборов и баптистериев, но это уже иные рельефы, чем те, что мы видим на готических соборах Франции. Посмотрите на рельеф кафедр баптистерия в Пизе.



**Готическая скульптура. Архитектурный декор собора
Нотр-Дам в Шатре**

Фигуры его уже отличаются и качественностью проработки деталей, и величественностью осанки, и зримой приземленностью, массивностью. Еще нет ни перспективы, ни точности передачи движения или четкой пропорциональности, но ко всему этому ближе, чем к рельефам готики.

У Джованни Пизано появляется еще и страстная эмоциональная напряженность. Уже не символ, намекающий на состояние души, а передача самого этого состояния, передача эмоции через пластику мимического движения, как в изображении старца Симона с фасада собора в Сиене.

В начале XV в. традиции Николо и Джованни Пизано продолжил **Якопо делла Кверча** [2], работавший в Болонье, Сиене, Ферраре.

К находкам Пизано он добавил лаконичность, умение передавать сюжет через минимум задействованных героев, что позволяет усилить воздействие на смотрящего.

Образы Якопо делла Кверча драматичны и монументальны и при этом лаконичны. Они оказали огромное влияние на Микеланджело [3], о котором мы будем говорить далее.

Во Флоренции заказчиком скульптуры выступала не только церковь, но и род Медичи [4], а затем и другие богатые дома.

И это также вносило свои коррективы как в сюжеты, так и в манеру исполнения.

Так, в скульптуре **Верроккьо** [5] (Андреа ди Микела Чони XIV — начала XV в.) появляется уже не только реалистичность, но и аристократическая утонченность.

Посмотрите на его «Давида» [6] (1473—1475, бронза).

Анатомическая точность, тщательность моделировки, ювелирная тонкость отделки и изящность, утонченность аристократического, а не церковного идеала красоты.

Перед нами скорее аристократ, чем библейский пастух, боровшийся со львами и волками, нападавшими на стадо, и сразивший затем Голиафа.

Запомните этого «Давида». Мы увидим еще троих. Четыре образа одного героя трех авторов.



Поклонение волхвов. Николо Пизано. Мрамор. 1260 г. Пиза. Рельеф кафедры баптистерия

Голова старца Симеона. Д. Пизано. 1284—1296 гг. Сиена. Фасад собора



Изгнание из рая. Якопо делла Кверча. Истрийский камень. 1425—1438 гг. Болонья. Рельеф портала церкви Сан-Петронио

Лоренцо Великолепный Медичи (1449—1492). Портрет работы Дж. Вазари



Козимо Старший Медичи (1389—1464). Портрет работы Понтормо



Давид. Верроккьо. Бронза. 1470 — около 1480 г. Флоренция. Национальный музей

Во Флоренции родились и работали многие скульпторы эпохи Возрождения. Этот итальянский город — родина троих, без которых сама эпоха Возрождения в скульптуре немислима. Это Донателло [7], Микеланджело и Бенвенуто Челлини [8].

Донателло (Донатто ди Никколо ди Бетто Барди) одним из первых осмыслил опыт античного искусства. Впервые после античности он возрождает несколько форм и видов скульптуры.

Во-первых, мастер стал использовать в рельефе линейную перспективу и постепенное понижение рельефа, то есть уменьшение высоты выступающих частей. Таким образом, появился так называемый “живописный рельеф”.

Иллюзия пространства создается за счет эффекта зеркального отражения. Если поставить два зеркала — одно напротив другого, — появляется бесконечный, уходящий вглубь коридор.

Посмотрите в композиции “Пир Ирода” для баптистерия во Флоренции. Впервые пространство просматривается вглубь сквозь постепенно сужающиеся арочные проемы. И чем глубже предполагаемое изображение — тем ниже рельеф. Самые “ближние” фигуры выполнены в самом высоком рельефе.

Выполняя работы для дома Медичи, Донателло возрождает традицию отдельно стоящих статуй. Статуй не для фасадов или внутреннего убранства церквей, а для украшения городских улиц и садов.

Наиболее известны из таких работ “Юдифь, отсекающая голову Олоферну”, стоящая во Флоренции у входа в палаццо Веккио; и бронзовый “Давид”.

“Давид” интересен тем, что это первая неантичная статуя, изображающая обнаженное тело. Мы еще вернемся к этой статуе.

И наконец, впервые после античности был поставлен светский, не имеющий отношения ни к религии, ни к заупокойному культу памятник прославленному полководцу Падуи — кондотьеру Гаттамелате.

Конная статуя из бронзы, подобная античной статуе, изображающей императора Марка Аврелия.

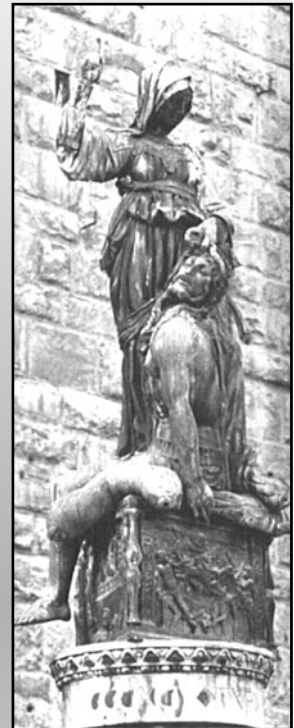
Пир Ирода. Донателло. Рельеф на бронзовой купели баптистерия. 1423—1427 гг. Сиена



Бронзовый Давид.
Донателло.
1425—1430 гг.
Флоренция.
Национальный музей



Юдифь, отсекающая голову Олоферну. Донателло. Бронза. Около 1456—1457 гг. Флоренция. Площадь Синьории



Памятник прославленному полководцу Падуи — кондотьеру Гаттамелате. Донателло. 1447—1453 гг. Падуя

Конная статуя Марка Аврелия.
Бронза. 161 — 180 гг. Рим.
Капитолийская площадь

По сей день в Падуе на площади перед собором св. Антония на высоком постаменте стоит замечательный бронзовый монумент: у коня маленькая голова и завязанный в узел хвост, а на коне — всадник, уверенный и властный, как подобает полководцу.

А это — герб Флоренции, так называемый “Мардзокко”, созданный также Донателло.

Говоря о скульптурах эпохи Возрождения, нельзя не сказать о **Лоренцо Гиберти** [9].

Выполненные им Восточные (так называемые “Райские”) двери баптистерия во Флоренции (1425—1452, бронза) являются одним из величайших мировых шедевров.

На дверях — 10 рельефов с изображением библейских сцен на фоне архитектуры и пейзажа. Вот как описывает это произведение Дж. Вазари в книге “Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих”: “Истории на этой двери — из Ветхого завета.

- На первой изображено сотворение Адама и его жены Евы, выполненных с величайшим совершенством. Видно, что Лоренцо постарался сделать тела их настолько прекрасными, насколько только мог, желая показать, что, подобно тому как человеческие тела, выйдя из рук Господа, были самыми прекрасными фигурами, когда-либо им созданными, так и эти фигуры, вышедшие из рук художника, должны были превзойти все остальные, созданные им в других его работах. Соображение поистине величайшее по своему смыслу. В этой же истории он изобразил, как они вкушают яблоко, и вместе с тем и изгнание их из рая, и фигуры их в этих действиях отлично выражают сначала сознание своей греховности и срама, прикрываемого руками, а затем и раскаяние, когда ангел изгоняет их из рая.

- На второй филенке изображены Адам и Ева с родившимися у них маленькими Каином и Авелем, и там же изображено, как Авель совершает жертвоприношение из лучших первин, а Каин — из тех, что похуже; и в



Герб Флоренции, так называемый “Мардзокко”.
Донателло. Песчаник. 1418—1420 гг. Флоренция.
Национальный музей

Восточные (так называемые Райские) двери баптистерия во Флоренции.
Л. Гиберти.
Бронза. 1425—1452 гг. Общий вид



Адам и Ева. Л. Гиберти. Восточные (так называемые Райские) двери баптистерия во Флоренции. Бронза. 1425—1452 гг. Фрагмент

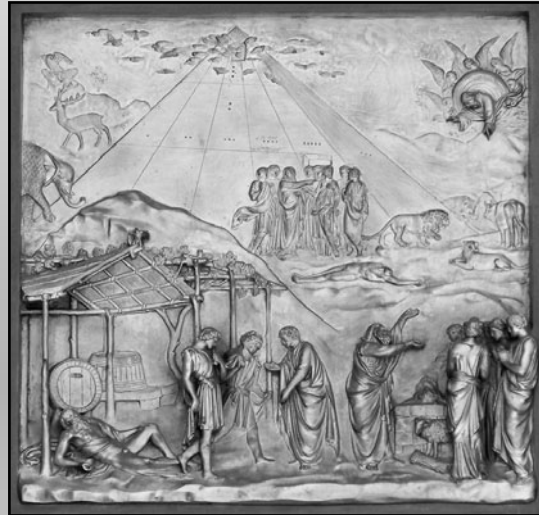


Каин и Авель.
Л. Гиберти. Восточные (так называемые “Райские”) двери баптистерия во Флоренции. Бронза. 1425—1452 гг. Фрагмент

движениях Каина выражается зависть к ближнему, а в Авеле — любовь к Богу. Но особенно прекрасно изображено, как Каин пашет землю на паре волов, которые тащат в ярме плуг и усилия которых кажутся настоящими и естественными; таков же и Авель, пасущий стадо, когда Каин его убивает, и мы видим, как безжалостно и жестоко он дубиной поражает брата и как сама бронза являет изнеможение мертвых членов в прекраснейшей фигуре Авеля; а вдали, в плоском рельефе, изображен Бог, спрашивающий Каина, что он сделал с Авелем. Таким образом, в каждой филенке заключено содержание четырех историй.

● В третьей филенке Лоренцо изобразил, как Ной выходит из ковчега с женой, сыновьями, дочерьми и снохами, а вместе с ними и все животные, как пернатые, так и наземные, и каждое в своем роде изваяно с величайшим совершенством, доступным искусству, подражающему природе, ковчег же мы видим открытым, а в перспективе, в самом плоском рельефе, трупы утопленников, и все это выполнено с таким изяществом, что и выразить трудно, не говоря уже о том, что ничего более живого и подвижного, как фигура Ноя и его близких, и быть не может. Когда же он совершает жертвоприношение, мы видим радугу — знак примирения Бога с людьми. Но превосходнее всего остального та сцена, где он сажает виноград и, опьяненный вином, кажет срам свой, а Хам, его сын, над ним издевается. И поистине лучше изобразить спящего невозможно, и мы видим изнеможение опьяненного тела и уважение и любовь в других двух его сыновьях, которые с прекрасными движениями его прикрывают. Помимо этого, там изображены бочка, виноградные ветви и прочие принадлежности для сбора винограда, выполненные с большой наблюдательностью и расположенные в соответственных местах так, что не загораживают истории, но очень ее украшают.

● На четвертой истории Лоренцо захотелось изобразить явление трех



Ной. Л. Гиберти. Восточные (так называемые Райские) двери баптистерия во Флоренции. Бронза. 1425—1452 гг. Фрагмент



Авраам и Исаак. Л. Гиберти. Восточные (так называемые Райские) двери баптистерия во Флоренции. Бронза. 1425—1452 гг. Фрагмент

ангелов в долине Мамврийской, сделав их похожими один на другого, преклонение же перед ними святейшего старца очень убедительно и живо выражено в движении его рук и его лица. Помимо этого, он с отменной выразительностью изваял его слуг, которые у подошвы горы с ослом ожидают Авраама, отправившегося принести в жертву своего сына. Обнаженный мальчик уже на алтаре, отец уже поднял руку и готов повиноваться, но его останавливает ангел, который одной рукой его удерживает, другой же указывает на жертвенного агнца и спасает Исаака от смерти. Эта история поистине прекрасна, ибо в числе прочего видна и огромная разница между нежными членами Исаака и более грубыми у слуг, и кажется, что нет там ни одной черты, которая не была бы проведена с величайшим искусством.

● Что же касается трудностей с изображением зданий, то и здесь Лоренцо превзошел самого себя в этом произведении: и там, где рождаются Исаак, Иаков и Исав, и там, где Исав охотится, выполняя волю отца, и Иаков, наученный Ревеккой, подает жареного козленка, закутавшись в его шкуру, а Исаак его нащупывает и благословляет. В этой истории отменно и естественно изображены собаки, а самые фигуры производят такое же впечатление, какое производили бы своими действиями живые Иаков, Исаак и Ревекка. Воодушевленный изучением искусства, благодаря которому оно становилось для него все более легким, Лоренцо испробовал свой талант в вещах более замысловатых и трудных.

● В самом деле, в шестой филленке он изобразил, как братья сажают Иосифа в колодезь, как они его продают купцам и как те дарят его фараону, которому он изъясняет сон о голоде и советует сделать запасы для его предотвращения, и как фараон осыпает его почестями. Там же изображено, как Иаков посылает своих сыновей за зерном в Египет, как Иосиф их узнает и посылает их обратно за отцом. В этой истории Лоренцо изобразил круглый храм в перспективе, что было делом



Исаак, Иаков и Исав.
Л. Гиберти. Восточные (так
называемые Райские) двери
баптистерия во Флоренции.
Бронза. 1425—1452 гг.
Фрагмент

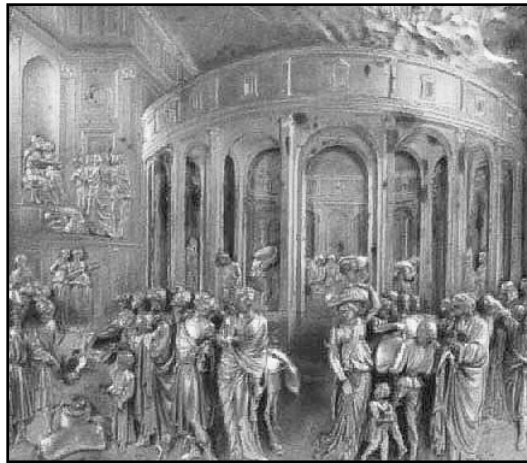


весьма нелегким, внутри же его — фигуры в разных положениях, грузящие зерно и муку, а также ослы необыкновенного вида. Равным образом там изображен пир, который он им задает, а также как в мешок Вениамина прячут золотой кубок, как его находят и как Иосиф обнимает и признает братьев. История эта по своей выразительности и обилию изображений почитается среди всех его произведений наиболее удачной, наиболее трудной и наиболее прекрасной.

● И действительно, Лоренцо с его прекрасным талантом и с присущей ему отменной грацией в этой области ваяния не мог не создавать прекраснейшие фигуры всякий раз, когда композиции этих прекрасных историй ему приходили в голову, что и обнаруживается в седьмой филенке, где он изображает гору Синай и на вершине ее колнопреклоненного Моисея, благоговейно принимающего законы от Бога. На полугоре стоит ожидающий его Иисус Навин, а у подножия весь народ, испуганный громом, молнией и землетрясением, в разных положениях, выполненных с величайшей живостью.

● Он показал вслед за этим усердие и великую любовь в восьмой филенке, где изобразил, как Иисус Навин пошел на Иерихон, повернул течение Иордана вспять и разбил двенадцать шатров, по числу двенадцати колен Израилевых. Фигуры там весьма живые, но прекраснее их фигуры в низком рельефе, там, где они с ковчегом завета обходят вокруг стен вышеназванного города, от звука труб рушатся стены, и евреи овладевают Иерихоном. Пейзаж там сокращается, и рельеф становится все более плоским, что строго соблюдено от первых фигур до гор, и от гор до города, и от города до далекого пейзажа, изображенного совсем плоско, и все это с великим совершенством.

● А так как Лоренцо изо дня в день становился в этом искусстве все более опытным, мы видим затем на девятой филенке убийство гиганта Голиафа, которому Давид отрубает голову



Иосиф. Л. Гиберти. Восточные (так называемые Райские) двери баптистерия во Флоренции. Бронза. 1425—1452 гг. Фрагмент



Моисей. Л. Гиберти. Восточные (так называемые Райские) двери баптистерия во Флоренции. Бронза. 1425—1452 гг. Фрагмент

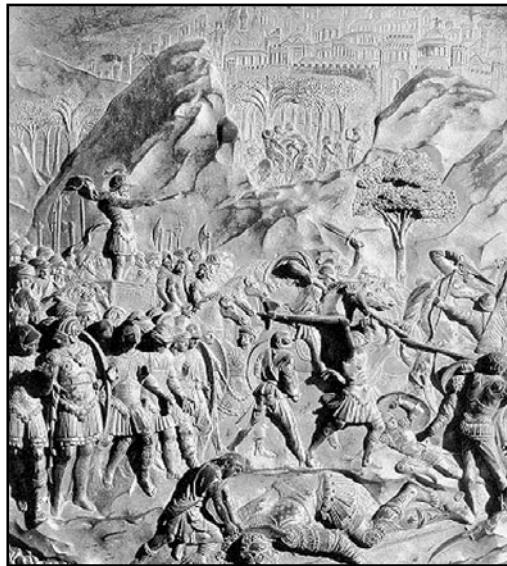


Падение Иерихона. Л. Гиберти. Восточные (так называемые Райские) двери баптистерия во Флоренции. Бронза. 1425—1452 гг. Фрагмент

движением юношеским и смелым, и Божье воинство, разбивающее войско филистимлян, где Лоренцо изобразил лошадей, повозки и прочее военное снаряжение. Затем он изобразил Давида, возвращающегося с головой Голиафа в руке, и как народ встречает его с музыкой и пением, и все это выражено убедительно и живо.

• Оставалось Лоренцо сделать все, на что он был способен, в десятой и последней истории, где царица Савская с огромнейшей свитой посещает Соломона. Здесь он изобразил в перспективе очень красивое здание и все другие фигуры так же, как в предыдущих историях, а кроме того, и орнамент архитравов, обходящих названные двери с плодами и гирляндами, выполнен с обычной для него добротностью.

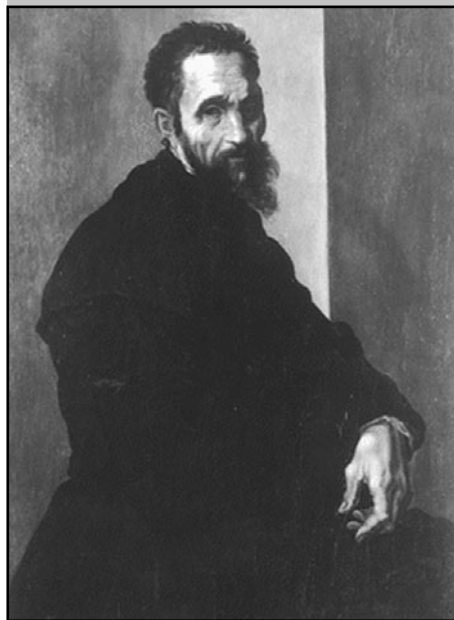
В этой работе, как в отдельных ее частях, так и в целом, обнаруживается, чего могут достичь мастерство и старания художника-скульптора в отношении фигур почти круглых, полурельефных, барельефных и самых плоских при наличии у него изобретательности и в сочетании фигур, и в выборе необычайных поз женщин и мужчин, и в разнообразии построек и перспектив, и, наконец, в соблюдении равно изящного вида для фигур как того, так и другого пола, так, чтобы во всем произведении в целом старики были изображены полными достоинства, а молодые — полными изящества и обаяния. И поистине можно сказать, что произведение это обладает совершенством во всех своих частях и что это самое прекрасное творение во всем мире из всех, когда-либо виденных либо древними, либо нашими современниками. И уже, наверное, достоин похвалы Лоренцо, если однажды и Микеланджело Буонарроти, когда он остановился посмотреть на эту работу и кто-то спросил его, красивы ли, по его мнению, эти двери, ответил: “Они так прекрасны, что достойны были бы стать вратами рая”, — похвала поистине заслуженная и высказанная тем, кто мог об этом судить. Впрочем, Лоренцо и мог завершить их



Давид и Голиаф. Л. Гиберти.
Восточные (так называемые
Райские) двери баптистерия во
Флоренции. Бронза. 1425—1452 гг.
Фрагмент



**Соломон и царица
Савская.** Л. Гиберти.
Восточные (так
называемые Райские)
двери баптистерия во
Флоренции. Бронза. 1425—
1452 гг. Фрагмент



Микеланджело Буонарроти

потому, что ему было двадцать лет, когда он их начал, и потому, что он работал над ними в течение сорока лет с непомерным напряжением”.

Гиберти использовал опыт античности и Донателло, с которым одно время вместе работал в своей мастерской: применив линейную перспективу и сочетание очень низкого с очень высоким рельефом, создал произведение, поражающее как реалистичностью, так и поэтичностью изображения, сделанного с достоверной передачей пространственной глубины.

Рельеф в изображении Гиберти поднялся до высот античности.

Произведения перечисленных выше мастеров оказали огромное влияние на формирование таланта величайшего из титанов Возрождения — **Микеланджело Буонарроти**. На прошлом уроке мы немного поговорили об одной из граней его могучего таланта — зодчестве. Но кроме того, он был немного поэтом, гениальным живописцем, но прежде всего и более всего — величайшим из скульпторов.

Микеланджело происходил из знатного, но обедневшего флорентийского рода; его отец жил на небольшое наследство, время от времени занимая незначительные общественные должности. Мальчика отдали в латинскую школу, но премудрости науки не прельщали его, и в 13 лет он самовольно отправился в мастерскую живописца Гирландайо [10], где учился его друг Франческо Граначчи [11], и направился к нему в ученики. Говорят, произошло это так: после того как Гирландайо рассмотрел принесенные и сделанные тут же рисунки, состоялся примерно такой разговор:

— Я возьму тебя в ученики, но при условии, как если бы тебе было всего десять лет. Ты должен уплатить мне шесть флоринов за первый год...

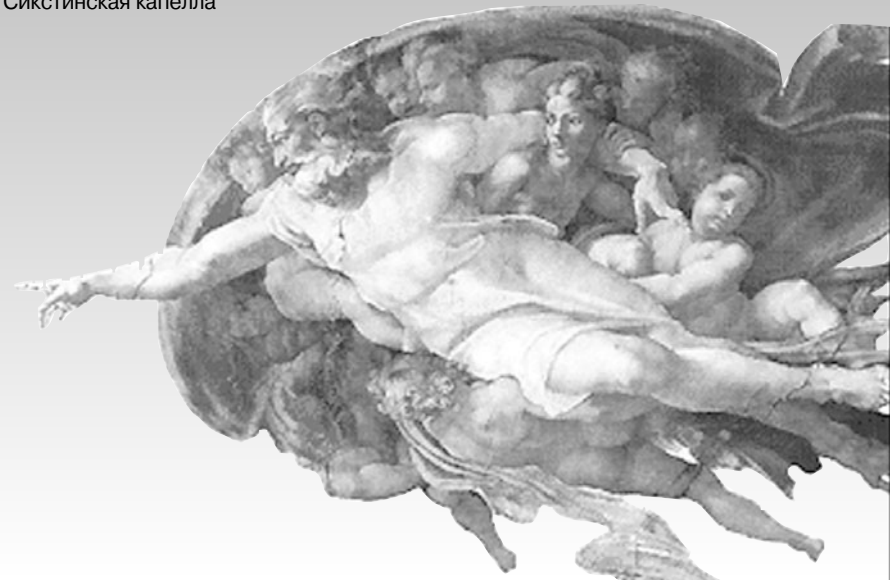
— Я не могу вам уплатить ничего.

Гирландайо бросил на него пронзительный взгляд.

— Буонарроти — это не какие-нибудь бедные крестьяне. Если твой отец хочет, чтобы ты поступил в ученики...



“Сотворение Адама”. Микеланджело-живописец: Фреска. 1509—1510 гг. Ватикан. Сикстинская капелла



— Мой отец порол меня всякий раз, как я заговаривал о живописи...

— Но я не могу тебя взять до тех пор, пока он не подпишет соглашения цеха докторов и аптекарей. И разве он не выпорот тебя снова, если ты заведешь разговор об ученичестве?

— Не выпорот. Ваше согласие взять меня послужит мне защитой. И к тому же вы будете платить ему шесть флоринов в первый год моего ученичества, восемь во второй и десять в третий.

Гирландайо широко раскрыл глаза:

— Это неслыхано! Платить деньги за то, чтобы ты соизволил учиться у меня!

— Тогда я не буду на вас работать. Иного выхода нет” (по книге И. Стоуна “Муки радости”).

И такое сознание собственного таланта и возможностей было в его словах и взгляде, что Гирландайо согласился на неслыханное условие.

Так, нарушив все приличия, Микеланджело стал учеником живописца Гирландайо. Умение рисовать фрески впоследствии не раз служило ему, и когда мы будем изучать живопись, будем говорить и об этом.

У Гирландайо была такая система обучения: сначала ученики приобретали технические навыки правильного рисования, делая копии. Микеланджело овладел этим мастерством так, что даже по фактуре их нельзя было отличить от подлинников. Однажды он подменил коллекцию учителя своими копиями, подделанными под старину, и Гирландайо не сразу это заметил.

Затем рисовали рельефные предметы, чтобы научиться передавать объем и правильно строить ракурс.

Потом уже рисовали с натуры живые объекты. Рисовать Микеланджело нравилось, но еще больше нравилось работать с камнем.

Флоренция построена из местного светлого камня, который добывали в окрестностях. Кормилица Микеланджело, заменившая ему рано умершую мать, была из семьи каменотесов, и еще в раннем детстве Микеланджело пристрастился тесать камень и мечтал о создании мраморных статуй.

Но в ту пору во Флоренции не у кого было учиться этому мастерству. Остались работы великих скульпторов, но уже не было в живых их самих.

Но и тут Микеланджело повезло. Был жив ученик Донателло, скульптор Бертольдо ди Джованни [12]. Старый и больной, он был хранителем древностей, собранных в Садах Медичи. Тогдашний правитель Флоренции Лоренцо Великолепный из рода Медичи пожелал открыть скульптурную школу, и Бертольдо стал обучать желающих этому делу. Как только Микеланджело об этом узнал, он перебрался туда. И сразу же 14-летний Микеланджело выделился среди учеников Бертольдо. Он был особо отмечен Лоренцо Вели-

колепным, взят во дворец, где мог знакомиться с шедеврами античности и современности и общаться с лучшими умами Флоренции, что во многом послужило тому, что работы Микеланджело всегда несут в себе глубокий философский смысл.

Вторая составная часть шедевров Микеланджело — это анатомическая точность как рисунков, так и скульптур.

Однажды Микеланджело понял, что не может выразить движение, не зная, чем оно вызывается, какое мускульное изменение скрывается за внешним жестом.

Сейчас будущие скульпторы тщательно изучают анатомию, ее азы начинают постигать еще в школе, а тогда



Анатомические этюды. Микеланджело Буонарроти. Рисунок

заниматься анатомией было дозволено лишь хирургам. Да и то студенты-хирурги Флоренции имели право присутствовать на вскрытии двух мужских трупов на площади Синьории всего раз в год. И все, и никаких анатомических атласов, никаких книг, где было бы показано внутреннее строение человеческого тела.

Микеланджело не мог потратить годы на изучение медицины ради двух вскрытий, на которых можно было рассмотреть лишь внутренние органы. Микеланджело интересовала работа мышц: рук, ног, лица, шеи, тела. Это можно было увидеть, лишь вскрывая трупы самостоятельно. И Микеланджело делал это. Он тайно пробирался в покойницкую монастырской больницы для бездомных и с риском быть обнаруженным изучал анатомию тела. Если бы его на этом поймали — ему грозила смертная казнь.

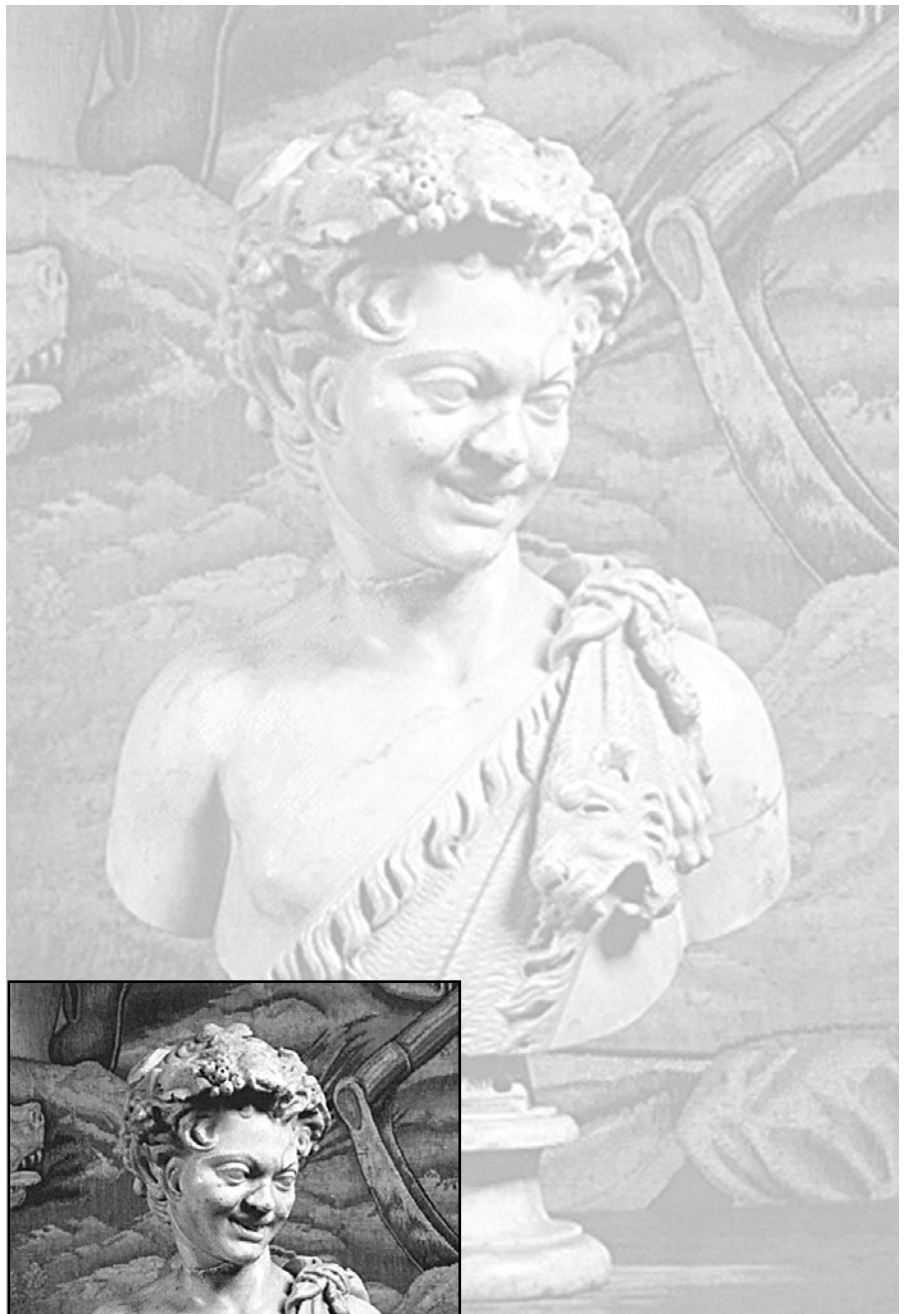
Зато после этой работы и долгого рисования на улицах и в каменоломнях с натуры впоследствии он смог рисовать и ваять, не прибегая к помощи натурщиков, как это было распространено в то время. Рисунок Микеланджело приобрел анатомическую точность и выразительность.

“Рисунок — это свеча, которую зажигают для того, чтобы скульптор не спотыкался в темноте, это схема, с помощью которой легче разобраться в видимом” (И. Стоун).

Со смертью Лоренцо Великолепного Микеланджело утратил и покровительство семьи Медичи. Ушел друг и покровитель. Необходимо было самому пробивать себе дорогу.

Микеланджело делает небольшую статуэтку Спящего Купидона и подделывает ее под антик, натерев пылью и произведя другие манипуляции (это вторая его мистификация — первой был Вакх). Подделку принимают за истину, а когда раскрывают обман, то приобретший статую кардинал желает заполучить автора. Так Микеланджело попадает в Рим.

Для базилики св. Петра, уже хорошо нам известной, Микеланджело высекает Пьету — Оплакивание.



Подражание античности. Статуя “Вакх”. Микеланджело Буонарроти. Мрамор. 1496—1497 гг. Флоренция. Национальный музей

Высекает нетрадиционно, без спутников и ангелов. Только мать и сын, наедине со Вселенной; только два человека, избранные Богом на страдание.

Он не ваял смертные муки: даже следы гвоздей на руках и ногах Христа обозначил лишь слабыми пятнышками. Нет никаких свидетельств насилия, не это главное. Главное то, что тело большого и сильного мужчины безжизненно и давит на колени хрупкой женщины.

Христос Микеланджело возбуждает не испуг и отвращение, а глубокое сочувствие и любовь.

Склонив голову, Богородица смотрит на своего сына, и в ее лице такая печаль и сострадание ко всем сынам человеческим.

Это горе коснулось ее, еще когда она носила его в себе и держала на коленях маленького и беспомощного. Она осталась навечно юной, а выросший сын снова беспомощно лежит на ее коленях. Мертвое тело сына лежит на ее коленях невыносимой тяжестью, и еще большая тяжесть легла на ее сердце.

Самому Микеланджело было в ту пору 23 года. Статуя и поныне находится в главном соборе Ватикана — в соборе Св. Петра осеянного куполом Микеланджело.

К теме Богоматери и Христа Микеланджело обращался много раз, этот вопрос очень волновал его. Особенно два момента: Пьета и самое начало — Мадонна с младенцем. Последней теме посвящены три рельефа и две скульптуры.

Вот Мадонна с младенцем для собора Нотр-Дам в Брюгге.

Мария изображена печальной, мысленно видящей крестные муки сына. Она избрана и обречена, она уже знает, чем кончится жизнь ее сына.

Она противится, не хочет отпустить от себя прекрасного, сильного и проворного мальчика, ухватившегося своей ручонкой за



Пьета (сцена оплакивания Христа Богоматерью).
Микеланджело. 1498—1499 гг. Рим.
Собор Святого Петра



Пьета (сцена оплакивания Христа Богоматерью).
Микеланджело. 1498—1499 гг.
Рим. Собор Святого Петра.
Фрагменты



Мадонна с младенцем.
Микеланджело. Мрамор.
Около 1501 г. Брюгге. Собор Нотр-Дам

ее ограждающую руку. Она прикрывает сына краем своего плаща, словно это может уберечь его от грядущего.

У мальчика, чувствующего настроение матери, тоже таится в глазах печаль. Он полон сил и отваги, он уже соскочил с материнских колен и скоро покинет это надежное убежище. А затем — короткая жизнь и крест. И все это — через мгновение.

Вот это предощущение движения характерно для творчества Микеланджело. Покой его фигур относителен, мгновенен, он между фазами движения.

Эта статуя выполнена вскоре после Пьеты в 1501 г.; Микеланджело 26 лет. А вот еще одна Богоматерь с младенцем. Почти пятидесятилетний Микеланджело высек ее для усыпальницы рода Медичи.

Лицо Марии сияет любовью и состраданием — этим живым родником человеческого бытия и упования на будущее, божественным средством, благодаря которому род людской, грудью встречая напасти и бедствия, продолжит свое существование.

Решение темы опять необычное, нетрадиционное — младенец, сидя на коленях у матери, с силой изогнул свое тельце и жадно потянулся к ее груди. Он еще ребенок, но растет он вполне земной со всеми земными желаниями, он проголодался и нашел материнскую грудь. Она же, с земной материнской нежностью кормя малыша, знает его предначертанное будущее. Знает и с этим, как бы ни хотела, поделаться ничем не может.

Эта Богоматерь стоит в новой сакристии церкви Сан-Лоренцо во Флоренции, уже вам известной.

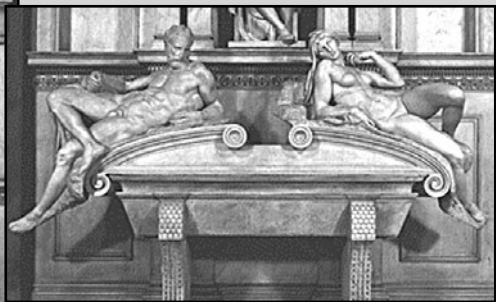
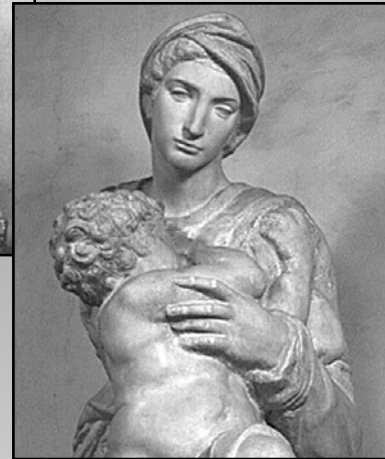
Давайте рассмотрим остальные скульптуры усыпальницы.

Здесь две гробницы: гробница Лоренцо Медичи с лежащими на саркофаге Утром и Вечером и гробница Джулиано с Днем и Ночью.

В статуях герцогов нет портретного сходства. Лоренцо олицетворяет созерцательность, отрешенность от внешнего мира, он во власти своего раздумья.



Мадонна. Микеланджело. Мрамор. 1521—1534 гг. Флоренция. Капелла Медичи (новая сакристия церкви Сан-Лоренцо)



Гробница герцога Лоренцо Медичи с возлежащими на саркофаге скульптурами "Утро" и "Вечер". Микеланджело. Мрамор. 1524—1531 гг. Флоренция. Капелла Медичи (новая сакристия церкви Сан-Лоренцо)

Словно по контрасту, статуя Джулиано пронизана движением круговым, не знающим перерыва.

Фигуры на саркофагах олицетворяют круг человеческой жизни.

Утро — это не совсем проснувшаяся, захваченная на грани сновидения женщина, ее голова еще сонно покоится на плече. Туго затянутая под грудями лента лишь подчеркивает их объем, их напоминающую луковицы форму.

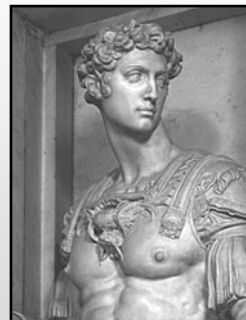
Мускулы живота чуть обвисли, весь тяжкий путь ее жизни читается в полузакрытых глазах, в полуоткрытом рте.

Приподнявшаяся, словно переломленная в локте рука повисла в воздухе и готова упасть.

На другой стороне саркофага Лоренцо — фигура Вечера.



Герцог Лоренцо Медичи.
Микеланджело. Мрамор. 1524—1531 гг.
Флоренция. Капелла Медичи (новая сакристия церкви Сан-Лоренцо)

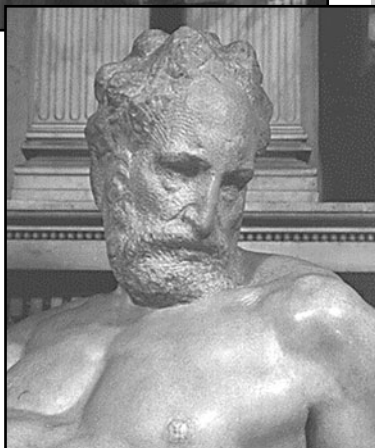


Герцог Джулиано Медичи.
Микеланджело.
Мрамор. 1526—1533 гг.
Флоренция. Капелла Медичи (новая сакристия церкви)



Утро.
Микеланджело.
Мрамор. 1524—1531 гг.
Флоренция. Капелла Медичи (новая сакристия церкви Сан-Лоренцо)

Вечер. Микеланджело. Мрамор. 1524—1531 гг. Флоренция. Капелла Медичи (новая сакристия церкви Сан-Лоренцо)



Лицо Вечера с глубоко запавшими глазами, костистым носом и небольшой округлой бородой — это лицо самого Микеланджело.

Чуть склоненная набок, как позднее, опускающееся к горизонту солнце, голова. Суровое, с жесткой кожей лицо, перекликающееся фактурой за грубелых трудовых рук.

Крупные, чеканной формы колени скрещенных ног, простертая левая нога, которую поддерживает неотделанный слой мрамора, выступающий за край гробницы.

На саркофаге Джулиано — фигуры Дня и Ночи.

У изваяния Дня — мудрого и сильного мужчины, познавшего всю боль и все наслаждение жизни, голова повернута над массивным плечом так, что каждый мускул торса уводит взгляд зрителя к спине, которая может выдерживать всю тяжесть мира.

Рядом — Ночь. Еще юная, желанная, полная животворящей силы, источник и колыбель человечества.

Изысканная греческая голова, покоящаяся на грациозно склоненной шее, глаза, закрытые, покорствующие сну и мраку.

Величественное в своей силе бедро, рука, резко заломленная за спину, чтобы гордо выставить грудь.

Под эту фигуру брошены маски. Сны? Под согнутым коленом притаилась сова. Просто ночная птица или греческий символ мудрости? Или и то и другое? Мудрость ночи. Не зря же многие наши решения приходят во сне.

Капелла Медичи несет в своем скульптурном убранстве целую философию.

Надо сказать, что Микеланджело никогда не стремился к работе над гробницами. Однако жизнь распорядилась иначе.

Помимо усыпальницы герцогов Медичи, Микеланджело пришлось долгие годы работать над надгробием папы Юлия II [13].

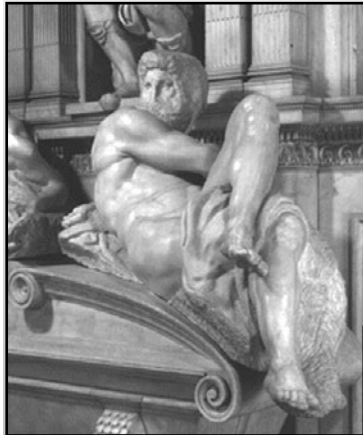
Задумано было грандиозное сооружение, осуществить которое по ряду причин не удалось.

Но высеченная для гробницы фигура Моисея [14] и так и не установленные на ней статуи рабов вошли в сокровищницу мирового искусства.

Микеланджело всегда привлекал не столько конкретный момент события,

Гробница герцога Джулиано Медичи с возлежащими на саркофаге скульптурами "День" и "Ночь".

Микеланджело. Мрамор. 1526—1533 гг. Флоренция. Капелла Медичи (новая сакристия церкви Сан-Лоренцо)



День. Микеланджело. Мрамор. 1526—1533 гг. Флоренция. Капелла Медичи (новая сакристия церкви Сан-Лоренцо)

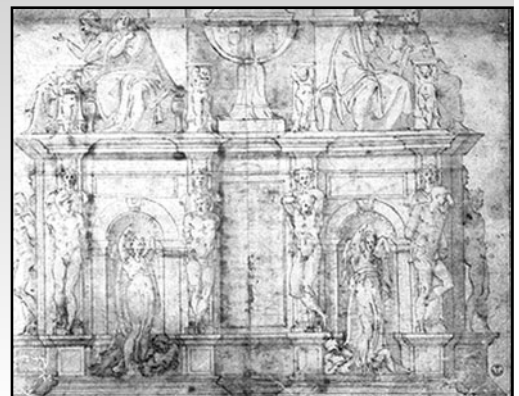


Ночь. Микеланджело. 1526—1533 гг. Мрамор. Флоренция. Капелла Медичи (новая сакристия церкви Сан-Лоренцо)



Сова. Маска. Скульптура "Ночь".

Микеланджело. Мрамор. 1526—1533 гг. Флоренция. Капелла Медичи (новая сакристия церкви Сан-Лоренцо). Фрагмент



Надгробие папы Юлия II. Микеланджело. План

сколько обобщение, высвечивание идеи события или сущности человека.

Моисей Микеланджело не замкнут в строго определенные рамки времени. Это слуга Господа на земле, голос Господней совести.

Неистовая ярость души пылает, вырываясь из глубоких, точно пещеры, впадин его глаз, она не может быть объяснена лишь отчаянием или желанием наказать ослушников.

Нет, в глазах Моисея — страстная решимость не допустить гибели его народа — народ должен получить вырубленные на каменных скрижалях Десять заповедей и покориться им и тем продолжить свое существование.

Моисей прижимает к себе запястьем руки эти скрижали. Он сидит, резко двинув левую ногу назад, храня динамическое равновесие.

Правая нога твердо и монументально утверждена прямо.

Левая рука согнута, предплечье обвито веками, летящие линии ведут взгляд к запястью и указательному пальцу, который приковывал взор к каменным скрижалям, прижатым правой рукой.

Густая широкая борода падает каскадом на широкую грудь, подобно бурному потоку.

Надо лбом — маленькие рожки, обозначающие сияние лучей — неизгладимый знак, оставленный видением Иеговы на лбу пророка, что придает грозное выражение лицу.

В каждом мускуле тела, в каждой складке одежды начертан суровый, первобытной силы характер великого пастыря народов.

Для надгробия были предназначены несколько фигур рабов, из которых закончены две.

“Умиравший раб”. Юноша умирает в полном цвете сил и красоты. Ноги сгибаются, правую руку прижимает он к груди, левая заложена за голову и поддерживает ее.

Ткань, которой этот умирающий привязан к столбу, один только раз охватывает грудь; тяжелые оковы не нужны, чтобы удерживать слабеющее тело.

Эффект смертельного страдания этого тела, полного здоровья, юношес-



Общий вид и фрагменты надгробия Юлия II. Микеланджело. 1542–1545 гг. Рим. Церковь Сан Пьетро ин Винколи



Моисей. Фрагмент надгробия Юлия II работы Микеланджело. Около 1515 г. Рим. Церковь Сан Пьетро ин Винколи



Умиравший раб. Микеланджело. Мрамор. Около 1513—1516 гг. Париж. Лувр

кой свежести и красоты, производит на зрителя поразительное впечатление.

Другая фигура — “Восставший раб”. Он напрягает все свои силы, чтобы порвать оковы, которыми его руки привязаны за спиною к столбу.

Его правая нога поставлена впереди на цоколь и согнута в колене, он опирается на нее всем напряженным телом, вытянутым вперед.

То же усилие выражается в вытянутой шее и повороте головы.

В чертах его лица читается безнадежное отчаяние: громадность борьбы и напряжения бессильна против крепких оков.

А теперь посмотрим на одно из самых известных произведений Микеланджело. На его “Давида”.

За два с половиной десятка лет до Микеланджело флорентийцы приобрели гигантскую мраморную колонну для изваяния, но она была, как считалось, безнадежно испорчена. 25 лет простояла она под открытым небом, а затем был устроен конкурс на создание из нее статуи, символизирующей Флоренцию, подобно тому как символизировал ее Лев Мардзокко, созданный Донателло.

Микеланджело остановился на образе Давида. Впрочем, он получил заказ не столько оттого, что его замысел оказался лучшим, сколько потому, что остальные признали невозможным сделать что-либо из предлагаемой колонны без того, чтобы разделить ее или надставить.

Микеланджело же считал, что в каждом камне таится свой единственный образ:

И высочайший гений не прибавит
Единой мысли к тем,
что мрамор сам
Таит в избытке, — и лишь это нам
Рука, послушная рассудку, явит.

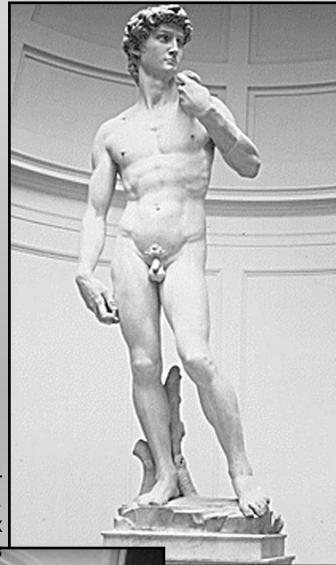
Так писал сам Микеланджело. В испорченной колонне он увидел библейского Давида.

Он прекрасно знал все образы, созданные до него как в живописи, так и в скульптуре.

Давайте и мы посмотрим на предыдущих скульптурных “Давидов”.



Восставший раб. Микеланджело.
Мрамор. Около 1513—1516 гг.
Париж. Лувр



Давид.
Микеланджело.
Мрамор. 1501—1504 гг. Флоренция.
Академия изящных искусств



● Утонченный аристократ, задумчиво-нежный юноша Верроккьо.

● Первый, мраморный “Давид” Донателло. Руки у этого “Давида” сильные, но глаза пустоватые, подбородок безвольный, рот вялый, лишенное экспрессии лицо, голову украшает венок из листьев и ягод. Голова поверженного Голиафа кажется чуждой, поза театральной.

● Бронзовый “Давид” Донателло вроде бы и крепок, но как-то очень женственен. Черты лица слишком приятные и мягкие. На голове щегольская, богато декорированная шляпа и чересчур длинные, рассыпавшиеся по плечам кудри.

Все эти “Давиды” — хрупкие, слабые мальчики.

Они не смогли бы задушить льва и медведя, а тем более убить Голиафа, чья мертвая голова лежала у их ног.

Ни один художник не обратил внимания на слова Библии: “И если он бросался на меня, то я брал его за космы и поражал его и умерщвлял его. И льва и медведя убивал раб твой”.

Давид был не изнеженным мальчиком, а крепким, сильным и решительным юношей. Только такой мог без колебаний пойти на великана Голиафа, закованного в броню.

Изображая Давида, отступил Микеланджело и от традиции показывать его торжествующим победу.

Ведь, сразив противника, Давид уже не чувствовал напряжения, его высокий миг был позади.

В какой же момент он был поистине великим? Когда он стал гигантом? После того как убил Голиафа? Или в те минуты, когда он решился выступить против него?

Изображая Давида в решительную минуту, Микеланджело совместил в нем образы всех тех, кто от начала времен отваживался сражаться за свободу.

Давид изготовился ринуться в битву, его лицо еще хранит следы противоречивейших чувств — страха, неуверенности, отвращения сомнений и спокойствия принятого решения.

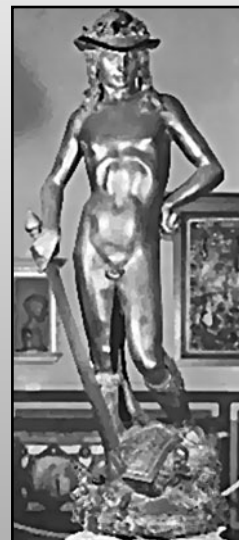
Давид неохотно расстается со счастливой для него пастушеской жизнью, меняя ее на жизнь придворных вельмож и царей, где господствуют за-



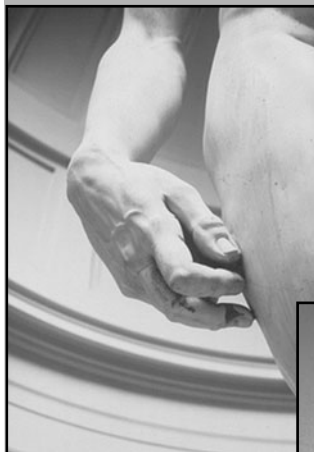
Давид. Верроккьо. Бронза. 1470— около 1480 г. Флоренция. Национальный музей



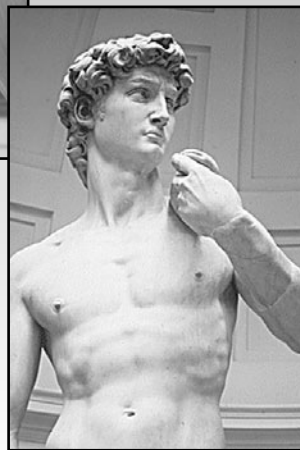
Мраморный Давид. Донателло. Около 1430—1432 гг. Флоренция. Музей Собора



Бронзовый Давид. Донателло. 1425—1430 гг. Флоренция. Национальный музей



Давид. Микеланджело. Мрамор. 1501—1504 гг. Флоренция. Академия изящных искусств



висть и козни, где могущество и право предрешать великое множество чужих судеб.

Извечная раздвоенность человека — противоборство жизни созерцательной и жизни активной, деятельной.

Давид сознает, что, отдаваясь действию, человек запродаст себя неумолимому властелину, который будет распоряжаться им, каждым его часом, до самой кончины он интуитивно чувствовал, что никакая награда за действие — ни царская порфира, ни власть и богатство — не возместит человеку утрату независимости и уединения.

И все-таки Давид решился действовать и стал поистине велик.

Чтобы обойти глубоко врезавшуюся в камень впадину, Микеланджело наклонил фигуру на двадцать градусов внутрь блока, к его середине.

Давид был как бы вписан в колонну по диагонали, левый бок его касался самого края выемки.

Словно истинный инженер, Микеланджело создал прочную опору статуи по вертикали: она начиналась с правой ступни, шла через правую голень, укрепленную невысоким пнем, затем через бедро и торс — к широкой шее и голове гиганта.

Возник крепчайший мраморный стержень: его “Давид” будет стоять надежно и никогда не рухнет от внутренней тяжести.

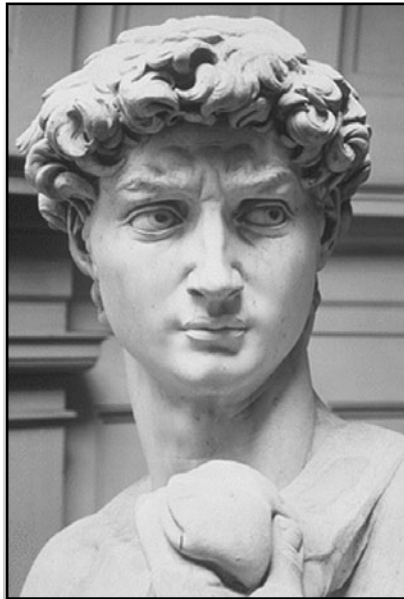
Посмотрите, насколько гармонична эта гигантская по высоте (пятиметровая) статуя.

Жизнь Микеланджело также была жизнью гиганта. Ему приходилось бороться и со своеволием сильных мира сего и с внешними врагами.

Он целиком отдавался работе, забывая о себе, ведя полунисценское существование, отсылая гонорары отцу и братьям, по сути содержа их и их семьи.

Если вы хотите больше узнать о его драматичной жизни, прочтите книгу Ирвинга Стоуна [15] “Муки и радости”.

А роман А. Дюма [16] “Асканио” познакомит вас с еще одним великим скульптором Флоренции — **Бенvenuto Челлини**, который знаменует собой



Давид. Микеланджело. Мрамор.
1501—1504 гг. Флоренция.
Академия изящных искусств



стилевой переход к маньеризму и барокко.

Скульптура — это тягчайший, зверский труд. Человек должен быть художником не потому, что он может им быть, а лишь потому, что он не может не быть им. Искусство — это удел тех, кто без него всю жизнь испытывал бы страдания.

Еще раз назовем величайших скульпторов эпохи Возрождения и наиболее значительные их произведения.

Николло Пизано — родоначальник проторенессанса.

Якопо делла Кверча — ввел качество проработки, лаконичность и монументальность образов.

Веррокьо создал один из первых образов библейского Давида.

Донателло:

1. “Живописный рельеф” (с линейной перспективой) “Пир Ирода” на дверях баптистерия во Флоренции.

2. Возврат к обнаженному телу — бронзовый “Давид”.

3. Первый светский монумент послеантической Европы — конная статуя кондотьера Гаттамелаты в Падуе.

4. Свободно стоящая статуя в городском ландшафте “Юдифь и Олоферн”.

5. Герб Флоренции — бронзовый лев Мардзокко.

Лоненцо Гиберти — Восточные ворота баптистерия во Флоренции. Десять сюжетов из Ветхого завета.

Микеланджело Буонарроти (1475—1564):

1. Пьета (Оплакивание).

2. Мадонна Брюгге.

3. В капелле Медичи:

Богоматерь;

● гробница герцога Лоренцо со статуями “Утро” и “Вечер”;

● гробница герцога Джулиано со статуями “День” и “Ночь”;

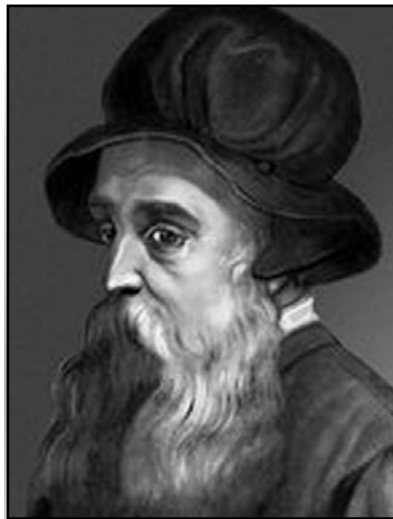
4. Для надгробия папы Юлия II:

● “Моисей”;

● “Умиравший раб”

● “Восставший раб”.

5. Давид и другие.



Бенвенуто Челлини

..... ПРИМЕЧАНИЯ

[1] **Пизано**, прозвище ряда итальянских скульпторов и архитекторов XIII—XIV вв.

Никколо (Никола) Пизано (около 1220 — между 1278 и 1284), скульптор. Один из основоположников проторенессанса. Испытал воздействие южноиталийской и тосканской скульптуры, а также пластики позднеримских саркофагов. Рассматривая скульптуру как искусство, тектонически равноправное с архитектурой, Никколо Пизано создавал изображения, полные могучей силы; фигуры в них крепко стоят на земле, отличаясь величавой осанкой, массивностью и пластической осязаемостью форм (кафедры: баптистерия в Пизе и собора в Сиене).

Джованни Пизано (около 1245—1250 — после 1314), скульптор и архитектор. Сын, ученик и помощник Никколо Пизано. Около 1270—1276, по-видимому, посетил Францию, где испытал влияние готической пластики. Скульптурным произведениям Джованни Пизано (статуи на фасаде сиенского собора, 1284—1299, кафедра в церкви Сант-Андреа в Пистое, окончена в 1301; обе работы — мрамор), проникнутым страстной эмоциональной напряженностью, присуще сочетание традиций проторенессансной пластики с готической по духу изломанностью контуров. Готическая струя преобладает и в архитектурном творчестве Джованни Пизано (нижняя часть фасада сиенского собора, 1284—1299).

Андреа Пизано (Андреа да Понтедера) (около 1290 — 1348 или 1349), скульптор и

архитектор. В его скульптурных работах (рельефы южных дверей флорентийского баптистерия, позолоченная бронза, 1330—1336; рельефы и статуи кампанилы флорентийского собора, мрамор, 1337—1343, ныне в Музее собора) ясность композиции (идущая от Джотто) сочетается с изысканной миниатюризацией форм, линейностью и мягкой плавностью ритмов. Переплетение позднеготических и проторенессансных тенденций проявляется и в архитектурных произведениях Андреа Пизано (руководство строительством кампанилы собора во Флоренции, 1337—1343, и собора в Орвието, 1347—1348).

Нино Пизано (около 1315—1368), скульптор, архитектор и ювелир. Сын и ученик Андреа Пизано. Для его пластики (“Мадонна”, мрамор, 1343—1347, Музей собора, Орвието), впитавшей влияния французской готики, характерны S-образный изгиб фигур, иррациональность линейных ритмов. Как архитектор продолжил строительство собора в Орвието после смерти отца.

[2] **ЯКОПО ДЕЛЛА КВЕРЧА** (Якопо дечла Куэрча) (около 1374—1438), итальянский скульптор, представитель Раннего Возрождения. В 1401 участвовал в конкурсе на исполнение рельефов северных дверей флорентийского баптистерия. Работал в Сиене и Болонье, а также в Лукке (1406) и Ферраре (1408). Опирался на традиции Никколо и Джованни Пизано, испытал воздействие северо-итальянской пластики рубежа XIV—XV вв. Для многих произведений Якопо делла Кверча характерно влияние французской готики

(гробница Илари дель Карретто в соборе в Лукке, 1406; алтарь Трента в церкви Сан-Фреддиано в Лукке, 1416—1422). Позднеготические черты были во многом преодолены Якопо делла Кверча в поздний период творчества в суровых и героических рельефах портала церкви Сан-Петронно в Болонье (истрийский камень, 1425—1438). Драматизм и монументальность, воплощенные в мощных лаконических образах лучших произведений Якопо делла Кверча, оказали значительное влияние на Микеланджело.

[3] **МИКЕЛАНДЖЕЛО Буонарроти** (иначе — Микеланьо́ло ди Лодовико ди Лиона́рдо ди Буонаррото Симони) (1475—1564), итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт. Родился в семье подеста. Учился у живописца Гирландайо (1488—1489) и скульптора Бертольдо ди Джованни (1489—1490), однако наибольшее значение для его творческого развития имели произведения Джотто, Донателло, Мазаччо, Якопо дела Кверча, а также античная пластика. Уже в юношеских произведениях (рельефы “Мадонна у лестницы”, “Битва кентавров”, оба мрамор, около 1490—1492, Каса Буонарроти, Флоренция) вырисовываются главные черты его творчества — монументальность, пластическая мощь и драматизм образов, благоговение перед красотой человека. В Риме Микеланджело создает статую “Вахк” (1496—1497, Национальный музей, Флоренция), отдавая своеобразную дань увлечению античными памятниками, и группу “Оплакивание Христа” (1498—1501, собор Святого Петра, Рим), где вкладывает в традиционную готическую схему новое, гуманистическое содержание, выражающее скорбь молодой и прекрасной женщины о погибшем сыне. В 1501 возвращается во Флоренцию и работает над произведениями, символизирующими доблесть граждан республики, сбросивших ярмо тирании Медичи. Колоссальная статуя “Давида” (1501—1504, Галерея Академии художеств Флоренции) рождает представление о грозной силе (эту особенность работ Микеланджело современники называли *terribilit *), о героическом порыве, сдерживаемом могучим напряжением воли. В картоне для росписи Палаццо Веккьо (“Битва при Кашине”, 1504—1506, композиция известна по копиям) стремился показать готовность граждан встать на защиту республики. В 1505 папа Юлий II призвал Микеланджело в Рим и поручил ему создание своего надгробия. Работы затянулись, проекты менялись, и сооружение (лишь фрагмент задуманного Микеланджело величественного скульптурно-архитектурного комплекса) было завершено только в 1545. Для надгробия создал ряд статуй, в том числе “Моисей” (1515—1516, церковь Сан-Пьетро ин Винколи, Рим), ставшего центральным элементом последнего, осуществленного варианта. Его Моисей — титаническая личность, наделенная могучим темпераментом и столь же могучей волей; здесь Микеланджело впервые вводит

в скульптуру временной аспект: при обходе статуи создается впечатление постепенно нарастающего движения фигуры, соответствующего росту напряжения образа. Также для надгробия предназначались две статуи рабов (“Восставший раб” и “Умиравший раб”, обе — 1513—1516, Лувр, Париж), задуманные как противопоставление прекрасного и сильного юноши, пытающегося разорвать путы, столь же прекрасному юноше, бессильно повисающему в них, и четыре статуи рабов, которые остались незавершенными (около 1532—1534, Галерея АХ, Флоренция) и по которым хорошо виден процесс работы Микеланджело над изваянием: скульптор не обрабатывает блок равномерно со всех сторон, но, как бы видя в еще не отесанном камне будущее произведение, углубляется в блок в одних местах, оставляя другие почти не обработанными. Такой метод работы практически исключает участие помощников. Монументальные живописные циклы Микеланджело также выполнял почти без посторонней помощи; это относится и к самому грандиозному живописному его произведению — росписям потолка Сикстинской капеллы Ватикана (1508—1512). В 1520-х мироощущение Микеланджело приобретает трагический оттенок. Главный труд этих лет — возведение и украшение статуями Новой сакристии церкви Сан-Лоренцо во Флоренции, усыпальницы рода Медичи (1520—1534).

Во время осады Флоренции войсками императора и папы (1529) республика назначает Микеланджело главой фортификационных работ. После падения города он работает над завершением капеллы Медичи, а в 1534 навсегда переезжает в Рим. Последние тридцать лет его жизни ознаменованы постепенным отходом его от скульптуры и живописи и обращением преимущественно к зодчеству и поэзии. В Риме он пишет огромную фреску “Страшный суд” на алтарной стене Сикстинской капеллы (1536—1541); в этой композиции, заполненной лавиной сверхъестественно мощных нагих тел, центральное место занимает юный и героически прекрасный Христос — беспощадный судья над человечеством. Мучительным трагизмом веет и от фресок капеллы Паолина в Ватикане (“Распятие Петра” и “Обращение Павла”, 1542—1550), отчасти предвосхищающих росписи барокко. До последних дней жизни Микеланджело занимался ваянием, однако “Оплакивание Христа”, исполненное им для собственного надгробия, было им разбито (собрано и завершено учеником Микеланджело — Т. Кальканьи; до 1550—1555, собор Санта-Мария дель Фьоре, Флоренция), а так называемая “Пьета Ронданини” (1555—1564, Музей старинного искусства, Милан) осталась в стадии первоначальной обработки. В этих произведениях с особой силой отразились спиритуалистические настроения старого Микеланджело. Но в поздний период его занимают прежде всего не изобрази-

тельные виды искусства, а грандиозные строительные задачи. В архитектуре Микеланджело господствует пластическое начало; в создании динамических контрастов масс большую роль играют напряженный, насыщенный светотенью рельеф стены, сильно выступающие пилястры, пластически выразительные наличники, “большой ордер”. Постройки Микеланджело подготавливают почву для барокко, однако их величественная тектоничность остается чисто ренессансной чертой. Еще в 1523—1534 он воздвигает здание библиотеки Лауренцианы во Флоренции (к 1568 по его модели был завершен вестибюль библиотеки с лестницей, органической динамикой своей композиции вызывающей представление о потоке лавы). С 1546 и до конца жизни главным трудом Микеланджело было возведение собора Святого Петра и строительство ансамбля Капитолия в Риме — духовного и светского центров “вечного города” (обе работы завершены по планам Микеланджело после его смерти). По замыслу Микеланджело площадь Капитолия обрела трапециевидный план; она замыкается дворцом Консерваторов, симметрично фланкируется двумя дворцами по бокам, к открытой ее стороне ведет широкая лестница, а в центре возвышается античный конный монумент Марка Аврелия. На Капитолии Микеланджело впервые создал площадь, раскрытую к пространствам города, продемонстрировав глубокое понимание законов оптического восприятия архитектуры. Строя собор Святого Петра, он сохранил принцип центричности, характерный для плана Браманте, но добился большой слитности композиции и безусловного преобладания пространства средокрестия над плоскими частями. При жизни Микеланджело была воздвигнута восточная часть собора с тамбуром грандиозного купола, а сам купол был возведен после смерти Микеланджело Джакомо делла Порта, несколько удлинившим его пропорции. В старости Микеланджело все чаще обращался к поэзии. Его лирика отличается глубиной мысли и высоким трагизмом; в ней он рассказывал о любви, трактуемой как извечное стремление человека к красоте и гармонии, об одиночестве художника во враждебном мире, о горьких разочарованиях гуманиста при виде торжествующего насилия. Излюбленные стихотворные формы Микеланджело — мадригал и сонет; при жизни автора они не публиковались, хотя высоко ценились современниками (Б. Варки, Ф. Берни и другие). Первое издание “Стихотворений” было осуществлено в 1623. Творчество Микеланджело явилось одним из факторов, стимулировавших развитие маньеризма, но в отличие от маньеристов, односторонне понимавших его наследие, сам Микеланджело сумел до конца сохранить и выразить в своих произведениях любовь к человеку и веру в его величие и красоту.

[4] **МЕДИЧИ**, флорентийский род, игравший важную роль в политической и экономической жизни средневековой Италии;

члены рода основали торгово-банковскую компанию — в XV в. одну из крупнейших в Европе; в 1434—1737 (с перерывами в 1494—1512, 1527—1530) они правили Флоренцией. В XIV в. Медичи, принадлежавшие к “жирному народу”, вели энергичную борьбу с феодальной знатью. Первый видный представитель рода Сальвестро Медичи (1331—1388) использовал восстание чомпи 1378 (отчасти спровоцировав его) для укрепления политического и экономического положения своего рода. Джованни ди Биччи Медичи (1360—1429) вел широкие торгово-банковские операции, стал папским банкиром, открыл филиалы своей компании в Брюгге, Лондоне, Париже и других.

Главные представители основной линии. Козимо Старший Медичи (1389—1464), сын Джованни ди Биччи, крупнейший богач Флоренции, увеличивший масштабы операций банка Медичи. Вступил в борьбу с родом Альбицци и в 1434 фактически стал полноправным правителем (синьором) Флоренции (формально сохранив республиканские учреждения). Покровительствовал ученым и художникам, способствовал развитию культуры Возрождения. Пьеро Подагриг Медичи (1416—1469), сын предыдущего. Правил с 1464. Лоренцо Великолепный Медичи (1449—1492), сын предыдущего. Правил с 1469; сведя фактически на нет систему республиканского управления, стал полновластным тираном Флоренции. Удерживал власть путем террора, жестоко подавил направленный против тирании Медичи заговор 1478, возглавлявшийся членами рода Пацци. Поэт и философ. Правление Медичи сопровождалось аристократизацией политического режима Флоренции. Пьеро Медичи (1472—1503), сын Лоренцо Великолепного, был в 1494 изгнан из Флоренции восставшим народом. Джованни Медичи (1475—1521), брат Пьеро, с 1513 был римским папой (Лев X). После восстановления на Флоренции в 1512 тирании Медичи он стал фактическим ее правителем (номинально же в 1512—1513 правил его младший брат Джулиано Медичи (1479—1516), в 1515 получивший от французского короля титул герцога Немурского), а в 1513—1519 — Лоренцо Медичи (1492—1519), сын Пьеро Медичи). Екатерина Медичи (1519—1589), дочь Лоренцо, стала французской королевой (будучи женой Генриха II). Джулио Медичи (1477 или 1478—1534), племянник Лоренцо Великолепного, в 1523—1534 был римским папой (Климент VII). Ипполито Медичи (1511—1535), сын Джулиано, номинальный правитель Флоренции с 1524, изгнанный из города в 1527. Алессандро Медичи (1511—1537), правил с 1530, после восстановления во Флоренции тирании Медичи. В 1532 флорентийское государство стало герцогством, а Алессандро — соответственно герцогом. С убийством Алессандро прекратилась основная линия Медичи. Правителями Флоренции стали члены боковой линии.

Главные представители боковой линии. Козимо I Медичи (1519—1574), герцог Флоренции с 1537. Покорил Сиену, объединил всю Тоскану, получил в 1569 титул великого герцога Тосканского. Козимо II Медичи (1590—1621), внук Козимо I, великий герцог Тосканский с 1609, находился в полной зависимости от испанских Габсбургов (как и все последующие герцоги Тосканы из рода Медичи). Джан Гастоне Медичи (1671—1737), правнук Козимо II, был последним великим герцогом Тосканским из рода Медичи (не имел детей). Род прекратился со смертью сестры Джана Гастоне Анны Марии Луизы Медичи (1667—1743). К боковой линии принадлежала королева Франции (жена Генриха IV) Мария Медичи (1573—1642), внучка Козимо I.

[5] **ВЕРРОККО** (Андреа ди Микеле Чони) **Андреа дель** (1435 или 1436—1488), итальянский скульптор, живописец и ювелир Раннего Возрождения. Учился у ювелира Веррокко (имя которого унаследовал), А. Бальдовинетти и, возможно, у Антонио Росселлино. Испытал влияние Дезидерио да Сеттиньяно и А. Поллайоло. С 1467 выполнял заказы Медичи, правителей Флоренции. В творчестве Веррокко реалистические традиции флорентийского кватроченто сочетаются с аристократической утонченностью, характерной для художников, работавших при дворе Медичи в последней четверти XV в. В своем раннем произведении — надгробии Джованни и Пьеро Медичи (порфир, цветной мрамор, бронза, 1472, Старая сакристия церкви Сан-Лоренцо во Флоренции) — Веррокко достиг гармонической соразмерности и изысканной декоративности форм. В статуе “Давида” (бронза, 1473—1475, Национальный музей, Флоренция), отличающейся анатомической точностью и тщательностью моделировки, ювелирной тонкостью отделки, острой и изящной угловатостью линий, воплотил новый, аристократически утонченный идеал красоты. Веррокко выполнил ряд точных по характеристике портретов (бюст Джулиано Медичи, терракота, Национальная галерея, Вашингтон; женский портрет, мрамор, около 1475, Национальный музей, Флоренция) и произведения монументально-декоративной скульптуры. В группе “Неверие Фомы” (бронза, 1476—1483, фасад здания Орсанмикеле во Флоренции) добился внутренней значительности образов, свободы композиции, естественной взаимосвязи фигур. Центральное произведение Веррокко — конный памятник Б. Коллеони на площади Санти-Джованни де Паоло в Венеции (1479—1488, отлит в бронзе в 1490) — яркое воплощение ренессансного индивидуализма. Героизированная фигура кондотьера исполнена суровой энергии и динамического напряжения. Немногочисленные живописные работы Веррокко (“Мадонна”, около 1470, Картинная галерея, Берлин-Далем; “Крещение”, после 1470, Галерея Уффици, Флоренция, выполнено при участии Леонардо да Винчи) отличаются ост-

ротой и точностью рисунка, скульптурной тщательностью моделировки форм. В. был учителем многих итальянских художников (Леонардо да Винчи, Лоренцо ди Креди, Перуджино и др.).

[6] **ДАВИД**, царь Израильско-Иудейского государства в конце XI в. — ок. 950 до н. э. Провозглашенный царем Иудеи после гибели Саула, Давид присоединил к ней территории израильских племен и создал государство. По Библии, юноша-пастух Давид победил в единоборстве великана-филистимлянина Голиафа, метнув в него камень из пращи, после чего отсек ему голову.

[7] **ДОНАТЕЛЛО** (Донатто ди Никколо ди Бетто Барди) (около 1386—1466), итальянский скульптор. Один из основоположников скульптуры Возрождения в Италии. В 1404—1407 работал в мастерской Лоренцо Гибerti. В 1425—1438 имел общую мастерскую с архитектором Микелоццо. Работал главным образом во Флоренции, а также в Сиене (1423—1434 и 1457—1461), Риме (1430—1433), Падуе (1444—1453). В 1451 посетил Мантию, Венецию, Феррару. Творчество Донателло, впитавшее демократические традиции культуры Флоренции XIV в., представляет собой одну из вершин развития искусства флорентинского кватроченто. В нем воплотились свойственные искусству Возрождения поиски новых, реалистических средств изображения действительности, пристальное внимание к человеку и его духовному миру. Одним из первых художественно осмыслил опыт античного искусства и пришел к созданию классических форм и видов ренессансной скульптуры (свободно стоящей статуи, настенного надгробия, конного памятника, “живописного” рельефа).

Первым известным нам произведениям Донателло (статуи пророков для бокового портала флорентинского собора, 1406—1408) еще присущи готическая скованность и нерасчлененность форм, измельченность линейного ритма. Однако уже мраморная статуя св. Марка, выполненная в 1411—1413 для фасада церкви Орсанмикеле, является произведением скульптуры Ренессанса. Она отличается ясной тектоникой построения фигуры, спокойным величием и силой. В созданной для той же церкви статуе св. Георгия (мрамор, около 1416, Национальный музей, Флоренция) воплотил ренессансный идеал воина-героя, придав образу внутреннюю собранность и напряжение, патриотическое гражданственное звучание. Выполненные Донателло в 1416—1435 совместно с помощниками статуи пророков для кампаны флорентинского собора (мрамор, Музей собора, Флоренция) представляют собой галерею остроиндивидуальных образов, исполненных суровой правды. В 1420-е Донателло, развивая идеи Ф. Брунеллески, вырабатывает так называемый живописный тип рельефа, создавая впечатление глубины пространства с помощью линейной перспективы, точного разграничения планов и посте-

пенного понижения высоты изображений (рельеф "Пир Ирода" на бронзовой купели сиенского баптистерия, 1423—1427). В содружестве с архитектором Микелоццо он создает ренессансный тип настенного надгробия с античным по формам саркофагом (на котором покоится фигура умершего), с аллегорическими фигурами и величественным ордерным обрамлением (надгробие папы Иоанна XXIII, мрамор, бронза, 1425—1427, баптистерий, Флоренция). Пребывание в Риме в начале 1430-х углубило интерес художника к наследию античности. Впечатления от античного искусства воплотились в полном праздничности и изящества рельефе "Благовещение" с пышным антикизирующим декором (так называемый алтарь Кавальканти, известняк с подцветкой и позолотой, терракота, около 1428—1433, церковь Санта-Кроче, Флоренция), в певческой трибуне флорентинского собора с проникнутыми бурным, ликующе-жизнерадостным движением фигурами "путти" (мрамор с мозаикой и позолотой, 1433—1439, Музей собора, Флоренция). Ренессансным претворением античных форм отмечена и созданная Донателло в 1430-х бронзовая статуя Давида — первое изображение человеческой наготы в статуарной скульптуре Возрождения. Совершенство мягкой обобщенной пластики, юношеская гибкость и угловатость линий, настроение лирической мечтательности сочетаются в статуе с несвойственной искусству античности внутренней сложностью и многоплановостью образа. В 1434—1443 Донателло оформляет интерьер Старой сакристии церкви Сан-Лоренцо во Флоренции, где им совместно с Брунеллески осуществляется новый тип синтеза искусств, для которого характерна равнозначность архитектурных и скульптурных форм. Наивысший расцвет творчества связан с падуанским периодом. В Падуе он создал первый светский монумент эпохи Возрождения — конный памятник кондотьеру Гаттамелате (бронза, мрамор, известняк, 1447—1453), отличающийся величественной простотой построения, спокойствием и мужественной целеустремленностью образа. Для церкви Сант-Антонио в Падуе выполнил в 1446—1450 один из наиболее крупных скульптурных алтарей эпохи Возрождения, состоявший из статуй и рельефов, заключенных в строгое ордерное обрамление. В рельефах алтаря многофигурные сцены, жизненные и драматичные, мастерски развернуты в иллюзорном пространстве. Поздние произведения Донателло, созданные в условиях нарастающего кризиса демократических традиций треченто и раннего кватроченто, полны обостренной экспрессии и духовного надлома (статуя Марии Магдалины, раскрашенное дерево, 1450-е, баптистерий, группа "Юдифь и Олоферн", бронза, около 1456—1457, площадь Синьории, рельефы двух кафедр церкви Сан-Лоренцо, бронза, 1460-е, завершены учениками — все во Флоренции). Влияние творчества Донателло на развитие итальян-

ского искусства эпохи Возрождения было огромным. Его достижения были восприняты многими скульпторами кватроченто, а также живописцами Паоло Уччелло, Андреа дель Кастаньо, Андреа Мантеньей и др. Произведения Донателло изучали Микеланджело и Рафаэль.

[8] **ЧЕЛЛИНИ Бенвенуто** (1500—1571), итальянский скульптор, ювелир и писатель. Учился у ювелира М. Бандинелли; испытал влияние Микеланджело. Работал во Флоренции, Пизе, Болонье, Венеции, Риме (1532—1540), Париже и Фонтенбло при дворе Франциска I (1540—1545). Один из известнейших мастеров маньеризма, Челлини в своих виртуозных скульптурных и ювелирных произведениях изображал изящные, преувеличенно вытянутые фигуры, часто в сложных поворотах (солонка короля Франциска I; "Нарцисс"; "Распятие", мрамор, 1562, церковь Эскориала, Испания), смело решал проблемы абсолютно круглой скульптуры (особенно в статуе "Персей" (бронза, 1545—1554, Лоджия деи Ланци, Флоренция), отмеченной, однако, как и многие другие работы Челлини, излишней измельченностью и дробностью форм).

Всемирную славу Челлини как писателю принесли его мемуары "Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини флорентийца, написанная им самим во Флоренции". Книга, продиктованная им между 1558 и 1565 (1-е изд. 1728, рус. пер. 1848), осталась незаконченной. Это напоминающая авантюрный роман автобиография художника. Она отличается непосредственностью рассказа, игнорирующего нормы литературного стиля, правила грамматики; в ней присутствует язык улицы, ярко воссоздан характер человека Позднего итальянского Возрождения. Выступал и как теоретик искусства, создав "Два трактата о ювелирном искусстве и скульптуре" (1568).

[9] **ГИБЕРТИ Лоренцо** (около 1381—1455), итальянский скульптор и ювелир Раннего Возрождения. Работал во Флоренции, а также в Сиене (1416—1417), Венеции (1424—1425) и Риме (до 1416 и около 1430). Его ранние работы (рельефы, главным образом евангельские сцены, северных, или вторых, дверей баптистерия (1404—1424) во Флоренции; статуя св. Иоанна Крестителя (1412—1415), Матфея (1419—1422) и Стефана (1425—1429) в церкви Орсанмикеле во Флоренции — все бронза) еще сохраняют средневековую орнаментальность и ювелирную тонкость трактовки форм. Связь со средневековым искусством обнаруживается и в композициях рельефов, пространственная стесненность которых диктуется четырехлепестковыми обрамлениями (квадрифолиями). В зрелый период Гиберти испытал влияние Донателло и Ф. Брунеллески. В 1425—1452, в период работы Гиберти над восточными, или третьими, дверями флорентинского баптистерия, в его творчестве происходит поворот к принципам искусства

Возрождения. В этом главном произведении мастера выделяются десять рельефов с изображением библейских сцен на фоне архитектуры и пейзажа, отмеченных поэтичностью и жизненностью образов, пластическим богатством в изображении окружающей среды и человеческих фигур. Использование опыта античного искусства и открытий современников в области линейной перспективы, виртуозное владение материалом в создании тончайших градиаций рельефа от очень высокого к очень низкому придают композициям Гиберти пространственную глубину, ритмическое многообразие и музыкальную плавность линий. Гиберти принадлежат также рельефы на купели баптистерия в Сиене (бронза, 1417—1427). Ювелирные работы Гиберти не сохранились.

[10] **ГИРЛАНДАЙО** (ди Томмазо Бигорди) **Доменико** (1449—1494), итальянский живописец Раннего Возрождения, представитель флорентийской школы. Сын ювелира. Учился у А. Бальдовинетти. В ранний период творчества (росписи церкви в Сан-Джiminьяно, около 1475, и другие) воспринял воздействие ряда флорентинских и нидерландских мастеров XV в. В 1481—1482 совершил поездку в Рим, где выполнил в Сикстинской капелле Ватикана фреску "Призвание апостолов Петра и Андрея". Изучение памятников античного искусства повлияло на формирование зрелого стиля Гирландайо. Для работ середины 1480—1490-х (циклы росписей на темы жизни св. Франциска, Марии и Иоанна Крестителя в капелле Сассетти церкви Санта-Тринита, 1483—1486, и церкви Санта-Мария Новелла, 1485—1490, во Флоренции) характерны архитектурная ясность композиции, спокойная торжественность сюжетного рассказа. Четкие по пространственному построению, нарядные и сдержанно-мягкие по колориту фрески Гирландайо, в которых действие разворачивается на фоне площадей и зданий Флоренции, изобилуют жанровыми деталями и дают богатую картину флорентийского быта. Мастер широко включает в них портреты современников (Лоренцо Великолепного, А. Полициано, М. Фичино и другие). Гирландайо принадлежит ряд станковых композиций ("Поклонение волхвов", 1485, церковь Санта-Тринита, Флоренция) и портретов, в которых непосредственность наблюдений сочетается с обобщенностью и глубокой человечностью образов ("Дедушка и внук", Лувр, Париж).

[11] **ГРАНАЧЧИ Франческо д'Андреа ди Марко** (1469—1543) — флорентийский живописец, учился в Садах Медичи близ Сан Марко и в боттеге Доменико Гирландайо. Работал главным образом во Флоренции, также для Пизы (1493) и Рима (1508). Испытал влияние Микеланджело, с которым был в дружеских отношениях, Рафаэля, Перуджино (в колорите) и Леонардо (в рисунке), воздействии Боттичелли, фра Бартоломео и Понтормо.

Главные работы: “Св. Антоний”, “Св. Витентий”, “Мадонна со святыми” и “Троица” (Берлин, музей); “Св. Иоанн на Патмосе” (Будапешт, Музей изобразительных искусств); “Распятие” (Дармштадт, музей); “Св. семейство” (Дублин, Национальная галерея); две Мадонны — во Флорентийской академии; пределла с пятью сценами из Священного Писания (там же); “Св. семейство” (Флоренция, галерея Питти); “Мадонна со св. Фомой”, “Успение” и две сцены из жизни Иосифа (Флоренция, Уффици); “Въезд Карла VII во Флоренцию” (Флоренция, палаццо Медичи—Рикарди); “Троица” и “Св. Магдалина и Екатерина” во флорентийской церкви Санто Spirito; “Рождество” (Санкт-Петербург, Эрмитаж); “Портрет юноши” (Лондон, Национальная галерея); “Мадонна с четырьмя святыми” в церкви Сан Джованни Батиста в Монтемурло близ Сиены; створки алтаря со святыми Иеронимом, Аполлонием, Люцией и Иоанном Крестителем (Мюнхен, Пинакотекка); “Св. Антоний и ангел” (Оксфорд, Ашмолеан-музей); “Христос во славе” в палаццо Приори в Вольтерре.

[12] **БЕРТОЛЬДО ди ДЖОВАННИ** (1440—1491). Флорентийский скульптор и медалист (мастер рельефов), ученик Донателло. Руководил художественной школой герцога Лоренцо Медичи. Наследие состоит из медалей, статуэток, бронзовых рельефов — таких, как “Битва” и “Распятие Христа”, которые ныне хранятся во флорентийском Национальном музее.

[13] **ЮЛИЙ II** (в миру — Джулиано делла Роверс) (1443—1513), римский папа с 1503. Добивался усиления папской власти и территориального расширения Папской области. С этой целью активно вмешивался в Итальянские войны 1494—1559. Вошел в 1508 в антивенетцианскую Камбрейскую лигу, добился от Венеции возврата захваченных городов Романи; в 1511 возглавил антифранцузскую “Священную лигу”. Активизировал деятельность инквизиции, способствовал расширению торговли индульгенциями. Юлий II покровительствовал искусству, призывал в Рим Д. Браманте, Микеланджело, Рафаэля и других архитекторов, скульпторов, живописцев.

[14] **МОИСЕЙ** (иврит Моше), в Библии первый пророк, основатель религии Яхве, законодатель и политический вождь израильских племен, возглавивший их исход из Египта и основание государства в Ханаане (Палестине). Вопрос, какие исторические события отражены в книге Исход, является дискуссионным. По наиболее принятой точке зрения, они происходили в период правления XIX династии фараонов Египта.

По Библии, Моисей происходил из колена Левия, был сыном Амрама и Иохаведы, братом Аарона и пророчицы Мариам. В то время когда он родился, жестокий фараон повелел истреблять всех еврейских младенцев мужского пола, поэтому мать скрывала Моисея в течение трех месяцев, а затем по-

ложила в корзину и спрятала младенца в тростниках. Здесь его нашла дочь фараона, которая дала его на воспитание кормилице, по чудесному совпадению оказавшейся родной матерью Моисея. Дочь фараона полюбила Моисея как родного сына. Но юноша увидел, как надсмотрщик-египтянин избивает еврея. Убив египтянина, Моисей скрывается в земле Мадямской. Он женится на Сепфоре, дочери священника из этой земли. В гл. 3 книги Исход описывается явление Моисею на горе Хорив (Синайский полуостров) ангела Яхве из горящего и негорающего тернового куста (Неопалимая купина). Бог наделяет Моисея способностью творить чудеса и посылает вывести из Египта сынов Израилевых. Поскольку Моисей косноязычен, его брат Аарон говорит от его имени.

Моисей и Аарон приходят к фараону и требуют отпустить свой народ, но фараон лишь вводит для евреев новые повинности, и они ропщут на Моисея. После чудесного превращения жезла Аарона в змея, погравшего посохи-змеи египетских магов, Яхве через Моисея насылает десять казней египетских. Фараон отпускает евреев, но затем пускается за ними в погоню. Воды Чермного (Красного) моря по знаку Моисея расступаются перед евреями, но фараон со своим войском тонет (возможно, такие явления наблюдались в лиманах Красного моря, есть свидетельства древнегреческих географов).

Начинаются блуждания по пустыне Синайской. Народ не раз ропщет на Моисея; он делает горькую воду сладкой, высекает воду из скалы, Яхве через него посылает народу манну небесную. Первое военное столкновение с амаликитянами разрешается благодаря молитве Моисея, поднимающего руки с жезлом на вершине холма; когда Моисей устает, руки ему поддерживают Аарон и Ор. Через три месяца после Исхода народ выходит к Синайской горе. Моисей восходит на гору, где получает весть о грядущем явлении Яхве. Весь народ обязуется блюсти ритуальное воздержание, в установленный день гора Синай колеблется, разражается гроза. Моисей восходит на гору и получает скрижали с “десятью заповедями”. Народ в страхе отступает от горы, Моисей же “вступает во мрак, где Бог”. К заповедям добавляются другие предписания. Затем наступает миг заключения “Завета”: народ Израиля обещает исполнять слова Яхве. Моисей снова уходит на гору на 40 дней и ночей. Он получает указания об устройстве скинии и ковчега Завета, о посвящении Аарона и его потомков для священнического служения и другие. Однако в это время народ и даже Аарон нарушают Завет: в ответ на требования зримого и единого Бога Аарон изготавливает “золотого тельца”. Яхве предлагает Моисею истребить весь народ и произвести новый из потомков самого Моисея, но по молитве Моисея погибел народа отвращена. Отступников жестоко казнят. И в дальнейших странствиях возникает ропот против Моисея, но začínщики (Корей, Дафан и Авирон) гибнут от “Божьего суда”.

Моисей водит народ по пустыне 40 лет, до тех пор, пока ему исполняется 120. Ему самому не дано увидеть Землю обетованную, так как он отступал от своего пастырского долга. Перед смертью ему подарена возможность бросить взгляд на вожденную землю с горы Нево. Преемником Моисей назначает Иисуса Навина.

[15] **СТОУН Ирвинг** (р. 1903), американский писатель. Окончил Калифорнийский университет. Литературную деятельность начал в 1930-е. Популярны его романизированные биографии ван Гога (“Жажда жизни”, 1934), Дж. Лондона (“Моряк в седле”, 1938), Микеланджело (“Муки и радости”, 1961) и другие. Глубокое знание исторических фактов, собственные разыскания помогают Стоуну воссоздать атмосферу эпохи, раскрыть внутренний мир своих героев.

[17] **ДЮМА Александр** (Дюма-отец) (1802—1870), французский писатель. Сын республиканского генерала. Литературную деятельность начал в 1825 как драматург. Успех Дюма принесла постановка его пьесы “Генрих III и его двор” (1829) — одной из первых французских романтических драм. Наиболее известные пьесы — “Антони” (1831), “Нельская башня” (1832), “Кин” (1836). Его драматургия — значительное явление в истории романтического театра.

В 1835 опубликовал первый исторический роман “Изабелла Баварская”. В 1840-х в парижских газетах один за другим появляются историко-авантюрные романы Дюма: трилогия “Три мушкетера” (1844), “Двадцать лет спустя” (1845), “Виконт де Бражелон” (отдельное издание 1848—1850), связанная общностью главных героев; “Королева Марго” (1845), “Госпожа Монсоро” (отдельное издание 1846), “Сорок пять” (отдельное издание 1847—1848) — трилогия о Генрихе Наваррском. Увлечателен приключенческий роман из современной Дюма жизни — “Граф Монте-Кристо” (отдельное издание 1845—1846). Литературная продукция Дюма громадна: кроме романов и пьес, им написаны воспоминания (т. 1—22, 1852—1854), путевые очерки, из которых выделяется описание поездки в Россию в 1858 (“Из Парижа в Астрахань”, т. 1—5, 1858), изобилующее ошибками, но проникнутое симпатией к ней. Дюма пользовался помощью многочисленных сотрудников, но решающая роль в создании наиболее выдающихся произведений бесспорно принадлежала ему самому. Лучшим романам мастера присущи увлекательное, стремительно развивающееся действие, жизнерадостность, активное отношение к жизни; его герои, полные энергии, смелости, изобретательности, преодолевают всевозможные препятствия. Это создало исключительную популярность его творчеству. Последние произведения Дюма проникнуты пессимизмом, мрачным фатализмом, неверием в силу человеческого разума.