

РАЗДЕЛ XII. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Башмакова Е.А.

Символическая эстетика композиционного пространства фрески «Распятие святого Петра» Микеланджело Буонарроти

*Институт философии и мировой культуры
(Россия, Санкт-Петербург)*

Аннотация

В статье рассматривается идейно-эстетическая выразительность фрески «Распятие Святого Петра», созданной итальянским мастером эпохи Высокого Возрождения – Микеланджело Буонарроти. Целью исследования является установление возможных культурных прообразов и духовно-психологических настроений, определивших композицию произведения. Философский потенциал изображенного сюжета объединяется с поэтическим звучанием художественного слова, раскрывающегося в литературной форме сонета. Через обращение к сонетам и фактам исторической биографии мастера выявляются семантические обертоны душевного чувства, которые воплотились через язык живописи. Интерпретационный ракурс исследования обусловлен следующими методами: герменевтическим, семиотическим, иконографическим.

Ключевые слова: время, ритуальный хоровод, композиция, выразительность художественного образа, культурная интуиция, поэзия.

Abstract

This paper examines aesthetic expressiveness of the fresco painting “The Crucifixion of Saint Peter”, made by the Italian master who lived and worked in the period of High Renaissance – Michelangelo Buonarroti. The purpose of the study is to define possible cultural prototypes and psychological feelings which determined the composition. The plot’s philosophical significance refers to the Michelangelo’s sonnets. While discovering the poesy and historical Michelangelo’s biography facts the semantic overtones of master’s sacred feelings come to light. This study contains methods: hermeneutic, semiotic, iconographic.

Keywords: time, sacred circular motion, composition, expressiveness of the image, cultural intuition, poesy.

Фреска «Распятие Святого Петра» (1546-1550) была создана Микеланджело Буонарроти по заказу Папы Римского Павла III для украшения капеллы святых Петра и Павла (капелла Паолина). Фреска принадлежит периоду поздних работ Микеланджело.

Характерные черты творческой индивидуальности и особенности стилистики произведений итальянского скульптора-живописца уже нашли свое научно-искусствоведческое толкование в работах многих исследователей, определивших идейное значение Микеланджело в контексте исторической эпохи Высокого Возрождения [см.: 2, 3, 4, 7]. Соответственно, не имеет существенного смысла проводить описательные и структурно теоретические положения предметных форм творческого наследия художника в границах достаточно хорошо изученных задач современного проблемного поля искусствоведения.

В данной статье рассматривается фреска Микеланджело «Распятие Святого Петра» в методологическом ракурсе эстетически-герменевтического подхода, формирующего исследовательский взгляд на произведение через культурную интуицию символического языка живописи.

Сфера искусства раскрывается для зрителя многообразием языковых форм, где скульптура, живопись, поэзия, музыка... апеллируют к различным сферам человеческого восприятия и, следовательно, различным векторам прочтения произведения. Алломорфные

«тексты» искусства, не сводимые к однозначной и универсальной поясняющей схеме, преломляются через инвариант, заключающийся в личности автора. Духовный мир творца становится основанием для художественной интерпретации. Произведение, созданное через акт личного идейного утверждения, самопознания, хранит печать тайны биографии мастера: творческой, исторической, чувственно-духовной.... Следовательно, творение мастера становится «автопортретом», где художник запечатлевает голос собственной души, обращаясь к поэтическому языку искусства. Творческий процесс создания произведения находит у Микеланджело отражение в выразительности поэтического логоса. В первых строках сонета 79 (здесь и далее перевод сонетов А. М. Эфроса) раскрывается двойственность природы творения, выводящего через «чужой» образ к «собственному» имплицитному бытию души:

Как иногда ваяешь в твердом камне

В чужом обличье собственный портрет <...>. [3, с. 167]

При первом взгляде на изображение замечается несоразмерность фигур: отдаленная от центрального действия фигура в правой части фрески, указывающая на распятие, старец, скрестивший руки, и фигура, держащая вершину креста, не отвечают пространственным законам изображения; подобным контрастным звучанием наделен образ святого Петра – расположенная в центре фигура апостола кажется по сравнению с изображенными на фреске воинами и простым народом титанической. Подобный контраст форм выделяет семантически важные элементы картины и одновременно является самостоятельным сообщением, указывающим на герменевтическую направленность произведения, в тексте которого нивелирование пространственных закономерных связей выводит изображение из сферы естественного, реального сюжета. Данная риторика, где религиозно-историческая сцена выходит за границы изображаемого действия, еще более контрастно проявляется в интерьерном пространстве самой Капеллы Паолина, формирующей архитектурным построением развитие идейной направленности в прочтении сюжета. Определенная несоразмерность художественных образов на фреске с пространственным масштабом предлагает возможность двойного прочтения произведения.

Согласно одной из существующих гипотез, фигура старца в правой части картины – автопортрет Микеланджело. Выделим данное предположение в качестве значимого элемента интерпретации фрески. Независимо от факта «истинности» установленной гипотезы, определим для интерпретации направление, в котором сюжет автопортретного выражения Микеланджело будет отражать через указанный художественный образ чувственные переживания мастера. На фреске старец изображен с закрытыми глазами и в выразительности художественного образа эстетически акцентирован в композиционном составе изображенного народа, наблюдающего за распятием – кто со страхом, а кто с любопытством и равнодушием.

Похожая эстетическая выразительность образа толпы встречается и в поэтических произведениях Микеланджело. Приведем известный поэтический фрагмент от лица скульптуры Ночи в переводе Ф. И. Тютчева, где образ толпы переносится с главного действующего лица – народа, на качественную характеристику нравов:

Молчи, прошу – не смей меня будить –
О, в этот век – преступный и постыдный –
Не жить, не чувствовать – удел завидный –

Отрадно спать, отрадней – камнем быть [8, с. 76] [курсив наш. – Б. Е.].

Поэтическая экспрессия образа старца соответствует душевному настроению автора. Подобный автопортретный оттенок устанавливает новое прочтение композиции, выводя изображение в сферу чувственно-духовного мира мастера.

Толпа, окружившая распятие на фреске, обладает интерпретационным значением. Движения фигур задают особый ритм, создавая подобие хоровода, который подчеркивается различным расположением людей по степени обращенности к зрителю. Движение устанавливается по часовой стрелке и обретает характер сужающихся кругов, переходя под землю: первый круг образуют воины и собравшийся народ, второй круг представляется фигурами, держащими распятие, и третий круг, устремляющийся под землю, определен

фигурой, стоящей на коленях и копающей землю для установления креста. Обратимся подробнее к данному персонажу, склонившемуся под крестом: отброшенные инструменты раскрывают намеренное изображение данной фигуры коленопреклоненной. Появляется двусмысленность: с одной стороны, находящаяся в центре фигура, непосредственно причастна к совершению распятия, с другой, – изображается словно в молитвенном преклонении. Замена предполагаемой семантики молитвенного смирения на явно противоположное значение «языческого гонения» создает риторическое ударение: фигуры символически низводятся в преисподнюю.

Хоровод вокруг распятия напоминает круги ада «Божественной комедии» Данте Алигьери. Факты творческого наследия Микеланджело раскрывают чувство восхищения великого итальянского художника перед великим итальянским поэтом. Строки из сонета 75 раскрывают через творческую судьбу Данте мотив несоразмерности дарования мастера, устремляющего одухотворенный взгляд в неизведанное пространство прошедших и грядущих эпох, и времени, где поэту «бессмысленно внимает» толпа:

Спустившись с неба, в тленной плоти, он
Увидел ад, обитель искушенья,
И жив предстал для божья лицемерья,
И нам поведал все, чем умудрен.

<...>

Я говорю о Данте: не нужны
Озлобленной толпе его создания, –
Ведь для нее и высший гений мал.

Будь я, как он! О, будь мне суждены
Его дела и скорбь его изгнания, –
Я б лучшей доли в мире не желал! [3, с. 166]

Поэзия Данте, повлиявшего на эстетическую архитектуру творческого сознания Микеланджело, отражается в произведениях мастера через обращение к знаковым мотивам и создает метаконтекст прочтения образов. Высокое культурное почитание Микеланджело Данте Алигьери позволяет предположить о формировании в сознании мастера ярких поэтических образов, интуитивно раскрываемых в сфере изобразительной ритмики и пластики художественных форм. Подобная преемственность философско-поэтической мысли обосновывает интерпретационный ракурс, устанавливающий идейное направление на вышерассмотренные уровни окружности в композиционном построении произведения: каждый уровень соответствует мере причастности человека к противоречащему христианской истине деянию.

Так, в символическом расположении толпы соединились три мотива: образы ритуального хоровода, кругов ада и движение времени. В поэтических, скульптурных и живописных образах Микеланджело мотив времени обретает характер обреченности, соответствующей языческому мотиву «античного рока» [см.: 1, 5]. Метафорическое изображение неподвластной силы времени ярко раскрывается в произведениях «Утро» и «Вечер», «День» и «Ночь», созданных Микеланджело для капеллы Медичи.

Автопортретная выразительность старца наравне с толпой погружена в хоровод греховности и непрерывный ход времени, где пустующее звено, по созданным Микеланджело законам композиции, переходит от зрителя к зрителю, принимая в круг каждого смотрящего, который предстает перед могущественным взглядом Петра (необходимо указать, что находиться в капелле разрешалось только духовным лицам).

Старец представлен скрестившим руки. Образ скрестившей руки фигуры, стоящей возле распятия, прослеживается в рисунках Микеланджело «Распятие» 1540-х и 1550-х годов [4, с.

185-186]: подобным положением рук наделяется образ Девы Марии. Символичность скрещенных рук позволяет провести подобие чувственного настроения образов Девы Марии и старца. Распятие, объединяющее сюжеты рисунков и фрески, создает возможность психологического обоснования некоторого единства образов Девы Марии и Иисуса Христа с образом старца и апостола Петра на фреске.

Интересно заметить, что имя апостола раскрывается значимым для Микеланджело понятием «камня» – материи, уже хранящей в своей идее, своем звучании готовый образ (Пётрос – камень, скала). Камень – основа творческого пути Микеланджело. В подобном контексте фреска «Распятие святого Петра» раскрывается мотивом: автор – творение (образ распятия) – толпа, и обретает схожее прочтение с поэтическим произведением А. С. Пушкина «Поэт и толпа» [6, с. 85].

Направление креста указывает на отдаленные от центрального «хоровода» фигуры в правой части картины. Пространство изображенных людей представлено по отношению к центральному главному сюжету распятия – обособленным виднеющейся полукруглой линией. Группа людей находится в эстетическо-композиционном единстве с общим движением картины и одновременно не принадлежит пространству исходного действия – на фреске фигуры изображены только ступающими на поверхность земли.

Любопытным для исследования творчества Микеланджело предстает вопрос о возможности действительных прообразов данных фигур в жизни мастера. Изучение фрески «Распятие святого Петра» с ракурса чувственно-душевного мира скульптора-живописца предполагает толкования образов фрески через обращение к эстетическому мировоззрению, душевной поэзии и культурной интуиции мастера. Определение возможных физических прототипов изображенных людей принадлежало бы интерпретации иного смыслового вектора, ориентированного на историческую биографию Микеланджело. При рассмотрении произведения с ракурса художественно-интуитивного мира автора, обратимся к следующему вопросу: какое душевное движение мастера обусловило появление в верхней правой части фрески группы людей, функциональная роль которых не исчерпывается известным зрителю сюжетом? Произведение «Распятие Святого Петра» завершает творческую биографию мастера в жанре фресковой живописи (на момент завершения работы над фреской Микеланджело было 75 лет). Религиозный трепет в изображении священного сюжета, настроение обреченности перед громовым взглядом Петра и грозовой тучей, плывущей по небу, соотносится с чувственными нотами душевного настроения автора. Значение тяжелой поступи старца, предположительно воплощающего Микеланджело, остается неоднозначным: фигура изображена готовящейся сделать шаг вперед, и одновременно данное пространственное положение старца не противоречит готовности сделать движение в сторону – отвернуться, на что указывает направленность приподнятой в поступи ноги вправо. Подобная неопределенность и некоторая обреченность хождения в мерно идущем хороводе, где только время определит расстояние от уготованной границы подземелья (фигура под крестом), соотносится с поэтическим настроением мастера, переданным в сонетах.

При ответе на поставленный вопрос о смысловом значении загадочной группы людей, интересным представляется рассмотреть изображенные фигуры через концепт времени, где четко указанная граница символизирует пространство грядущего. Движения фигур, представленных на первом плане, выражает удивление и вопрошание, яркий наклон фигуры, смотрящей на распятие, наделяет образ чувством готовности. Сокрытый лик центральной фигуры оставляет в мелодии художественной композиции звучание тайной ноты, придающей интерпретационную интригу. Подобное художественное решение создает условие появления в сюжетной линии фрески чувства надежды – надежды на будущее и прихода спасения.

Заключение

Таким образом, выразительность фрески «Распятие святого Петра» раскрывает символические мотивы, связанные с экзистенцией творчества в биографии мастера. В композиции произведения внешние формы становятся частью единой авторской поэзии, элементом созерцательной природы самопознания через образно-интуитивный логос искусства. Сюжет фрески предстает автопортретным отражением душевного настроения мастера, определившего в пространстве художественного действия собственный топос.

1. Антонов, Я.А., Башмакова, Е.А., Зеленин, С.А., Никулушкин, К.В., Потемкина, Е.А. Философский текст интерпретации трагедии Софокла «Царь Эдип» // НАУКА РОССИИ: ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ. Сборник научных трудов по материалам XXVIII международной научной конференции. Е., 2021. С. 49-59.
2. Виппер, Б.Р. Итальянский Ренессанс XII-XVI века. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры в 2-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1977. 244 с.
3. Гращенков, В.Н. Микеланджело. Жизнь. Творчество. М.: Искусство, 1964. 417 с.
4. Дажина, В.Д. Микеланджело. Рисунок в его творчестве. М.: Искусство, 1986. 216 с.
5. Никулушкин, К.В., Зеленин, С.А., Башмакова, Е.А. Философская композиция античной мифологии в трагедии Еврипида «Медея» // Тенденции развития науки и образования. 2022. № 85-3. С. 117-132.
6. Пушкин, А.С. Стихотворения. Полное собр. соч. в 10 томах. Т. 3. М.-Л.: издательство Академии наук СССР, 1950. 551 с.
7. Ротенберг, Е. Микеланджело Буонарроти. М.: Изобразительное искусство, 1976. 175 с.
8. Тютчев, Ф.И. Полное собрание сочинений и писем в 6-ти томах. Т. 2. М.: Классика, 2003. 332 с.