

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

**Історичний факультет
Кафедра історії мистецтв**

Освітній рівень: «Магістр»

Освітньо-наукова програма: «Історія мистецтв»

Спеціальність: 032 «Історія та археологія»

**ДЕВІАНТНІСТЬ ТА ГАРМОНІЯ ТІЛА
У ТВОРЧОСТІ МІКЕЛАНДЖЕЛО**

Магістерська робота
студентки II курсу
денної форми навчання
Павлюк Юлії Ігорівни

Науковий керівник:
д.і.н. доц. Котляров П. М.

Київ – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I: МЕТОДОЛОГІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, ІСТОРІОГРАФІЯ	6
1.1. Методологія дослідження	6
1.2. Джерельна база та історіографія	9
РОЗДІЛ II: РАННІ РОКИ МІКЕЛАНДЖЕЛО ТА ЙОГО СТАНОВЛЕННЯ ЯК МИТЦЯ	15
2.1. Ранні роки, початок професійної діяльності	15
2.2. Навчання в майстерні Гірландайо	22
РОЗДІЛ III: ПОЛІТИЧНИЙ ТА КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ: ФЛОРЕНЦІЯ КІН. XV – ПОЧ. XVI СТ. І ЕСТЕТИКА ВИСОКОГО РЕНЕСАНСУ	33
3.1. Флорентійське суспільство доби Ренесансу.....	33
3.2. Політико-релігійне життя і мистецтво	46
РОЗДІЛ IV: ВЗАЄМОЗАЛЕЖНІСТЬ ОСОБИСТОГО І ПРОФЕСІЙНОГО ЖИТТЯ МІКЕЛАНДЖЕЛО	56
4.1. Естетичні погляди митця у дискусіях та суперечках із сучасниками	56
4.2. Роль Томмазо Кавальєрі та Вітторії Колонни у творчості Мікеланджело	68
ВИСНОВКИ	78
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	82
ДОДАТКИ	88

ВСТУП

Епоха Ренесансу відновила історію мистецтва у класичному її розумінні та у пошуках ідеалу звернулася до особистості. Страх перед Богом поступився людській допитливості, головним чином – до власного тіла. Повертаючись до античної калокагатії, гуманіст, на відміну від середньовічного праведника, прагне до нової, природної досконалості. Безперечно, суміш античної традиції та гуманістичної ідеї вивільнили людину із пут «темних» Середніх віків, але при цьому продемонстрували не тільки красу тілесного, але і його «потворність».

Окрім спроб здійснитися над світом для того, аби досягнути його, людину супроводжують і «низькі», плотські бажання. І якщо в добу Середньовіччя Церква пропагувала ігнорувати «вульгарну» жадобу власного тіла до іншого, засуджуючи фізичні примхи, то Ренесанс поставив тіло на терези до душі, визнаючи їх рівність. Девіації, пов'язані із статевими уподобаннями отримали гласність, естетика «чоловічого» і «жіночого» почала змішуватися, не зважаючи на канонічну гріховність останнього.

Суперечливий Мікеланджело Буонарроті, поєднуючи у своїх творах божественне і тілесне, являє собою уособлення італійського Ренесансу. У своїй творчості митець віддзеркалює боротьбу старої і нової епох та пошуки гармонії, яка має врешті настати. Кожний твір Мікеланджело демонструє не тільки його розвиток як скульптора, але й осмислення нової естетики, прогресивного сприйняття тілесності в контексті власної набожності та гуманістичних ідей, в оточенні яких він перебуває все своє життя.

Актуальність даного дослідження полягає в тому, що донедавна висвітлення гомосексуальності в особистому житті було табуованою темою. В мистецтвознавстві та історії мистецтва Мікеланджело знаний більшою мірою як митець, а його творчий шлях досліджується у відриві від особистого. Ті роботи, чії автори все ж звертаються до найближчого оточення Мікеланджело, часто оминають його девіантність і, тим більше, не приділяють уваги її впливу на

творчу діяльність. Щодо більш ранніх досліджень, то до кінця XIX століття особистість Мікеланджело не була цікава взагалі. Це пов'язується із загальною «байдужістю» щодо особистості у класичній історичній науці, відсутності практики міждисциплінарного підходу, усталеним каноном біографічного жанру, що лише описує історичного діяча і його «подвиги», але не аналізує його зсередини або робить це досить примітивно.

На жаль, через упереджене ставлення навіть сьогодні існують певні складнощі у вивченні деяких тем історії тіла, зокрема гомосексуальності, і це впливає на загальну об'єктивність. Не можна стверджувати, що статеві вподобання Мікеланджело заперечуються або замовчуються, але згадки про них настільки рідкісні, що для пересічної людини здаються чутками та плітками. Очевидно, ця проблема більше пов'язана не з недостатньою кількістю джерел, а з їх інтерпретацією. Під впливом тих світоглядних принципів, які були встановлені релігією ще у Середньовіччя, засудження «содомії» залишається для певної частини суспільства природнім явищем, що не потребує ніякої кореляції. Навіть на сьогодні, незважаючи на те, що ця частка поступово зменшується, тема сексуальних девіацій в українській гуманітарній науці поки що залишається мало висвітленою. Слід також сказати і про те, що ті джерела, які можна дослідити, не конкретизовані через упереджене ставлення до цієї теми в час, коли вони були написані, тому розшифровувати їх потрібно обережно, аби уникнути перекручень і фантазувань.

Проте, незважаючи на такі обставини, суспільний інтерес до подібних тем важко заперечувати, адже ставлення до тіла стрімко змінюється в останні два століття. Поступово цей інтерес проникає до вітчизняної науки, яка тепер не має розвиватися автономно. Зрозуміло, що замовчування актуальних проблем веде до їх консервування. і, тим самим, сприяє зменшенню наукових впливів на суспільство. Я вважаю, що важливість і новизна теми визначається не стільки

браком її вивчення, а суспільним замовленням та потребою розкрити ту проблематику, яка у найближчий час може стати трендом.

Метою наукової роботи є дослідження впливу особистого життя Мікеланджело на його твори та відображення в них його власної девіантності.

Відповідно до мети поставлені наступні **завдання**:

- з'ясувати особливості виховання та обставини вибору професійної діяльності;
- проаналізувати коло спілкування Мікеланджело під час навчання і становлення як митця;
- розглянути норми поведінки флорентійського суспільства та його ставлення до девіантних виявів;
- виділити політичні та культурні події, що впливали на релігійні та естетичні погляди у Флоренції кін. XV – поч. XVI ст.;
- простежити вплив конкурентів та інших митців на творчість Мікеланджело;
- дослідити стосунки митця з Томмазо Кавальєрі та Вітторією Колонною і їх вплив на творчість Мікеланджело.

Об'єкт дослідження – життєвий і творчий шлях Мікеланджело Буонарроті.

Предмет дослідження – прояв девіантних поглядів в естетиці творів Мікеланджело за наративними та візуальними джерелами.

Наукова робота складається зі вступу, методології, аналізу джерел та огляду історіографії, основної частини (4 розділи), висновків, списку джерел і літератури.

Хронологічні рамки охоплюють період Високого та Пізнього Ренесансу та опираються на роки життя Мікеланджело Буонарроті (1475 – 1564 рр.). Локаційні рамки визначені місцевостями, де Мікеланджело працював: тосканська провінція з центром у Флоренції, Рим і Болонья.

РОЗДІЛ I: МЕТОДОЛОГІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, ІСТОРІОГРАФІЯ

Методологія дослідження

Визначена в науковій роботі проблематика лежить в межах предметних полів *нової біографіки* та *нової історичної науки*.

Розвиток *нової біографіки* пов'язаний із переоцінкою цінностей і потребі у більш заглибленому дослідженні внутрішнього світу особистості та приватного життя для розкриття особливостей епохи.¹

Нова історична наука опирається на дослідження істориків французької школи «Анналів» та головним чином розглядає людину в суспільстві. В рамках одного з напрямків нової історичної науки – *мікроісторії* були проаналізовані етапи життя Мікеланджело для відображення культурних, релігійних та естетичних особливостей суспільства Середньої Італії епохи Ренесансу.

Розв'язання поставлених завдань також потребувало застосування *міждисциплінарного* підходу, а саме, використання методологічних підходів суміжних дисциплін – мистецтвознавства, антропології, культурології.

Універсальні, загальнонаукові методи, що були використані у дослідженні, наступні: дедукція, індукція, аналіз та синтез.

Загальноісторичні методи, що були обрані для розв'язання визначеної проблематики:

- історико-генетичний для вивчення конкретної історичної персоналії (Мікеланджело Буонарроті),
- історико-системний метод, що направлений на дослідження контексту навколо обраного предмету (соціальне середовище, політичні події, естетичні уявлення тощо),

¹ Репіна Л., Зверєва В., Парамонова М. История исторического знания / Л. Репіна, В. Зверєва, М. Парамонова. – М., 2004. – 288 с. – С. 290.

- ретроспективний метод, завдяки якому, послуговуючись конкретними передумовами, обставинами або результатами, можна реконструювати певну подію або явище.

Одним з основних методів цього дослідження є *історико-біографічний*, принципи якого сформовані Вільгельмом Дільтеєм у праці «Введення в науки про дух»². Даний метод має реконструювати життя, діяльність, оточення та психологічний портрет Мікеланджело за допомогою біографічних описів та свідчень сучасників митця, документів, мемуарів та інших писемних джерел, які торкаються обставин життя персоналії або тих, з ким вона взаємодіяла.

Не менш важливим в даному дослідженні є *порівняльний метод*, оскільки особистість Мікеланджело розглядається не як окрема персоналія, а в соціальному середовищі та у взаємодії із мистецьким оточенням. Зокрема я використовую *варіативні* (які мають продемонструвати загальні та особливі риси окремих випадків) та *охоплюючі* (які включають певну кількість випадків і виділяють множинність наявних форм) порівняння.

Оскільки джерелами даного дослідження виступають не тільки письмові, але й візуальні, це вимагає використання **спеціальних мистецтвознавчих** методів та підходів. Одним із тих, що будуть застосовані в даному дослідженні є *формально-стилістичний*, який орієнтується на опис і аналіз художньої форми твору. Мова йдеться, перш за все, про внутрішню організацію твору, а також його зовнішній вигляд (із врахуванням таких важливих понять як «форма» і «форми», структурування твору мистецтва тощо). В межах запропонованого методу буде: визначено стиль, притаманний Мікеланджело: його риси і характер, підходи і техніку творів тощо; здійснено пошук тих факторів, що сформували такий стиль;

² Дільтей, В. Собрание сочинений в 6 тт. / Под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова. // Т. 1: Введение в науки о духе / Пер. с нем. под ред. В. С. Малахова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. – 762 с. – С. 279-281.

а також виявлено його місце в загальній стильовій системі епохи, відповідність їх або характерні особливості, які є унікальними тільки для цього митця.

Важливим для дослідження напрямком є *іконологічний*. Його застосування передбачає такі етапи: аналіз твору та тлумачення його першого, загального сенсу шляхом сприйняття форми, розміру, перспективи, пропорцій, ритму, колористики тощо; пошук вторинного, більш глибокого сенсу твору або його окремих частин із залученням допоміжних джерел та їх аналізом; встановлення внутрішнього, прихованого значення твору.

Складнощі, що можуть виникнути на етапі дослідження, пов'язані із нехтуванням інших, несюжетних деталей твору, його технічних особливостей, які ніби втрачають свій сенс на фоні пошуку глибинних значень в сюжеті. Іншою проблемою може стати надмірна надуманість і пошук прихованих сенсів там, де їх немає, або підміна одних значень на інші через нехтування їх можливих деформацій із плином часу.

Джерельна база та історіографія

Головними джерелами дослідження є спогади сучасників Мікеланджело Буонарроті та їх твори про нього. Серед них найбільш докладним є біографія «Vita di Michelagnolo Buonarroti» авторства Асканіо Кондіві, його учня, що була написана ще за життя митця та видана на початку 50-х років XVI ст. Біографія вперше була видана 1553 року в Римі й перевидана Антоніо Франческо Горі 1746 року у Флоренції. Про самого автора невідомо майже нічого, окрім місця народження та співпраці із Мікеланджело. Незважаючи на те, що він був художником, жодний твір Кондіві не дійшов до наших днів.³

Не менш відомою є біографія митця авторства Джорджо Вазарі, що стала однією з 178 біографій, написаних цим автором про італійських митців епохи Відродження. Вперше праця була видана 1550 року під назвою «Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti» типографом Лоренцо Торрентіно, а 1568 року перевидана у Венеції у Якопо Джунті з доповненнями – зокрема і до біографії Мікеланджело. Причиною редакції життєпису стало те, що після першого видання Асканіо Кондіві закінчив «Vita di Michelagnolo Buonarroti». До неї увійшла інформація, яка раніше була Вазарі невідома. Крім цього він хотів доповнити збірку венеційськими художниками після візиту до Венеції.⁴

³ Асканіо Корндіві. Переписка Микель-Анджело Буанаротти и жизнь мастера, написанная его учеником Асканио Кондиви. / Пер. Маргарити Павлівіної. – СПб: Шиповник, 1914. – 244 с. – Передмова перекладача.

⁴ Чекалов К. А. «Жизнеописания» Джорджо Вазари и новеллистика возрождения [Электронный ресурс] / К. А. Чекалов. // Интернет-портал «АИС: Ассоциация искусствоведов». Режим доступа до ресурсу: https://www.ais-aica.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=4160:zhizneopisaniya-dzhordzho-vazari-i-novellistika-vozhzhdeniya-2&catid=475&Itemid=191.

Те, що автори обох життєписів у свій час були сучасниками Мікеланджело, надає цим джерелам свої переваги. І Вазарі, і Кондіві проживали з митцем в один час та в одному регіоні, більше того, обидва були його учнями та свідками його життя. Але в цьому є і недоліки: через особисті стосунки із об'єктом свого опису автори могли пропускати «неприємні» факти задля збереження чи покращення репутації Мікеланджело або доповнювати життєписи вигадками зі слів самого Мікеланджело. Це могло відбуватися, наприклад, в тих випадках, коли ні Вазарі, ні Кондіві не могли перевірити ці свідчення або свідомо передали їх читачеві як факти за проханням або з власних причин. Іншими проблемами, з якими могли стикатися автори таких джерел – несвідоме уникання деталей тих чи інших епізодів або недостатнє розкриття контексту через те, що вони уже відомі авторові та його читачам-сучасникам. Така інформація була очевидною на той час, коли автори працювали над своїми текстами, але з плином часу стала актуальною для розуміння життєписів. Слід віддати належне в цьому випадку Джорджо Вазарі, який після виходу життєпису від Кондіві доповнив його свідченнями власний текст, хоч і міг залишити його в оригінальному вигляді. Автори також свідомо або несвідомо могли давати інформацію у деформованому вигляді. Не секрет, що Вазарі часто прикрашав свої життєписи вигаданими або перебільшеними «фактами», що не раз вводило читача в оману, а на Кондіві впливали стосунки із Мікеланджело, від яких залежала його професійна діяльність.⁵

Іншими джерелами для даного дослідження є листування Мікеланджело з іншими митцями та діячами, взяті головним чином зі збірки «Переписка Микель-Анджело Буонарроті»⁶ у перекладі Маргарити Павлінової. В неї входить життєпис

⁵ Hirst, M. Michelangelo and his first biographers. / Michael Hirst. // Proceedings of the British Academy, 94 / Courtauld Institute of Art, 1997. – С. 63–84.

⁶ Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджело Буонарротти...

Асканіо Кондіві, доповнений 179 листами, які відправляв і отримував Мікеланджело та його племінник Леонардо Буонарроті (з обставинами смерті самого Мікеланджело та деякими деталями його заповіту). Ще однією збіркою, що використовується у дослідженні є перший том «Мастера искусства об искусстве»⁷ під редакцією Аркіна й Терновця, що включив у себе вибрані листи Мікеланджело та його особисті записи: вірші, роздуми, що були зафіксовані Франциско де Ольянда під назвою «Чотири бесіди про живопис», свідчення з життєписів. Меншою мірою у науковій роботі використовується «Титан. (Микеланджело) Драматическая композиция»⁸, яка являє собою компіляцію різних джерел, складених у хронологічному порядку, що разом складають біографію митця та культурні умови, в яких він перебував за життя: тексти самого Мікеланджело, свідчення його біографів та сучасників, а також інші нарративні й літературні джерела, що з'явилися напередодні його народження та формували його світогляд.

В науковій роботі також процитовані вірші Мікеланджело у різних варіаціях перекладу. Вірші представлені у російському перекладі (переважно перекладачем

⁷ Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в 4 т.: под ред. Д. Аркина и Б. Терновца. // Т. 1. – М-Л.: Гос. Изд. Изобр. Искусств, 1937. – 623 с.

⁸ Титан. (Микеланджело.) Драматическая композиция. / Сост.: Г. С. Кушнеровська. М., «Молодая гвардия», 1977. – 272 с. (2-е видання).

приведених тут уривків є А. М. Еврос⁹, рідше – А. Б. Махов¹⁰), та англійському (перекладач Джеймс Саслоу¹¹).

Допоміжними джерелами сучасників стали трактат Леонардо да Вінчі «Про живопис», «Сказання про Орфея» авторства Анджело Поліціано, трактат Марсіліо Фічіно «Платонівське богослов'я про безсмертя душі», трактати Джироламо Савонароли «Про мистецтво правління Флоренцією», «Про мистецтво гарно помирати» та «Історія Флоренції» (7 та 8 книги) Нікколо Макіавеллі, а також іноземні праці, присвячені вивченню цих історичних осіб.

Серед праць, що досліджують біографію Мікеланджело, у дослідженні використані переважно іноземні, які базуються на життєписах Вазарі та Кондіві, але розвінчують деякі «факти» за допомогою архівних свідчень: «Мікеланджело» 2002 року Марселя Бріона (серед біографічних досліджень є однією із найбільш повних), «Життя Мікеланджело Буонарроті» 2004 року Джона Саймондса (використовує у праці італійські архів з оригіналами записів Мікеланджело), «Мікеланджело. Бентежне життя» 2005 року Антоніо Форчелліно, «Мікеланджело Буонарроті» 2011 року авторства Елен Фісель (головним чином базується на вищезазначених працях, але додає свідчення авторів коротких досліджень у вигляді статей та есе), біографічні описи «Мікеланджело» 2014 року А. Махова із серії «Життя чудових людей» (автор наводить власні переклади віршів

⁹ Неоплатоническое зачатие Оперы. [Електронний ресурс] / Публ. А_Pollaiolo, October 24th, 2015. Режим доступу до ресурсу: <https://a-pollaiolo.livejournal.com/106009.html>.

¹⁰ Махов, А. Б. Микеланджело / А. Б. Махов – М.: Молодая гвардия, 2014. – 608 с.

¹¹ The Poetry of Michelangelo. [Електронний ресурс] / trans. by James M. Saslow.

(Yale University Press, 1991). Режим доступу до ресурсу:

https://www.webcitation.org/6HWgYYbaR?url=http://www.mcah.columbia.edu/arthurmanities/pdfs/arthur_michel_reader.PDF.

Мікеланджело) та «Мікеланджело. Його життя та художня діяльність» 2019 року С. Брілліанта (опирається на працю Марселя Бріона, але дає більш вичерпну і ємну інформацію). Використання такої кількості біографічних праць обумовлено тим, що їх автори використовують різні дослідження та подають унікальні архівні дані, що дозволяє розглянути деякі конкретні аспекти життя Мікеланджело під різними кутами.

Для дослідження соціального та культурного контексту в науковій роботі використані праці «Мистецтво і гуманізм у Флоренції часів Лоренцо Прекрасного» 1959 року Андре Шастеля (автор заглиблюється у теоретичні впливи на естетику творів, розвінчує деякі усталені міфи, наводить детальний аналіз окремих візуальних джерел), «Естетика Відродження» 1978 року А. Лосева, «Заборонена дружба. Гомосексуальність та чоловіча культура у Флоренції в епоху Відродження» 1996 року Майкла Рока (автор представляє широке дослідження соціуму Італії, зокрема, Флоренції, використовуючи статистичні дані та архівні документи міста), «Історія приватного життя. Від Ренесансу до епохи Просвітництва» 3 том із серії «Історія повсякденності» 1999 року під загальною редакцією Філіппа Ар'єса і Жоржа Дюбі (автори аналізують приватні відносини тогочасної Європи, залучаючи дослідження італійських міст, на основі ретроспективного методу), «Медичі. Хресні батьки Ренесансу» 2003 року Пола Стратерна (автор широко розкриває історію родини Медичі, торкаючись і мистецької теми і, зокрема, Мікеланджело під час його проживання в домі Лоренцо Медичі), «Історія тіла. Від Ренесансу до епохи Просвітництва» 1 том із серії «Культури повсякденності» 2005 року під редакцією Алена Корбена, Жан-Жака Куртіна та Жоржа Вігарелло, «Потворний Ренесанс. Секс, жорстокість і розпуста в епоху краси» 2014 року Александра Лі (автор послуговується широким переліком іноземних праць та архівних матеріалів, яких немає у вільному доступі) та інші.

Історіографія вибраної проблематики доволі мала, але у поєднанні вищезазначених джерел та праць висвітлюється особисте життя і професійний розвиток Мікеланджело, його естетичні смаки та вподобання, а також соціальне оточення й культурний контекст, які на це впливають.

РОЗДІЛ II: РАННІ РОКИ МІКЕЛАНДЖЕЛО ТА ЙОГО СТАНОВЛЕННЯ ЯК МИТЦЯ

Ранні роки та вибір професійної діяльності

Відомо що у Мікеланджело був винятковий характер, який, очевидно, формувався з раннього віку. Згідно з його першими біографіями, що писалися ще за життя великого майстра, навіть час та місце його народження визначали його винятковість. Джорджо Вазарі підкреслює її тричі.

В описах «...Під знаменними та щасливими сузір'ями народилося немовля...», «...що підтвердилося пізніше в гороскопі тим, що при його народженні Меркурій в супроводі Венери були прихильно прийняті в обителі Юпітера, а це служило знаком того, що мистецтвом руки його і таланту будуть створені творіння чудесні й вражаючі» Вазарі звертається до астрології, чие знамення демонструє унікальність Мікеланджело¹². Для більш прискіпливого та релігійного читача він використовує обраність місця та звертається до особи Франциска Ассізьського: «У названого Лодовіко [батька], який в цьому році був подестою поселень К'юзі й Капрезе, аретинської єпархії, що неподалік від Сассо делла Вернія, де Святий Франциск прийняв стигмати»¹³. Він також згадує і про вибір імені батьком, який «...насправді, довго не роздумуючи, а за велінням зверху, хотів цим показати, що створіння це було небесним і божественним більшою мірою, ніж це буває у смертних»¹⁴. Потрібно враховувати те, що сам

¹² Джорджо Вазарі. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих [Електронний ресурс] / Пер. с італ. А. Г. Габрічевського, А. І. Бенедиктова. – М.: Альфа-книга. – 2008. – Режим доступу до ресурсу:

https://royallib.com/read/dgordgo_vazari/gizneopisaniya_naibolee_znamenitih_givopistsev_vayateley_i_zodchih.html#6714027.

¹³ Там само.

¹⁴ Там само.

Вазарі був добре знайомий із Мікеланджело, тому описував ці події в тому числі посилаючись на свідчення самого митця і записи його батька. Тобто, богообраність може бути додумана Лодовіко Буонарроті, що належав до знатного, але збіднілого роду¹⁵.

Про походження Вазарі теж згадує, але для його життєписів це характерний прийом. Якщо порівняти свідчення Вазарі із біографією Мікеланджело авторства Асканіо Кондіві, то перший наголошує на посаді Лодовіко, а, звертаючись до походження, додає «як кажуть» і не прагне довести читачеві це як факт¹⁶. Кондіві навпаки приділяє багато уваги знатному походженню Мікеланджело (називаючи нащадком сеньйора Сімоне де Каносса, подести Флоренції) та навіть зв'язкам із Матильдою Тосканською (крім сімейного придання доказів цьому немає) та присвячує окремий розділ причинам, з яких фамільним іменем роду стало Буонарроті-Сімоні¹⁷. Як і Вазарі, Кондіві писав біографію Мікеланджело ще за його життя, але призначення вона мала інше. Якщо Вазарі мав на меті уславлення відомих флорентійських митців, то Кондіві прославляв виключно свого вчителя (чим і прославився сам), переповідаючи і легендарне походження, і деякі епізоди з життя Мікеланджело з видимим перебільшенням. Очевидно, що для автора, як для тогочасного популяризатора Мікеланджело, важливо підкреслити знатність та древність роду Буонарроті, використавши навіть сімейне придання, на користь якого він не привів жодного факту.¹⁸

¹⁵ Форчелліно, Антонио. Микеланджело. Беспокойная жизнь / Пер. з італ. О.

Уварової, А. Терещенко, М. Челінцевої. – М: Весь Мир, 2011. – 336 с. – С. 17-18.

¹⁶ Джорджо Вазарі. Жизнеописание Микеланджело Буонарротти...

¹⁷ Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджело Буанаротти... – С. 1 (розд. I-III).

¹⁸ Patrizi, Giorgio. Condivi, Ascanio [Електронний ресурс] / Giorgio Patrizi //

Dizionario Biografico degli Italiani. – Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Vol. 27,

Сюжет про годувальницю, який Мікеланджело переповідає про свою годувальницю, жартома визнаючи, що талант до обробки каменю «ввібрав з молоком матері»¹⁹, Вазарі згадує в тому ж абзаці, в якому неодноразово підкреслює унікальність народження Мікеланджело, але свідчень про те, чому Лодовіко залишив сина, а сам повернувся до Флоренції, і де в цей час перебувала мати Мікеланджело, не дає. Пізніше інші біографи свідчать, що причиною рішення Лодовіко послужило здоров'я його дружини та матері Мікеланджело Франчески, що втратила молоко через складні пологи і нервові виснаження. Вона намагалася годувати немовля козячим, але те від нього норовисто відмовлялося²⁰, що й стало причиною пошуку годувальниці. Крім того, повертаючись у Флоренцію, батьки не залишали сина на іншу родину – за Мікеланджело доглядала бабуся у сімейному помісті, яка приділяла онукові (якого вважала слабким і кволим через те, що його мати під час вагітності отримала травму, коли впала з коня) надмірно багато уваги, виділяючи серед його серед братів²¹.

Але відносини з батьками все одно грали в становленні Мікеланджело ключову роль, якщо розглядати родину як соціальну групу. Тут слід звернутися до історії повсякдення ренесансної Італії загалом. Народження дитини впливало на статус роду, оскільки зміна поколінь є його основою. Кожен член родини не тільки має в ній своє місце, але й слугує невід'ємною її частиною – він не може обійтися без родини, так само як і родина не може обійтися без окремого її члена. Це робить кожного в даній соціальній групі колективною власністю, без якої може існувати загроза вимирання роду, адже від батька до сина передається

1982. Режим доступу до ресурсу: [https://www.treccani.it/enciclopedia/ascanio-condivi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ascanio-condivi_(Dizionario-Biografico)/).

¹⁹ Джорджо Вазарі. Жизнеописание Микеланджело Буонарроти...

²⁰ Махов, А. Б. Микеланджело... – С. 16.

²¹ Там само, – С. 17.

фамільне ім'я, власність та родинна справа²². В сім'ї Мікеланджело, чий батько Лодовіко доволі трепетно відносився до родоводу Буонарроті-Сімоні, це важливо ще й тому, що статусність сім'ї тепер все більше залежить від ділових якостей, а не знатності роду, особливо на фоні могутніх Медичі, що отримали колосальний вплив не тільки у Флоренції, але й поза її межами. Разом із тим нове гуманістичне світобачення продукує зростання ролі особи та її індивідуальності сьогодні та все менше звертається до минулого. Шляхетність роду, яка мала бути гарантом влади одних над іншими поступилася більш відчутному впливу, фінансовим дотаціям, зв'язкам із Курією тощо. Тому по мірі того як родина Буонарротті поповнювалася новими членами (у Мікеланджело був один старший брат та ще троє молодших), Лодовіко стрімко біднів. В особливо скрутному становищі родина опинилася коли господар сім'ї після смерті дружини від п'ятих пологів став не тільки кормильцем, але й доглядальником за своїми дітьми до свого другого одруження.²³

Але зростаючи за межами Флоренції в родовому помісті в Сеттіньяно, Мікеланджело не мав перед собою прикладу, як будувати стосунки із власною родиною. Відособлене дитинство давало Мікеланджело свободу в пізнанні навколишнього середовища, а Сеттіньяно прославляло багатство сировини – кам'яні породи, що створювали сприятливі умови для добування та обробки каменю для всієї Тоскани. В особі чоловіка своєї годувальниці Мікеланджело знайшов першого вчителя – навіть незважаючи на те, що майже завжди лише

²² История частной жизни: под общей ред. Ф. Арьеса и Ж. Дюби. / Пер. з франц. М. Неклюдовой, О. Панайотті // Т. 3 От Ренессанса до эпохи Просвещения. — М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 720 с. – С. 342.

²³ Бріон М. Микеланджело [Електронний ресурс] / Пер. Карпінського Г. Г. – М.: Молодая Гвардия, 2002. – 288 с. – Детство среди мраморных блоков. – Режим доступу до ресурсу: https://royallib.com/read/brion_marsel/mikelandgelo.html#0.

дивився на те, як каменяр «Тополіно» працює зі своїми синами, а рідше – пробував сам.²⁴ Враховуючи те, що від власних батьків майбутній митець був надзвичайно далекий, зовсім не дивно, що годувальницю Маргариту від називав мамою. Таким чином, за своєю суттю її сім'я замінила власну, і тепер, якщо повернутися до сімейної традиції наслідування сімейної справи (яка, на відміну від отримання прізвища та матеріальної власності, потребує певного навчання сина батьком), Мікеланджело вибирав заняття не тільки за покликом душі, але й наслідуючи «батька».

Обробка каменю не потребує творчого мислення, однак Мікеланджело уже тоді цікавився не тільки діяльністю Тополіно, а й почав захоплюватися малюванням – бабуся скаржилася на брудні руки Мікеланджело після того, як він малював крейдою або вугіллям ледве не на будь-якій знайденій ним поверхні.²⁵ Це захоплення супроводжувало митця і після того, як він покинув Сеттіньяно за велінням Лодовіко та продовжив малювати у зошитах, на стінах школи і будинку у Флоренції. В тому, що батько не вважав це гідною справою для представника знаті, не було нічого дивного, особливо з огляду на те, що родина Буонарроті-Сімоні бідувала. Малювання в цій родині зневажалось так само, як і будь-яка робота руками. Вазарі пише, що старші члени родини навіть били Мікеланджело за те, що він витрачає на це час замість того, щоб вчитися, на відміну від бабусі, яка лише по-доброму сварила онука за брудні руки.²⁶

Боротьба із сином та його покликанням не тривала довго, проте за цей короткий час Мікеланджело встиг повчитися у Франческо да Урбіно латинській грамоті (Лодовіко мав на меті зробити із свого другого сина юриста або банкіра). Враховуючи те, що саме в цей час гуманістичні ідеї та ностальгія за античністю

²⁴ Махов, А. Б. Микеланджело... – С. 18.

²⁵ Там само.

²⁶ Джорджо Вазарі. Жизнеописание Микеланджело Буонарроти...

були «в моді», не можна називати Лодовіко зовсім консервативним, тому що його діти мали б у майбутньому пов'язати своє життя із промисловістю або торгівлею, а сам Мікеланджело міг би зайняти громадську посаду.²⁷ Цікаво, що цю роль батько відводить не своєму спадкоємцеві Ліонардо, а саме Мікеланджело. Впертість та пихатість і тут визначали його унікальність, і Лодовіко гадав, що подібні якості допоможуть синові досягнути батькової мети. Можливо, він пов'язував це з тим, що, на відміну від інших синів, Мікеланджело ріс у віддаленні та не зазнавав тиску братів, з якими ніяк не міг налагодити стосунків. Якщо знову повернутися до визначення родини як соціальної групи, в якій кожен член має бути її частиною (що автоматично зміщує індивідуальність на другий план), то Мікеланджело, що був так необхідний для здійснення мрій батька, виявився зайвим, адже не зростав разом з іншими його дітьми. Навіть друга дружина Лодовіко Лукреція Убальдіні вписувалась у сім'ю краще принаймні з двох причин: по-перше, вона була жінкою (що автоматично визначало її «неповноцінність»), а отже від неї не вимагали чогось більшого, ніж догляд за будинком, чоловіком та пасинками), по-друге, вона замінювала собою того члена родини, без якого, як виявилось, ніяк не обійтись. На противагу їй Мікеланджело майже з народження отримав свободу від обов'язків члена сім'ї та простір для захоплень і творчості: «вдома» з батьком цей простір обмежився маленькою кімнатою, яку довелося ділити із братами та залишками вільного від навчання часу, який він не міг присвятити спогляданню за роботою каменярів.²⁸

Дитинство, що митець провів поряд із каменярами, зробили з нього цілковитого практика. Професор Франческо да Урбіно, статус якого був надзвичайно високим завдяки написаному ним підручнику з граматики та

²⁷ Бриллиант С. Микеланджело. Его жизнь и художественная деятельность / Семен Бриллиант., 2019. – 58 с. – С. 4.

²⁸ Махов, А. Б. Микеланджело... – С. 19-20.

навчанням у відомого засновника першої світської школи в Італії Вітторіно де Фельтре, не виглядає в очах Мікеланджело авторитетно, що він регулярно демонструє під час свого навчання інертністю до учбового матеріалу та малюнками в зошитах. Вдома він теж викликав у старших членів родини невдоволення через наслідування манер своїх вихователів-каменярів, чим провокував тілесні покарання. Але все це ще більше розпалювало жадобу до творіння.²⁹ У великій родині Мікеланджело залишався не просто одинаком, а ізгоєм, що яскраво відобразилося на його стосунках у майбутньому – як і від власної родини, від інших він чекав визнання себе як генія, що стоїть осторонь через глибокі непорозуміння із суспільством.

Враховуючи становлення Мікеланджело як особистості у дитинстві, його уявлення про власне тіло, як частину соціального організму родини Буонарроті-Сімоні, відрізнялося від загальноприйнятого, що він регулярно демонстрував у стосунках з іншими членами сім'ї та вчителем латинської граматики Франческо да Урбіно. Завдяки вихованню в альтернативному для флорентійського знатного юнака середовищі традиційна колективна власність над собою не вдовольняла Мікеланджело, а насильницькі спроби членів сім'ї інтегрувати його в свою соціальну групу врешті призводили до протилежного результату.

²⁹ Бріон М. Микеланджело... – Детство среди мраморных блоков.

Навчання в майстерні Гірандайо

Традиційно віха навчання Мікеланджело мистецтву розпочинається з 1488 року, коли його батько нарешті здався та дозволив синові вчитися у знаменитого Доменіко Гірандайо. Антоніо Форчелліно посилається на запис Лодовіко Буонарроті в тому ж документі, який бачив і сам Вазарі, але в життєписі вказав невірну дату.³⁰ Знайомство Мікеланджело та Гірандайо відбулося раніше ще і не без допомоги одного з небагатьох друзів Мікеланджело – Франческо Граначчі.³¹ Вперше вони зустрілися в Санта Марія Новелла, коли Граначчі з іншими учнями Гірандайо під керівництвом свого вчителя займалися розписом храму. Після уроків у професора Франческо Мікеланджело неодноразово бачився із новим товаришем та демонстрував свої роботи, якими Граначчі відверто захоплювався та визнавав, що ті були краще за власні.³² Враховуючи те, що ім'я Доменіко Гірандайо на той час було прославлене і поза межами Флоренції (папа Сікст IV запрошував його розписувати стіни Сікстинської капели³³), бути його учнем було надзвичайно престижно, а Вазарі писав, що Граначчі серед них був найталановитішим.³⁴ Пізніше сам Гірандайо навідається до Лодовіко Буонарроті, щоб просити його дозволити синові вчитися в його майстерні, та навіть погодиться платити йому³⁵. Це свідчить про його надзвичайно високу оцінку робіт юнака, який на той час не отримав жодного уроку з рисунку. Батько був

³⁰ Форчелліно, Антонио. Микеланджело. Беспокойная жизнь... – С. 25.

³¹ Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджело Буанаротти... – С. 2-4 (розд. V).

³² Махов, А. Б. Микеланджело... – С. 22-23.

³³ Джорджо Вазарі. Жизнеописание Доменико Гирландайо...

³⁴ Джорджо Вазарі. Жизнеописание Франческо Граначчи...

³⁵ Фісель, Елен. Мікеланджело Буанаротти. [Електронний ресурс] / Елен Фісель – М.: Эксмо, 2012. – 320 с. – В мастерской Гирландайо. Режим доступу до ресурсу: <http://loveread.ec/contents.php?id=70415>.

вимушений погодитися, адже, враховуючи економічне становище сім'ї, це позбавляло його від сплати коштів за навчання у професора Франческо та давало прибуток за рахунок роботи сина на найближчі три роки.³⁶

Незважаючи на те, що у майстерні Гірландайо Мікеланджело почувався значно краще, ніж у класі колишнього учителя з граматики, крім Граначчі він ні з ким не товаришував. Інші учні спочатку не розуміли надмірних старань новенького, а потім почали зневажати його за чванство. Мікеланджело відзеркалював подібне ставлення, зневажаючи «плебеїв» та вирішуючи конфлікти кулаками – вплив пихатого сноба Лодовіко був дедалі помітнішим.³⁷ Але захоплення навчанням та спілкування з одним Граначчі йому цілком вистачало. Набагато більше Мікеланджело цікавив рисунок: копіювання було для нього і як додаткова практика, і як жарти над тими, хто мав їх розрізняти.³⁸ Асканіо Кондіві розповідає, що одного разу йому доручили змалювати чийось голову з рисунку, і замість оригіналу Мікеланджело повернув копію. Зізнавшись в тому через деякий час, він продемонстрував обидві роботи, серед яких ніхто з глядачів не зміг визначити першоджерело.³⁹ Часто в своїх копіях митець «виправляв» оригінал, що натякало на його пристрасть до створення об'єму. Гірландайо справедливо визнавав Мікеланджело одним з найкращих рисувальників серед учнів, але не бачив в ньому живописця – як і сам Мікеланджело, що у вільний час відвідував майстерню Бертольдо ді Джованні та неодноразово сперечався з іншими учнями, порівнюючи скульптуру та живопис (і захищаючи одне та принижуючи у своїй звичній манері інше)⁴⁰. Через шістдесят років у листі до

³⁶ Форчелліно, Антонио. Микеланджело. Беспокойная жизнь... – С. 26.

³⁷ Махов, А. Б. Микеланджело... – С. 31.

³⁸ Там само, – С. 32.

³⁹ Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджело Буанаротти... – С. 4-5 (розд. V).

⁴⁰ Махов, А. Б. Микеланджело... – С. 33-34.

Бенедетто Варки він не відмовляється від свого ставлення до живопису: вибачившись за невігластво, митець не цурається відверто образити Леонардо да Вінчі (він не пише прямо, але згадує про «того, хто написав, що живопис більш благородний, аніж скульптура»⁴¹).

Одного разу Мікеланджело знайшов «Книгу про живопис» авторства Ченніно Ченніні, яка спочатку привернула увагу своєю простою мовою, а під час читання – порадами автора, які включали як роботу з темперою, так і помірність у стосунках із жінками. Самі жінки не дуже цікавили митця, набагато більше його хвилювала передача динаміки їх тіл.⁴² Ще в юності Мікеланджело почав висловлювати цей інтерес у виправленні чужих рисунків та у віршах власного написання, але тим і обмежувався.

Арбузы, рвущие мешок,
Едва завизжу ягодицы
И пару косолапых ног,
Взыграет кровь и распалится,
А я дрожу, как кобелёк,
Хвостом виляя пред срамницей.
Будь мрамор — взялся бы ваять,
Тогда тебе несдобровать!⁴³

Його інтерес до чоловічого тіла був не менший. Коли Гірландайо доручив зробити ескіз для фрески хрещення Ісуса, Мікеланджело зобразив того, на думку вчителя, занадто атлетичним. Він пояснив, що писав його зі знайомого каменяра з

⁴¹ Мастера искусства об искусстве... – Микеланджело. Письмо к Бенедетто Варки. – С. 179.

⁴² Махов, А. Б. Микеланджело... – С. 35.

⁴³ Микеланджело Буонарроти. Стихотворения. / Пер. А. Б. Махова. – М., 2000 – №20.

Сеттіньяно, тому що Ісус був сином тесляра та звик до фізичної праці. Навряд чи в тому віці, в якому Мікеланджело вчився у Тополіно, його цікавило чоловіче тіло як сексуальний об'єкт, але ясно, що спостерігав хлопець не тільки за роботою каменярів, але й за ними самими, що потім досконало передавав у своїх ескізах. Атлетичний Ісус згодом таки перекочував на стіну капели Торнабуоні в Санта Марія Новелла як витвір Гірландайо, але не Мікеланджело. Це спровокувало довгу образу на вчителя, яка потім зухвало перетворилася у ствердження своєму біографу Асканіо Кондіві, ніби той талановитому учню заздрив.⁴⁴ Марсель Бріон та деякі інші дослідники заперечують це припущення, оскільки Гірландайо був занадто відомим для того, щоб боятися геніального учня, а правдивість його історії з ескізом Ісуса для фрески ставлять під сумнів.⁴⁵ Але в даному випадку докази заздрісців не так важливі, як свідчення самого Мікеланджело про це: він розповідає біографам про заздрість вчителя так, ніби в цьому впевнений.

Їх співпраця не була довгою. Від Лоренцо де Медичі Гірландайо отримав листа, в якому той запрошував декількох його учнів вчитися і працювати в садах Сан Марко із Бертольдо ді Джованні. Він погодився, адже таким чином позбавлявся бунтівного учня, що постійно порушує усталену в його майстерні ієрархію, виправляючи ескізи свого наставника⁴⁶, та вочевидь набагато більше цікавиться скульптурою та співпрацею із майстром Бертольдо (що вчився у самого Донателло), аніж живопис. Мікеланджело, який проявляв свій талант у рисунку та постійно сперечався про скульптуру (явно маючи зуб на «заздрісного» вчителя), мав змогу розвиватися в тому полі, до якого мав жагу і талант. Граначчі відправився разом зі своїм другом, оскільки сподівався таким чином наблизитися

⁴⁴ Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджело Буанаротти... – С. 4 (розд. V).

⁴⁵ Бріон М. Микеланджело... – Сад Богів.

⁴⁶ Форчелліно, Антонио. Микеланджело. Беспокойная жизнь... – С. 27-28.

до Лоренцо де Медичі.⁴⁷ Навіть для Лодовіко ця подія обіцяла вигоду: оскільки Мікеланджело був неповнолітнім, Лоренцо прагнув отримати дозвіл його батька на роботу в садах та запросив його до себе, чим той скористався та випросив для себе посаду начальника митниці.⁴⁸ Відтепер геніальність Мікеланджело була «легалізована» головним флорентійським меценатом. Пізніше близькість із родиною Медичі вплине на доволі фамільярну манеру спілкування навіть із римськими папами (юні Джованні та Джуліо, що згодом стали Левом X та Клементом VII називали Мікеланджело «братом»⁴⁹).

З огляду на навчання у Гірландайо та тих сюжетів, які дійшли від біографів митця, саме в цей час відбувається становлення Мікеланджело як чоловіка, якого першочергово хвилює динаміка тіла та правильність його зображення, аніж вибудовування стосунків з однолітками або наставниками і, особливо, сексуальний інтерес до будь-якої статі. Можна припустити, що останнє зумовлено юним віком митця, якому було тільки чотирнадцять років, проте інші учні, на відміну від нього уже проявляли інтерес до протилежної статі, а сам Мікеланджело зізнавався своєму другові Граначчі, що бачив «дивні сни, які зранку соромно пригадувати»⁵⁰. Більш вірогідним є свідоме нехтування статевим інтересам на противагу його естетичним оцінкам та погляду «майстра».

Більш яскраво в цей період «квітне» зухвале ставлення до оточення. Глибоко поважні поціновувачі мистецтва як Гірландайо та Лоренцо де Медичі ставили юнакові високу оцінку. Самовпевненість Мікеланджело почала проявлятися ще на етапі навчання, яку він не проаналізував навіть у зрілому віці, продовжуючи

⁴⁷ Махов, А. Б. Микеланджело... – С. 41-42.

⁴⁸ Там само, – С. 43.

⁴⁹ Лі А. Безобразный Ренессанс: Секс, жестокость, разврат в век красоты / Пер. Т. О. Новікової. – М.: Кучково поле, 2017. – 432 с. – С. 23.

⁵⁰ Махов, А. Б. Микеланджело... – С. 35.

казати про заздрощі вчителя його таланту. Обмеженість у соціальних контактах зробила з митця зятятого трудоголіка, який потім буде зневажати Рафаеля за те, що тому занадто усе легко вдається, та сноба, що зневажає плебеїв, які працюють заради грошей, а не заради жаги до прекрасного.

Для дослідження подальшого навчання та діяльності Мікеланджело під патронатом Медичі, потрібно розглянути сади Сан Марко як явище та того, хто його започаткував. Лоренцо ді П'єро де Медичі, якого народ прозвав *Magnifico*, виховував гуманіст та член Платонівської академії Джентіле де Беккі разом із Поліціано і молодшим братом Лоренцо – Джуліано.⁵¹ В такому сприятливому оточенні інтерес до мистецтва мав бути цілком закономірним. Політичні обставини, в яких опинився Лоренцо спочатку після смерті батька П'єро ді Козімо 1469 року та гибелі Джуліано 1478 року, надали йому великої влади, і покровительство живописцям, архітекторам і скульпторам допомагало утримувати вплив у Флоренції та поза її межами. Лоренцо мав авторитет людини, що збирає навколо себе найталановитіших митців, а мода на колекціонування, оформлення будинків, храмів і монастирів фресками й скульптурами допомагала використовувати цю віру на свою користь. Флорентійські художники отримували замовлення та знаходили роботу по всій Італії та навіть за її межами більшою мірою завдяки рекомендаціям Лоренцо де Медичі.⁵²

⁵¹ Grayson, Cecil. *Becchi, Gentile*. [Електронний ресурс] / Cecil Grayson. // *Dizionario Biografico degli Italiani*. – Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Vol. 7, 1970. Режим доступу до ресурсу: [https://www.treccani.it/enciclopedia/gentile-becchi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gentile-becchi_(Dizionario-Biografico)/).

⁵² Шастель, Андре. *Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме*. / Пер. Н. Н. Зубков. – М.; СПб.: Университетская книга, 2001. – 720 с. – С. 17-18.

Ніколло Валорі в «Житті Лоренцо Медичі» пише, що меценат більшою мірою займався колекціонуванням античного декоративно-прикладного мистецтва та рідко робив замовлення. І виникає уявлення про те, що Лоренцо, збираючи художників навколо себе, майже нічого в них не замовляє (серед завершених робіт відомо про фрески на віллі Спедалетто, куди Лоренцо запросив Боттічеллі, Гірландайо, Перуджино та Філіппіно Ліппі, проте вони не збереглися, і сюжет зображеного дійшов до сьогодення тільки завдяки опису Вазарі⁵³), більше цікавився самими митцями, ніж їх творами, та популяризацією мистецької ідеї завдяки флорентійським художникам, а не множенням їх матеріального втілення у власних будинках⁵⁴. Щодо колекціонування, то Лоренцо цікавило поповнення батьківського спадку. На Віа Ларга він мав спеціальний кабінет, в якому зберігав коштовності, монети, медалі – на час його смерті колекція нараховувала більше 200 золотих медалей, 1000 срібних, 60 різьблених каменів, велику кількість ваз і посудин. Він також купив рідкі вироби із скарбниці папи Павла II, серед яких був дорогоцінний кубок, відомий як «чаша Фарнезе», і гемма, що зображає викрадення Палладія.⁵⁵

Ідея створення школи в садах Сан Марко виникла у Лоренцо під час візиту до Риму 1471 року, де знатні родини виставляли свої античні колекції в садах, тим самим демонструючи свої витончені смаки. Але одного збирання творів у власній колекції для того, щоб використовувати їх у політичних цілях Лоренцо де Медичі було замало. Замість колекції тут мала з'явитися академія, яка б навчала нових

⁵³ Клулас І. Лоренцо Великолепный / Пер. Н. Зубков. – М.: Молодая Гвардия, 2007. – 288 с. – Хозяин Флоренции: Часы мечтаний.

⁵⁴ Шастель, Андре. Искусство и гуманизм... – С. 20-21.

⁵⁵ Клулас І. Лоренцо Великолепный... – Наследник: Тосканские лавры и виноградная лоза.

митців і гуманістів. Ті зможуть сформувати флорентійську мистецьку школу і прославляти Лоренцо, як просвітителя і засновника нового культурного центру.⁵⁶

Проте Андре Шастель ставить під сумнів існування школи в садах Сан Марко як такої. Він аргументує це тим, що немає жодного документу кінця XV століття, який би свідчив про її заснування або діяльність саме як учбового осередка, а Вазарі, який оповідає про неї в декількох життєписах, плутається в хронології.⁵⁷ Біографія Мікеланджело авторства Кондіві подає цей проміжок життя митця зовсім інакше: разом із своїм другом Граначчі він відвідує сади Сан Марко, в якому Лоренцо зібрав колекцію скульптур, після чого починає знову і знову приходити сюди задля того, щоб копіювати статуї та фігури.⁵⁸ Історія про зуб фавна, яку згадує Вазарі, ніби має свідчити на користь існування школи, але і її Кондіві передає по-іншому. Він згадує, що в той день, коли Мікеланджело скопіював зображення фавна, створювали оздоблення з мармуру для нової будівлі, що призначалася для «...збереження книг, зібраних ним [Лоренцо] і його предками в різних частинах світу»⁵⁹. В цьому розрізі Бертольдо виступає в ролі хранителя колекції та реставратора, але не вчителя Мікеланджело (що доволі логічно, оскільки більш-менш детального опису їх стосунків, на відміну від відносин із Гірландайо, немає ні у Вазарі, ні у Кондіві).⁶⁰

Навіть якщо факт існування школи виглядає доволі сумнівним, його виключення із загального опису юності Мікеланджело не порушує загальної картини. Новий покровитель дає змогу не тільки творити, але й жити юнакові в

⁵⁶ Форчелліно, Антонио. Мікеланджело. Беспокойная жизнь... – С. 33-34.

⁵⁷ Шастель, Андре. Искусство и гуманизм... – С. 23.

⁵⁸ Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджело Буанаротти... – С. 5 (розд. VII).

⁵⁹ Там само.

⁶⁰ Шастель, Андре. Искусство и гуманизм... – С. 24.

палаццо Медичі-Ріккарді.⁶¹ Там Мікеланджело зближається з молодшими Медичі, які пізніше будуть запрошувати його в Рим уже в якості католицьких пап та іншими гостями. Серед них – Марсіліо Фічіно, Піко делла Мірандола та Анджеоло Поліціано. Завдяки останньому Мікеланджело створив барельєф «Битва кентаврів» – перше скульптурне зображення, що не було скопійоване, – за словами Кондіві, жалкуючи про те, що «не віддався роботі повністю» і міг зробити краще⁶², а за описом Вазарі «настільки прекрасне, що, розглядаючи її зараз, можна прийняти її за роботу не юнака, а майстра...»⁶³. Під впливом покровительства Медичі відбулося також і знайомство Мікеланджело із П'єтро Торріджано. За свідченнями Вазарі, він теж вчився у Бертольдо і під час їх спільної роботи в капелі Бранкаччі між ними зав'язалася суперечка щодо фресок Мазаччо. Мікеланджело, чий талант так високо цінувався Лоренцо де Медичі, самовпевнено дражнив свого конкурента і у відповідь отримав у ніс. Торріджано розповідав Бенвенуто Челліні, що він «...відчув, як хрящі зламалися...» і «відмітив його на все життя»⁶⁴. Кривдник поплатився втечею з міста.⁶⁵

Таким чином, Мікеланджело уже в свої шістнадцять років серед інших висхідних флорентійських талантів був на особливому рахунку у Лоренцо де Медичі. Враховуючи те, що сам Лоренцо мав багато дітей, виховував позашлюбного сина свого молодшого брата й надзвичайно багато часу присвячував політиці, клопоту йому не бракувало. Лоренцо де Медичі наблизив Мікеланджело до своєї сім'ї та прихистив його у власному домі, а батька влаштував на ту роботу, яку просив сам Лодовіко. Тільки Боттічеллі міг

⁶¹ Джорджо Вазарі. Жизнеописание Микеланджело Буонарроти...

⁶² Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджеоло Буанаротти... – С. 7 (розд. X).

⁶³ Джорджо Вазарі. Жизнеописание Микеланджело Буонарроти...

⁶⁴ Фісель, Елен. Мікеланджело Буанаротти... – Конфликт с Пьетро Торриджиано.

⁶⁵ Джорджо Вазарі. Жизнеописание Микеланджело Буонарроти...

похвалитися тим, що жив з Лоренцо під одним дахом. Він був запрошений ще під час навчання в майстерні Фра Філіппо Ліппі, з милості Лукреції Торнабуоні, дружини П'єро ді Козімо, яка рано розгледіла його талант, та зостав разом із Лоренцо і Джуліано⁶⁶. Знаючи біографію Сандро, який завдяки рекомендаціям Медичі брав замовлення у представників таких знатних родин, як Веспуччі, Торнабуоні, Содеріні, Альбіцці, а згодом і у самого папи Сікста IV, Мікеланджело міг сподіватися, що він отримає такі ж можливості для своєї майбутньої діяльності.⁶⁷

Після запрошення в домі Медичі Мікеланджело прожив три роки, доки Лоренцо не пішов з життя від подагри. І Кондіві, і Вазарі пишуть, що смерть покровителя надзвичайно сильно вразила Мікеланджело. Він довго не міг нічого створити, але врешті купив шматок мармуру, «який довгі роки лежав під відкритим небом, під дощем і вітрами, та висік фігуру Геркулеса висотою в чотири руки»⁶⁸. Але не тільки Лоренцо цінував Мікеланджело в палаццо Медичі-Ріккарді. Його старший син П'єро (який, за словами Вазарі, постійно звертався до митця та одного разу запросив, аби той створив для нього статую зі снігу⁶⁹) попросив його повернутися та зайняти ту саму кімнату та місце за сімейним столом, яке митець займав раніше.⁷⁰

Аналізуючи дитинство та юність Мікеланджело, можна прийти до висновку, що впливові митці та меценати створили сприятливі умови для розвитку особливого таланту ще на етапі дорослішання митця. Навіть батько, який

⁶⁶ Стратерн, Пол. Медичи. Крестные отцы Ренессанса. / Пер. Анастасьев Н. – М.: Астель, 2010. – 509 с. – Часть III: Государь и пророк гибели / 15. Мастера.

⁶⁷ Там само.

⁶⁸ Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджело Буанаротти... – С. 8 (розд. X).

⁶⁹ Джорджо Вазарі. Жизнеописание Микеланджело Буонарроти...

⁷⁰ Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджело Буанаротти... – С. 8 (розд. X).

засуджував прагнення сина займатися мистецтвом, не нехтуючи фізичною розправою, відступив через своє бідне положення та майбутні перспективи, що відкривалися перед Мікеланджело та самим Лодовіко завдяки співпраці з Лоренцо де Медичі. Зухвале ставлення самого Мікеланджело до конкурентів та впевненість у власній унікальності з'явилися ще тоді, коли із Сеттіньяно він вимушено повернувся до Флоренції. Впертістю та пихатістю юнак не сформував надмірно великого кола друзів серед інших учнів та потенційних конкурентів. Під час навчання у Гірландайо він визнавав другом лише Граначчі, який, за свідченнями Вазарі просто вмів вчасно поступатися йому⁷¹, а серед учасників гуртка Лоренцо де Медичі, Мікеланджело був вибіркоким: схвально відгукуючись про Поліціано біографу Кондіві⁷², він відчував неприязнь до Леонардо да Вінчі). Тобто, зовсім відлюдником його назвати важко.

Щодо тілесних утіх, то інтересу Мікеланджело до них проявляє мало, не зважаючи на свій вік, та зосереджується на тілі як на об'єкті для наслідування у своєму мистецтві. Якщо звернутися до історії про старого фавна із зубами, то митець спочатку намагається зробити його прекрасним, але на конструктивну критику Лоренцо («...хіба ти не знаєш, що у старців завжди не вистачає декількох [зубів]?»⁷³) спотворює образ, роблячи його більш правдоподібним. Що ж до «Битви кентаврів», то ця робота тяжіє до ідеалізації образів та відсилає до античної традиції образотворення, що могло стати результатом впливу Лоренцо де Медичі та гуманістів, які його оточували.

⁷¹ Джорджо Вазарі. Жизнеописание Микеланджело Буонарроти...

⁷² Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджело Буанаротти... – С. 8 (розд. X).

⁷³ Там само, – С. 6 (розд. VI).

РОЗДІЛ ІІІ: ПОЛІТИЧНИЙ ТА КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ: ФЛОРЕНЦІЯ КІН.
XV – ПОЧ. XVI СТ. І ЕСТЕТИКА ВИСОКОГО РЕНЕСАНСУ

Флорентійське суспільство доби Ренесансу

Незважаючи на усталені норми поведінки в Італії XV – XVI століття, статеві зв'язки в тогочасному суспільстві не обмежувалися шлюбом. Це демонструє нам і «розквіт» сифілісу на межі XV і XVI століть, і створення Виховного дому (Оспедале дельї Інноченті), який опікувався небажаними позашлюбними дітьми, і велика кількість борделів та куртизанок, що працювали поза ними. В містах Італії по них видавали спеціальні путівники: наприклад, 1566 року у Венеції таємно продавався путівник із назвою «Каталог усіх основних і найбільш гідних куртизанок Венеції, в ньому перераховані вони, їх ціна і місце проживання». Вони також могли включати інформацію про їх зовнішність, особливі уміння в різних еротичних техніках тощо.⁷⁴

У Флоренції регулювання проституції відбувалося на законодавчому рівні: пріори визначали, як представниці даної професії мають вдягатися та в яких районах їм дозволяється працювати, а 1403 року була заснована «Онеста» – громадська рада, що займалася виключно справами куртизанок та їх реєстрацією (вони платили податки, чим збагачували скарбницю міста).⁷⁵ З 1415 року пріори погодилися фінансувати три міських борделі, що давало ще більший контроль за діяльністю куртизанок та їх клієнтів. Гарантії з цього мали і ті, що надавали або отримували сексуальні послуги. Так, жінка легкої поведінки могла звернутися до суду в якості обвинувача або виступати як свідок у сімейній справі, наприклад,

⁷⁴ История тела: В 3 т. / Під ред. Алена Корбена, Жан-Жака Куртіна, Жоржа Вігарелло. // Т. 1: От Ренессанса до эпохи Просвещения / Пер. з франц. М. С. Неклюдової, А. В. Стоговой. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 480 с. – С. 146.

⁷⁵ Лі А. Безобразный Ренессанс... – С. 112-113.

щоб довести або спростувати провину чоловіка чи дружини. Легалізація та захист проституції також були спрямовані на те, щоб пропагувати «правильну» сексуальну орієнтацію. Страх за те, що чоловіки через невгамовне сексуальне бажання почнуть вступати в сексуальні зносини з іншими чоловіками, що потенційно може спровокувати їх на ведення такого образу життя, а отже, зникнення бажання одружуватися і заводити дітей, були набагато сильнішими за упереджене ставлення до сексу з «занепалими» жінками.⁷⁶

«Низьке» положення таких жінок, тим не менш, давало їм свої привілеї. Вони часто брали участь в громадських заходах, наприклад, в ходах куртизанок під час карнавалу в Римі або в гонці на гондолах у Венеції.⁷⁷ Певною мірою, втрачаючи «честь», вони отримували свободу, оскільки в епоху Відродження власність над жіночим тілом завжди перебувала у чоловіків. До заміжжя дівчина, яка ще не мала інтимних зв'язків, належала батькові, який видавав її заміж за конкретну матеріальну вартість; після шлюбної консумації жінка ставала власністю чоловіка; в тому випадку, якщо дівчина йшла в монастир, її тіло вважалось власністю Христа. Якщо дівчина втрачала невинність до шлюбу, її «вартість» падала⁷⁸ – куртизанки в цьому плані були знеціненими для власних батьків (за їх наявності) і потенційного чоловіка як партнерки по шлюбу, але за статевий акт з ними кожен раз доводилося платити не її «власнику», а самій куртизанці. Тобто, продаж жіночого тіла відбувався в будь-якому випадку, але жінки легкої поведінки були єдиними, хто отримував прибуток.

Розпушта в середовищі митців не була виключенням: Вазарі неодноразово переказує «амурні» історії у життєписах. Зокрема, про фра Філіппо Ліппі він пише, що «пристрасть його була настільки сильною, що, коли вона оволоділа ним,

⁷⁶ История тела: В 3 т... – С. 142-143.

⁷⁷ Там само, – С. 144.

⁷⁸ Там само, – С. 138.

він не міг зосередитися на роботі. Козімо де Медичі [...] замкнув його, щоб той не виходив на вулицю та не витрачав час. Він же, не пробувши там і двох днів, спонукуваний любовним, вірніше, тваринним шаленством, нарізав ножицями полоси з постільного простирадла, спустився через вікно і багато днів віддавався насолоді»⁷⁹. Іншим прикладом є Рафаель Санті, чиє особисте життя було сповнене любовних пригод і не передбачало планів одружуватися.⁸⁰ Відомо, що деякі деталі біографій митців Вазарі свідомо оминав⁸¹, але, очевидно, статеві зв'язки до або поза шлюбом не були для нього приводом для цензурування і мали стати додатковими виявами маскулінності митців. Подібних історій про Мікеланджело Вазарі не переказує. В його найближчому соціальному оточенні в ті роки, в які він мав би в силу чоловічої природи цікавитися жінками і віддаватися плотським втіхам, не було жодної жінки окрім сестри Касандри. Але Вазарі, як і Кондіві, – заручники свого часу, в якому жінки часто залишаються поза увагою нарративу через гендерну нерівність.⁸² Крім цього, пишучи про цей період життя митця, вони опираються на слова самого Мікеланджело. В такому випадку це скоріше могло означати, що навіть наявність інтересу до жінок не ставила в житті Мікеланджело їх на важливе місце.

Незважаючи на те, чи були статеві зносини поза шлюбом або у шлюбі, існували обмеження, які регламентували їх згідно з гендерною приналежністю. Будь-який вид статевого акту, в якому чоловік чи жінка займали нетрадиційну для свого гендеру позицію, вважався гетеросексуальною содомією. Про наявність подібної девіантної поведінки свідчить її опис у поета Антоніо Бекаделлі в «Гермафродиті»: «Коли моя Урса хоче, щоб я взяв її, вона забирається на мій

⁷⁹ Джорджо Вазарі. Жизнеописание фра Филиппо Липпи...

⁸⁰ Джорджо Вазарі. Жизнеописание Рафаэля из Урбино...

⁸¹ Чекалов К. А. «Жизнеописания» Джорджо Вазари...

⁸² Лі А. Безобразный Ренессанс... – С. 89.

Пріап»⁸³. Відображення таких сюжетів у наративі має свідчити про те, що ця практика не була зовсім табуованою, оскільки фізично жінка не могла зайняти «чоловічу» позицію в повній мірі, але являла собою вияв розпусної поведінки. Причини осуду виявлялися у нормах гендерної поведінки – фундаменті віри та сімейного устрою, згідно з якими роль жінки у сексі мала бути тільки пасивною.⁸⁴

Щодо молоді, то в епоху Відродження період між статевим дозріванням і шлюбом значно зріс, і сплеск сексуального бажання, що в цей час відбувався, потребував свого вивільнення. Відомо, що в Італії в епоху Відродження для вирішення проблеми розпусти серед молодих людей створювалися спеціальні юнацькі групи, що займалися підготовкою хлопчиків до дорослого життя. У подібних групах намагалися залучати підлітків до тієї чи іншої діяльності задля того, щоб вони направляли свою енергію та бажання у правильне русло. Юнаки знаходилися під патронатом старших товаришів, які передавали цінності старшого покоління, вчили нормам соціальної поведінки, займали в різних організаційних заходах (релігійних обрядах, театральних постановках, маскарадах під час карнавалу тощо), а також контролювали будь-які виявлення девіантної поведінки. Під девіантністю розумілося порушення норм гендерної ролі, якою юнака наділяло соціальне оточення згідно статевих ознак, та обмеження гомосексуального потягу.⁸⁵

Гомосексуальні зв'язки мали доволі широке поширення у Флоренції, але піддавалися значно суворішому осуду, ніж гетеросексуальна содомія або

⁸³ Там само, – С. 109. / Уривок процитовано з джерела: Beccadelli. *The Hermaphrodite*, esp. ll. 1-2, trans. Parker (Cambridge MA, 2010). – С. 11.

⁸⁴ Rocke, Michael. *Gender and Sexual Culture in Renaissance Italy*. / *Gender and Society in Renaissance Italy* edited by Judith C. Brown and Robert C. Davis. – Longman, Harlow, 1998. – С. 151–170. – С. 153-154.

⁸⁵ *История тела: В 3 т...* – С. 118.

позашлюбний секс, та прирівнювалися до зоофілії. В цьому не було нічого дивного, оскільки, на відміну від гетеросексуального зв'язку, зносини осіб однієї статі не мали фактичної результативності у вигляді вагітності та народження дітей. У розповсюдженні содомії вбачали небезпеку через те, що вона протистоїть фундаментальним принципам суспільства, які базуються на продовженні роду та передачі досвіду від покоління до покоління, і загрожує соціальній організації та гендерній ідентичності.⁸⁶

Норми закону мали регулювати становище, що склалося. У статуті подести Флоренції за 1325 рік визначені наступні каральні вердикти: чоловіків від 18 років, які вступали в гомосексуальні зв'язки, засуджували до кастрації; ті, що були віком від 14 до 18, повинні були сплачувати штраф в розмірі 100 лір; молодші 14 років – 50 лір або засуджувалися до побиття на очах у всього міста. Під забороною було і пособництво гомосексуальним зв'язкам – сутенери, посередники і навіть батьки, що дозволяли синам таким чином отримувати матеріальну нагороду за содомію, сплачували штраф у розмірі 500 лір. У другій половині XIV ст. отримує поширення практика доносів, за які «жертва» содомії або свідок отримував фінансову винагороду.⁸⁷ 1432 року була створена «Рада ночі» – спеціальний магістрат, що займався розглядом таких справ і призначенням покарань.⁸⁸ Проте наявність подібних заборон не применшують поширеність гомосексуальних зв'язків у Флоренції, а лише демонструють їх наявність. В середньому «Рада ночі» фіксувала близько 50 випадків содомії на рік

⁸⁶ Там само, – С. 157.

⁸⁷ *Rocke, Michael. Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence. / Michael Rocke. – New York, Oxford: Oxford University Press, 1996. – 371 с. – С. 23.*

⁸⁸ *Лі А. Безобразный Ренессанс... – С. 114. / Уривок процитовано з праці: Brucker G. The Society of Renaissance Florence, – С. 203-204.*

тільки завдяки донощикам.⁸⁹ Але на практиці суди нечасто розглядали подібні справи, а якщо звинувачені і зазнавали переслідувань, зазвичай це стосувалося згвалтувань або інших насильницьких дій, які призводили до тілесних травмувань, особливо по відношенню до дітей (тобто, випадки педофілії), а також «содомітів», які відкрито або тривалий час мали гомосексуальні акти із декількома чоловіками одночасно.⁹⁰ Наприклад, одного громадянина на ім'я Якопо ді Крістофано визнали винним за розбещення двох хлопчиків, в якості покарання призначили штраф в розмірі 750 лір, публічне побиття і спалення будинку. Всього за 70 років існування «Ради ночі» в содомії звинуватили близько 17 тисяч чоловіків, хоча реально було покарано менше 3 тисяч.⁹¹ Таким чином занепокоєння проблемою содомії виражалось більшою мірою залякуванням штрафними санкціями та покараннями, а не їх виконанням, і більше виражалось у переслідуванні тих, хто до неї примушував фізично або відкрито афішував девіантну поведінку. Як правило, не доводили звинувачення до покарання через те, що більшість звинувачених «содомітів» мали статеві зносини із жінками та навіть були одружені, і їх гомосексуальні зв'язки сприймалися як розваги та експерименти. Крім того, визначення вироку залежало від доказів пасивної ролі чоловіка у фізичному контакті – одруження ставало таким доказом, демонструючи інтерес чоловіка до участі у статевому акті у «правильній» позиції, що відведена йому згідно гендерної ідентичності.⁹²

Іншою причиною, через яку на гомосексуальність закривали очі, було помилкове трактування актуальної ідеї платонічної «тісної дружби» між

⁸⁹ История тела: В 3 т... – С. 158.

⁹⁰ Rocke, Michael. *Forbidden Friendships...* – С. 23.

⁹¹ Лі А. *Безобразный Ренессанс...* – С. 114. / Процитовано з джерел, що розміщені у праці: Brucker G. *The Society of Renaissance Florence*, – С. 204-205.

⁹² Rocke, Michael. *Gender and Sexual Culture in Renaissance Italy...* – С. 167-168.

чоловіками.⁹³ Вона отримала своє поширення завдяки Марсіліо Фічіно (Мікеланджело був з ним знайомий завдяки Лоренцо Медичі) і його «Коментаря до «Піру» Платона»: «душа, що приваблена тілом, забуває про себе і не може знайти задоволення в тілі. Бо насправді бажає не тіло, але прагне до своєї власної краси, що вабить тілесною формою, яка є образом її краси»⁹⁴. Хоча близькість між чоловіками в першу чергу носила характер духовної, фізична не була виключенням. Гомоеротичне тяжіння являло собою невід'ємну частину істино платонічної дружби та могло бути сильнішим, ніж сексуальний поклик до жінки.⁹⁵

Гомосексуальність знайшла своє відображення і у творчості Анджело Поліціано, що мав певний вплив на Мікеланджело під час його проживання в домі Медичі. В «Сказанні про Орфея» він від його імені прославляє кохання між чоловіками:

Коль так судьба моя бесчеловечна,
Я женщины любить не буду вечно.

⁹³ Лі А. Безобразный Ренессанс... – С. 115.

⁹⁴ Хітрун Н. В. Особенности эстетики Марсилио Фичино на основе «Комментария на «Пир» Платона» [Електронний ресурс] / Н. В. Хітрун. // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2012. – С. 208–218. Режим доступу до ресурсу: [http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik/99999999_West_2012_1\(3\)/27.pdf](http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik/99999999_West_2012_1(3)/27.pdf). Уривок взятий з джерела: Marcilio Ficino. El libro dell'Amore [Електронний ресурс] / A cura di Sandra Niccoli. Firenze: ed. Olschki, 1987. Режим доступу до ресурсу: <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000182>.

⁹⁵ Лі А. Безобразный Ренессанс... – С. 114. / Інформацію взято з праці: Maggi A. On kissing and Sighing: Renaissance Homoerotic Love from Ficino's De amore and Sopra Lo Amore to Cesare Trevisani's L'impresa (1569) / A. Maggi // Journal of Homosexuality, № 49/3-4, 2005. – С. 315-339.

Иными здесь цветами буду встречен,
Первины пола лучшего срывая,
Что легкостью, изяществом отмечен.
И слаще, и милей любовь такая.⁹⁶

Живописец Джованні Антоніо Бацці, якого ще назвали Содомою, схвалював своє прізвисько. Вазарі пише, що за участі митця у кінських змаганнях у Флоренції, після того, як його кінь прийшов перший, Джованні Антоніо попросив, щоб в якості переможця його оголосили як Содому⁹⁷, хоч це могло бути спробою викликати до себе додатковий інтерес і додати епатажу.

В гомосексуальних парах велике значення мав і розподіл «гендерних ролей». Подібно до традиційного гетеросексуального фізичного акту кохання, одностатеві зв'язки теж визначали «активну» (тобто, чоловічу) та «пасивну» (жіночу) позиції. Їх визначення зазвичай залежало від віку партнерів: дорослий чоловік віком, як правило, від 18 років виконував домінуючу роль над «пасивним» підлітком, навіть якщо різниця у віці не була дуже помітною. Це пов'язано з тим, що уявлення про чоловічу ідентичність були надзвичайно важливими для соціального середовища та надавали статус і гендерні привілеї. Набагато рідше траплялися випадки, коли підлітки експериментували та пробували себе в різних позиціях, майже ніколи – якщо це робили дорослі чоловіки. Навіть в середовищі тих, хто практикував гомосексуальні стосунки, такі експерименти вважалися огидними – тобто, засуджувалася саме «жіноча» роль в таких зв'язках дорослого чоловіка,

⁹⁶ Анджело Поліціано. Сказание об Орфее. [Електронний ресурс] / Пер. С. В. Шервінського. // Европейские поэты Возрождения. – М.: Художественная литература, 1974 Режим доступу до ресурсу: <https://facetia.ru/node/3573>.

⁹⁷ Вазарі, Джорджо. Жизнеописание Джованнантонио из Вердзеллы прозванного Содомой...

тому що вона принижувала його в очах оточуючих.⁹⁸ Наприклад, у Венеції гондольєр Ніколето Марманья вступив у гомосексуальні стосунки зі своїм слугою Джованні Брагарца, які тривали близько трьох-чотирьох років до їх викриття прямо під час процесу злягання. Для Джованні такий зв'язок був вигідний тим, що Ніколето обіцяв видати за нього одну зі своїх племінниць, але після одруження вони продовжили свої стосунки і навіть мінялися ролями, за що обидва були спалені заживо.⁹⁹

Доносили в тому числі і на митців. Офіційно у мужолозстві звинувачували Леонардо да Вінчі (Пол Стратерн у своїй праці «Медичі. Хресні батьки Ренесансу», припускає, що подібне звинувачення не отримало свого вирішення в суді завдяки захисту Лоренцо Медичі, але офіційних документів на користь такої версії не приводить¹⁰⁰) та Бенвенуто Челліні (останній в автобіографічному творі «Vita» відкрито пише про свої стосунки з молодим юнаком Пауліно та завуальовано зізнається у сексуальному потязі до нього¹⁰¹). Щодо віку, з якого починали вступати в гомосексуальні стосунки, то «Рада ночі» проводила опитування між 1478 і 1502 роками, в якому визначала у відсотковому відношенні відповідність віку та активної або пасивної ролі. За їх даними, юнаки починали жити статевим життям із чоловіками переважно між 13 та 16 роками, хоча відомі випадки статевого контакту з хлопчиком десяти років (але вони поодинокі). Щодо

⁹⁸ Rocke, Michael. *Forbidden Friendships...* – С. 95.

⁹⁹ *История тела: В 3 т...* – С. 158.

¹⁰⁰ Стратерн, Пол. *Медичі...* – Глава 15. Мастера.

¹⁰¹ Rudnev, Iyrii. *Senses and passions in Benvenuto Cellini's Vita: The life of neoplatonic mannerist*. [Електронний ресурс] / Iyrii Rudnev. / MA Thesis in Medieval Studies. – CEU of Budapest, 2017. Режим доступу до ресурсу: https://www.academia.edu/33573586/Senses_and_Passions_in_Benvenuto_Cellinis_Vita_The_Life_of_a_Neoplatonic_Mannerist.

верхньої межі, то за даними того ж опитування «Рада ночі» виявляла содомітів старше 80 років.¹⁰²

Щодо самого Мікеланджело, то серед його вірогідних коханців називають принаймні двох: натурників Джерардо Періні та Фебо де Поджіо. Періні працював з Мікеланджело у 20-х рр. XVI ст., а Фебо – у 30-х. Дослідник Роберт Клементс вважає, що декілька драматичних віршів присвячені саме їм¹⁰³. До Джерардо Періні:

Я завжди думав, що можу змиритися з любов'ю,
Зараз я страждаю, і ти бачиш, як я горю.¹⁰⁴

До Фебо де Поджіо:

Весела пташка, перевершена коливанням фортуни,
Від Фебуса [в ориг. *Febo*, ім'я натурщика] — твій приз просвітленого
поняття,

Солодке благо крилатого польоту

До пагорбу [в ориг. *roggio*, його прізвище], звідки я падаю і занепадаюсь!

[...]

Його пір'я були крилами, а пагорб [*roggio*] сходами.

Фебус [*Febo*] був ліхтарем до моїх ніг.¹⁰⁵

¹⁰² Rocke, Michael. *Forbidden Friendships...* – С. 97.

¹⁰³ Norton, Rictor. *The Passions of Michelangelo*. [Електронний ресурс] / Rictor Norton. / *Gay History and Literature*, 2008. Режим доступу до ресурсу: <http://rictornorton.co.uk/michela.htm>.

¹⁰⁴ Авт. пер. з англ.: I had always thought I could come to terms with love, / Now I suffer, and you see how I burn. Уривок взято з есе Norton, Rictor. *The Passions...*

¹⁰⁵ Авт. пер. з англ.: Blithe bird, excelling us by fortune's sway, / Of Phoebus' [*Febo*] thine the prize of lucent notion, / Sweeter yet the boon of winged promotion / To the hill

Щодо останнього, то дослідники вважають, що Фебо, про розпусту якого ходило багато чуток, користувався почуттями Мікеланджело і таким чином вимагав з нього гроші й подарунки.¹⁰⁶ В одному з листів Мікеланджело, обурений на його підлість, все одно визнає свої почуття та бажає Фебо одуматися: «Ви ненавидите мене, я не знаю, за що, але думаю, що за любов до вас, яку я продовжую відчувати до вас... [...] ...поки я живий, де би я не був, я завжди буду до ваших послуг з такою відданістю і любов'ю, на яку не здатний жоден з ваших друзів... [...] ...прошу Бога, щоб Він відкрив вам очі, і ви би відповіли мені інакше, і зрозуміли, що той, хто бажає вам більше добра, ніж собі самому, вміє любити як друг, а не ненавидіти як ворог»¹⁰⁷.

Статеві зв'язки з молодими коханцями всередині «гомосексуальної спільноти» не просто сприймалися як належне, але й заохочувалися. За даними «Ради ночі», які зафіксували розповідь анонімного донощика за 1497 рік, двадцятисемирічний Аттавіано ді Джуліано Бенінтенді почав стосунки з хлопчиком після того, як розірвав роман зі старшим братом Антоніо, оскільки останній занадто постарів.¹⁰⁸ Це пов'язувалося з тим, що молодший коханець-юнак в якийсь момент дорослішає настільки, що сам має змінювати пасивну роль на активну, оскільки стає «чоловіком». Так, донощики часто пояснювали мотивацію розкриття знайомих содомітів і бажання їх покарати тим, що вони, вступаючи в гомосексуальні зв'язки у повнолітньому віці, продовжують

[poggio] whence I topple and decay! Уривок взято з есе Norton, Rictor. The Passions...

¹⁰⁶ Фісель, Елен. Мікеланджело Буанаротти... – Потребность в привязанности и ее последствия. Автор посилається на інформацію з праці: Бріон М.

Микеланджело...

¹⁰⁷ Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджело Буанаротти... – С. 147.

¹⁰⁸ Rocke, Michael. Forbidden Friendships... – С. 103.

притримуватися тієї рольової позиції, що принижує їх статус як чоловіка¹⁰⁹. Сексуальні стосунки для чоловіка у «жіночій» ролі виглядали чимось більш жахливим, ніж гомосексуальні зв'язки із підлітками (за виключенням явних насильницьких дій по відношенню до них).

Після розгляду інтимного життя флорентійців виникає закономірне питання щодо невідповідності між офіційною загальною думкою про сексуальні девіації та ситуації на практиці. Церквою засуджуються всі види девіантної поведінки (навіть в різностатевих парах, які перебувають у шлюбі), заборона або обмеження деяких з них набувають юридичної ваги. Одночасно у Флоренції створюються спеціальні установи, що намагаються взяти ситуацію під контроль з метою регуляції сексуальних «відхилень» та навіть отримують прибутки за рахунок розпусти громадян. Звинувачення у содомії часто залишаються невирішеними, а різноманітні сексуальні практики легалізуються в масах через включення їх у наратив.

Подібна тенденція може бути пов'язана з тим, що саме в цей час відбувається поділ життя на приватне та публічне. Колективна власність над тілом частіше поступається власністю індивідуальною, остання ж отримує економічну підтримку у вигляді появи приватних підприємств та розвитку товарно-грошових відносин, та культурологічну – наприклад, практика підписувати своїм іменем створений предмет мистецтва. Помітною стає також диференціація простору в плануванні житлових будинків, зазвичай, заможних родин, і серед розмежованих зон з'являються приватні. Спальна кімната, що у Флоренції має назву *camera*, визначається наявністю дверей і замка, який можна зачинити на ключ. В книзі заможного флорентійського купця Альберті є опис житла станом на 1430 рік: у спальні, яка замикається на ключ, знаходяться срібне начиння, гобелени, одяг і

¹⁰⁹ Там само, – С. 104.

прикраси; книги, ділові записи, документи тощо зберігаються в студіоло також під замком, недоступні навіть для його дружини.¹¹⁰

Таким чином, розмежування публічного і приватного дає простір в тому числі і для інтимних експериментів. Ті сексуальні практики, що офіційно засуджувалися, зазвичай відбувалися за закритими дверима, а інформація про них передавалася або усно, або в наративних джерелах – листах, мемуарах, віршах тощо. Виявлення настільки широкого спектру видів девіантної поведінки не було чимось спонтанним, а являло собою закономірну відповідь на розвиток приватного життя.

¹¹⁰ История частной жизни... – С. 248-249.

Політико-релігійне життя і мистецтво

Політичне, економічне і культурне життя Флоренції II пол. XV ст. знаходилося в залежності від роду Медичі. Особливість цього впливу була в тому, що впродовж його існування представники Медичі так чи інакше ставали модераторами відносин пополано із знаттю. Їх неаристократичне походження та участь у деяких народних повстаннях, на кшталт чомпі, в очах простого населення здобули схвалення, тоді як знать ставилася до них зневажливо. Ситуація змінилася завдяки Джованні ді Біччі Медичі, який 1397 року відкрив у Флоренції банк.¹¹¹ Співробітництво із Римською курією збагатило родину та підняло її авторитет, шлюбні угоди з представницями знаті (Контесіною де Барді, Лукрецією Торнабуоні, Кларіче Орсіні) закріплювали їх статус, фінансування архітектурних та освітніх проектів перетворювали Медичі з «лихварів» на меценатів, тим самим завдаючи тренд на інтерес до мистецтва. Врешті будівництво на Віа Ларга (найширшій вулиці Флоренції) палацу за проектом Мікелоццо і закріплення на ньому родинного герба піднесло Медичі до рівня аристократії.¹¹²

Гибель Джуліано Медичі 1478 року під час змови Пацці надали його братові Лоренцо ще більше влади. Ворожнеча родів Пацці та Медичі врешті спричинила змову Франческо і його дядька Якопо з папою Сікстом IV, його племінником Джироламо Ріаріо і архієпископом Пізи Фраческо Сальвіаті проти Лоренцо та Джуліано Медичі. Метою змови мала стати фізична розправа над Медичі. Спочатку було вирішено покінчити з братами на бенкеті в їх палаці, але Джуліано напередодні отримав травму на полюванні й не був присутній. Але запевнив, що відвідає недільну месу з братом у Санта Марія дель Фйоре. Саме це місце і обрали

¹¹¹ Клулас І. Лоренцо Великолепный... – Корни богатства: Медичи выходят из тени.

¹¹² Там само.

заколотники, але Лоренцо вдалося відбитися не без допомоги своїх друзів і сховатися у ризниці. Більше того, змова викликала люте обурення у флорентійців – вбивць Джуліано спіймали і повісили на стіні палаццо Веккьо, інших причетних до змови вигнали з міста або посадили у в'язницю. Папа Сікст IV у відповідь наклав на місто анафему, але це консолідувало народ Флоренції ще більше.¹¹³ Мистецькі проекти такий результат тільки підкріплювали: Сандро Боттічеллі зобразив головних учасників заклоту повішеними на вікнах палаццо Веккьо, Лоренцо Медичі доручив скульптору Бертольдо викарбувати власне зображення на монеті на аверсі, і зображення Джуліано на реверсі, сеньйорія замовила Андреа Вероккьо три скульптурні портрети Лоренцо, які розмістили в августинців на вулиці Сан Галло, в церкві Благовіщення та у Санта Марія дельї Анджелі.¹¹⁴

В результаті була проведена ціла кампанія, що піднімала і без того високу репутацію Лоренцо Медичі. Особливо порівняно з Римською курією і папою, який тимчасово втратив авторитет для флорентійців через безпосередню участь у заклоті. Влада Лоренцо Медичі, яку називали тиранічною, все ж була втіленням влади народу, який протистоїть і зовнішнім, і внутрішнім ворогам, навіть якщо вони так чи інакше пов'язані з Папською державою. І культура Флоренції, що звеличувала саме місто, в тому числі потворна і наповнена розпустою, була інструментом цього протистояння. Донаторство як явище та збирання навколо себе митців створило уявлення про Флоренцію, як про місто-ресурс з нескінченною кількістю художників, що отримують замовлення з інших італійських (та європейських) міст. Таким чином, саме у Флоренції визначалася актуальна естетика, яка буде поширюватися Італією і згодом Європою.

¹¹³ Херманн, Хорст. Савонарола: Еретик из Сан Марко. / Пер. Н. А. Савінкова, В. В. Чорнишева. – М.: Прогресс, 1982. – 296 с. – С. 81.

¹¹⁴ Клулас І. Лоренцо Великолепный... – Наследник: Острие кинжала.

Незважаючи на популярність Лоренцо де Медичі, з часом його влада вважалася дедалі більш тиранічною. Після його смерті цим скористається Джироламо Савонарола – домініканець, якого запросив до Флоренції сам Лоренцо та зробив настоятелем у Сан Марко. Залежність монастиря від родини Медичі почалася з його передачі ордену домініканців та реставрації архітектором Мікелоццо за кошти Козімо де Медичі 1437 року, де він заснував і бібліотеку.¹¹⁵ Становище монахів, яким тепер більше не треба було жебракувати, значно покращилося, а Медичі отримали змогу зробити з монастиря мистецький осередок. Так, за часів Лоренцо тут з'явилися сади, які він наповнював власними скульптурними колекціями та в які запрошував працювати Бертольдо Савонарола, який вбачав у мистецькому розмаїтті міста і пристрасті до будівництва заради марнославства, опинився в середовищі, сповненому наслідками гордині Медичі. Особливо після того, як в результаті угоди з папою Іннокентієм VIII отримав сан кардинала для свого сина Джованні, що був ще юнаком, в обмін на заручини доньки Маддалени з Франческетто Чібо, бастардом папи та 200 дукатів із флорентійської скарбниці.¹¹⁶

Незважаючи на те, що Савонарола був монахом, його гуманістична освіта виключала його із класичного середовища духовників. В молоді роки немає жодного натяку на те, що в майбутньому юнак, який захоплюється Петраркою і прагне отримати медичну освіту, стане тим, ким знала його Флоренція наприкінці XV ст.¹¹⁷ До своєї обітниці Савонарола йшов дрібними, але виваженими кроками, в новому трактуванні Святого писання він знайшов незайману стару істину, яка в

¹¹⁵ Азорцев Н. А. Козімо Медичи и монастырь Сан Марко во Флоренции: особенности ренессансного патроната / Н. А. Азорцев. // Вестник Московского университета. Сер. 8. История. – 2010. – С. 117–127. – С. 119.

¹¹⁶ Херманн, Хорст. Савонарола... – С. 82.

¹¹⁷ Там само, – С. 91.

результаті захопила Флоренцію майже на десяток років. Цей шлях до божественного пізнання подібний до естетичного – від старої середньовічної манери до нової ренесансної, – з яким перетинається в одній точці майже на межі двох століть. У Сан Марко Савонарола прибув 1482 року: його перші проповіді не користувалися популярністю у прихожан, а серед монахів зарекомендував себе як суворого аскета. Декілька років потому Савонарола покинув Флоренцію, але на його тлумачення біблійних текстів звернув увагу Піко делла Мірандола (який на той час перебував у доволі скрутному становищі через звинувачення в ересі після написання своїх «500 тез на користь істинної релігії»¹¹⁸), і за його ініціативи монаха запросили назад.¹¹⁹ 1491 року його вибрали настоятелем, але популярність його проповідей зростала з іншої причини. Ідеї, які ще недавно були незрозумілими, як і особа, що їх виголошувала, отримали колосальну підтримку у вигляді постійного множення слухачів. Двома роками раніше, коли Савонарола тільки повернувся до Флоренції, він прочитав цикл лекцій в садах свого монастиря, що розташовувалися поряд із садами Бертольдо з його учнем Мікеланджело. В той час це справило на юнака враження, хоч і не настільки сильне, як на його «колегу» Сандро Боттічеллі. Старший брат Ліонардо, що став домініканцем, теж зачарувався проповідями новоприбулого монаха.¹²⁰ Незважаючи на те, що риторика Савонароли ставала дедалі більш політизованою, викриваючи тиранію, але не називаючи ім'я Лоренцо, близьке оточення Медичі визнавало ідеї настоятеля Сан Марко цілком розсудливими та закликала до терпимості.¹²¹ Вплив самого Лоренцо стрімко падав через проблеми в банку та прогресуючу хворобу, яка майже не залишила йому часу. Марно намагаючись

¹¹⁸ Стратерн, Пол. Медичи... – Глава 16: В новому напрямленні.

¹¹⁹ Шастель, Андре. Искусство и гуманизм... – С. 398.

¹²⁰ Бріон М. Микеланджело... – Расцвет и закат Медичи.

¹²¹ Стратерн, Пол. Медичи... – Глава 16: В новом направлении.

домовитися із монахом, він так і не знайшов з ним спільної мови: помираючи, Лоренцо запросив Савонаролу на віллу Кареджі. Різні джерела переповідають причини цього запрошення і сказані один одному слова по-різному, але в кінці розмови вони не досягли згоди.¹²² Риторика Савонароли це не змінило і, можливо, коштувало синам Лоренцо їх дому, адже 1494 року ті були вигнані з міста. На відміну від батька, П'єро не володів тією чарівністю та майже не мав досвіду ведення сімейних справ, і поразка Савонаролі була лише справою часу. Флорентійське суспільство, яке довірило Лоренцо де Медичі право бути їх некоронованим монархом, не сприймало його сина. Деструктивні політичні рішення, що призвели до підриву авторитету міста в очах союзників і конфлікту із королем Франції Карлом VIII, тому переворот і вигнання стали закономірним наслідком та кінцем для «тиранії» Медичі. Флоренція повернулася до звичного республіканського устрою, до якого Савонарола і закликав, а П'єро з родиною опинилися на периферії.¹²³

Засудження тиранії вилилося у «Трактат про управління Флоренцією», який Савонарола виголосив 1498 року: тиран, що вийшов із громадянина, є найгіршим серед людей, оскільки він гордий, і зажадав піднятися над рівними собі; все добро, що робить тиран, він підкоряє своїй гордині; в часи спокою тиран займає народ видовищами та святами; тиран прагне здаватися набожним та удавано сповідується, але з іншого боку відбирає бенефіції та роздає їх своїм прихильникам.¹²⁴ Незважаючи на те, що Лоренцо де Медичі на цей час уже шість

¹²² Херманн, Хорст. Савонарола... – С. 97.

¹²³ Стратерн, Пол. Медичи... – Глава 16: В новому напрямленні.

¹²⁴ Джироламо Савонарола. Трактат об управленні Флоренцією [Електронний ресурс] / Пер. У. С. Рахновской // Средние века, Вип. 63. 2002 Режим доступу до ресурсу: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Italy/XV/1480-1500/Savonarola_G/text1.phtml?id=6986.

років як помер, трактат, зібраний з тих проповідей, що Савонарола виголошував до цього, в тому числі, і за життя Лоренцо, головним чином присвячується саме йому. У меценатстві, яким займався Медичі, настоятель Сан Марко вбачав видовища, які заважають народу Флоренції брати участь в управлінні містом.

Мікеланджело, що був прихильником і Савонароли, і родини Медичі, в цей час переживав скрутні часи, як і гурток гуманістів, який навколо себе у свій час зібрав Лоренцо. Боттічеллі на деякий час перестав малювати. Сам Мікеланджело вирішив Флоренцію покинути через загрозу вигнання Медичі з міста. Як пише Асканіо Кондіві, напередодні він зустрів Кардьєре, музиканта Лоренцо де Медичі, який описав, що уві сні йому являвся померлий Лоренцо в роздертому лахмітті та просив попередити свого сина П'єро про те, що скоро його виженуть із палацу. Мікеланджело наказав музикантові виконати прохання померлого Лоренцо, але той відправився на віллу Кареджі, де в цей час перебував П'єро лише після того, як побачив Лоренцо ще раз. На відміну від Мікеланджело, П'єро у видіння Кардьєре не повірив. Така легковажність ще більше переконала митця, і через два дні він відправився в Болонью, щоб звідти дібратися до Венеції.¹²⁵

Флорентійський гуманізм теж зазнав метаморфоз. Спочатку в синтезі з новими ідеями Савонароли, мистецтво виражалося у нових замовленнях – будівництві капел та створенні вівтарних образів. Стиль зображення при цьому або залишався таким, яким був і до Савонароли, або повертав моду на Треченто. У проповідях самого ж Савонароли засудження тиранії продовжувалось і засудженням мистецтва, хоч проповідник і не відміняв його повністю. У «Трактаті про мистецтво гарно помирати» він пропонував помираючому пізнати та відчути смерть за допомогою трьох картин із зображеннями пекла, хворого чоловіка і помираючого. Сюжет картин мав викликати страх, але не перед

¹²⁵ Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджело Буанаротти... – С. 9-10 (розд. XIV).

смертю, а перед неможливістю сповідатися та «виграти партію в шахи із дияволом, що може поставити мат».¹²⁶ Роль мистецтва зводилася до того, щоб слугувати вірі, посилюючи емоційний вплив задля наставлення на шлях істинний. Мистецтво, яке створено заради інших цілей, являє собою розкіш, що викликає прив'язаність.

Ще у проповідях 1494 року Савонарола закликав відмовитися від багатства та благополуччя, віддати предмети розкоші, красивий одяг і прикраси общині Сан Марко, яка роздасть їх бідним. Небезпечність Савонарола полягала в тому, що за чотири роки, в які він мав великий вплив на флорентійське суспільство, його відношення до мистецтва змінювалося поступово.¹²⁷ Можливо, це була частина його стратегії по захопленню цілковитого впливу над містом.

Між тим Мікеланджело, для якого Венеція виявилася чужою, відправився назад до Болоньї, де познайомився із скульптурами Якопо делла Кверча, що справили на нього таке саме враження, як колись фрески Мазаччо в капелі Бранкаччі. У Флоренції серед скульптур він не бачив нічого подібного – Якопо здався йому революціонером, що випередив свій час; Якопо він нарік своїм духовним батьком та поставив вище за Бертольдо і Донателло.¹²⁸ Натхнення Мікеланджело отримало свій вихід у замовленні закінчити оформлення могили Святого Домініка, яку в свій час прикрасив барельєфом Нікколо Пізано (або за іншими версіями його учень Гульєльмо да Пиза). Місцеві скульптори сприйняли

¹²⁶ Джироламо Савонарола. Об искусстве хорошо умирать [Електронний ресурс] // Вестник РХД. Париж. 1981. С. 97–124. Режим доступу до ресурсу: <https://azbyka.ru/otechnik/konfessii/ob-iskusstve-horoshho-umirat/>.

¹²⁷ Шастель, Андре. Искусство и гуманизм... – С. 402.

¹²⁸ Бріон М. Микеланджело... – Греза на воде.

роботу чужинця негативно, і Мікеланджело довелося покинути місто, не пробувши в ньому і одного року.¹²⁹

У Флоренції в цей час проповіді Савонароли та його відношення до мистецтва зазнавали все більших метаморфоз. Станом на 1496 рік його ідеї опинилися у повній опозиції до гуманістичних, які сповідували його недавні прихильники – Мірандола, Фічіно, Боттічеллі та інші. Зображення живописцями святих за словами Савонароли були зображеннями самих живописців та їх гріховних думок, яким немає місця у храмі; картини своєї розкішшю і майстерністю стали затьмарювати славу божу, тому потрібно робити більше простоти, інакше через мистецтво можна забути бога. 1497 року боротьба з мистецтвом закінчилася «багаттям метушні», в якому було спалено «богохульні» книги, «язичницькі» творіння, розкішні прикраси та одяг, непристойні картини, портрети куртизанок тощо.¹³⁰

Мікеланджело, що тільки-но повернувся назад у Флоренцію, застав своє місто у жахливому стані. Від спадщини Лоренцо не залишилось майже нічого – палац та сад пограбували і спустошили, а колекції розпродали майже задарма. Прихильність Савонаролі не завадила Мікеланджело визнати, що риторика монаха перетворилася у наругу над містом. Побічна гілка роду Медичі в особі Лоренцо ді П'єрфранческо, яка брала свій початок з молодшого брата Козімо Старого – Лоренцо, залишилася у Флоренції, але з П'єро не бажала мати нічого спільного. Змінивши прізвище на Пополано, двоюрідний племінник покійного Лоренцо Прекрасного примирився із новим порядком, який запровадив Савонарола. Але Мікеланджело подібне становище не сприйняв – або через неприязнь до популістських гасел, або через власну впертість та волелюбність, що

¹²⁹ Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджело Буанаротти... – С. 11 (розд. XVII).

¹³⁰ Шастель, Андре. Искусство и гуманизм... – С. 402-403.

не визнавала естетичного диктату, – та, замкнувшись у майстерні, створив скульптури Іоанна Хрестителя на замовлення Лоренцо Пополано та Купідона в якості особистого супротиву. Революційність останньої скульптури не дозволила продати її у Флоренції, але Лоренцо запропонував зробити її копію і видати за античну, щоб продати в Римі¹³¹.

Згодом це дасть Мікеланджело можливість перебратися до Риму (покупець копії навідається до Флоренції в пошуках скульптора та запросить його) на декілька років та створити одну з найкращих своїх скульптур – П'єту. Щодо Савонароли, то у своїй боротьбі за рівність і духовність він сам постав тираном. В якийсь момент народ Флоренції від боротьби за республіку просто втомився; заборона мистецтва, карнавалу, святкувань і всього того, що, за ідеями Савонароли, було зайвим надлишком і проявом марнославства, занадто довго утримувала звиклих до дійства і краси флорентійців. Францисканці, що були свідками становлення Савонароли як духовного правителя, залишалися вірними папі римському, тому, відчувши перші прояви слабкості влади домініканців, кинули виклик. Згодом монаха було заарештовано, папа Олександр VI направив двох посланців, щоб ті винесли вердикт – страта через повішання та спалення.¹³² Мікеланджело сприйняв звістку про смерть Савонароли, незважаючи на ту лють, яка захоплювала його зовсім недавно у Флоренції через знищення мистецтва, із соромом за свої язичницькі помисли. Перебування в Римі його обтяжувало; він порівнював проповіді Савонароли, сповнені праведних бажань, і папську політику, сповнену продажем церковних посад, розпустою прелатів, множенням розкоші. П'єта, що затримувала його тут, стала вираженням тих почуттів, які переживав Мікеланджело під дією внутрішніх конфліктів.¹³³ Скульптор, чий

¹³¹ Бріон М. Микеланджело... – Греза на воде.

¹³² Стратерн, Пол. Медичи... – Глава 17: Костры чщеславия.

¹³³ Бріон М. Микеланджело... – «Давид с пращой, а я с луком...».

останні роки були сповнені суцільних втрат та обтяжені боротьбою із самим собою, у новому витворі втілив всепоглинаючу скорботу, оформлену в прекрасному спокої.

Політичні події та соціальне становище, які визначали Флоренцію в кін. XV ст., прямо впливали на роль і естетику мистецтва Високого Ренесансу та Мікеланджело Буонарроті. Флорентійське суспільство перебувало у суперечливому політичному та культурному стані. Мікеланджело, який в силу своєї близькості до ключових особистостей та подій міста, втілював ці суперечності у своїй творчій діяльності: як митець, що милується оголеними каменярми задля правильності їх зображення, симпатизує гуманістам і Данте та наслідує античну традицію образотворення, і як знатний, віруючий чоловік, що то піддається проповідям ортодоксального домініканця, то противиться їм. Як і в садах Сан Марко, які ділять між собою митці й домініканці, в його творах поєднується античне і християнське, спокійне та емоційне, утворюючи гармонійний образ.

РОЗДІЛ IV: ВЗАЄМОЗАЛЕЖНІСТЬ ОСОБИСТОГО І ПРОФЕСІЙНОГО ЖИТТЯ МІКЕЛАНДЖЕЛО

Естетичні погляди митця у дискусіях та суперечках із сучасниками

Головним джерелом впливу на естетику ренесансної Італії залишалися флорентійські гуманісти. Академія в Кареджі задавала тон ідеям, які втілювалися у творчості митців. Теорія естетики Ренесансу формувалася завдяки Лоренцо Гіберті та Леона Баттіста Альберті. Гіберті доволі педантично визначив у «Коментарях» передумови мистецтва, а потім надав необхідну для митця академічну «базу», запозичену у Вітрувія – обізнаність у всіх «вільних мистецтвах»¹³⁴. Альберті ж описав правила побудови зображення, розвиваючи теми перспективи, кольору, освітлення на прикладі того, як «поступає сам»¹³⁵, і поставив мистецтво в залежність від математики. Таким чином, обидва теоретики зрівнювали образотворче мистецтво із іншими мистецтвами (чим потім скористався і Леонардо да Вінчі у «Трактаті про живопис», в якому продовжував цю думку), яке підкоряється математичним знанням. Цю ідею підхопив Лука Пачолі та у «Трактаті про божественну перспективу» порадив практикам «придбати абстрактні пізнання відношень та мір»¹³⁶.

Пошук ідеалу в синтезі античної та середньовічної думок в епоху Високого Відродження досяг свого піку. Із своїм розвитком він ставав більш глибоким, складним та особистісним, порівняно із Раннім Ренесансом. Для художника цієї епохи характерним є подання релігійного сюжету світськими методами зображення. Дійові особи твору подані у «земній подобі»; сутність твору визначена не його символізмом, а демонстрацією людської особистості та її здатності досягнути символічну глибину сюжету. Це визначає і популярність

¹³⁴ Мастера искусства об искусстве... – С. 64-65.

¹³⁵ Там само, – С. 77-78.

¹³⁶ Шастель, Андре. Искусство и гуманизм... – С. 90.

біблійних (і рідше античних) сюжетів, які в даному випадку втілюють вільнодумство митця, оскільки в такому способі подання є набагато потужнішими, ніж будь-який світський сюжет.¹³⁷

Але в XV ст. залишалася «мода» на старі прийоми на протигагу новаторам: паразитування на одних і тих самих сюжетах сюжетах, що копіюються зі старих зразків. Подібна тенденція була пов'язана із бажанням деяких митців слідувати запитам аудиторії, що складно сприймали естетичні метаморфози. Якщо порівнювати естетику Високого Відродження із попередньою, то нова естетика більше звертається до природи, як до основного джерела наслідування. Новий художній твір, за словами Марсіліо Фічіно, тепер мав бути подібним до цілісного організму, в якому кожен елемент на своєму місці та має виключну роль – так, що не можна нічого ні додати, ні забрати. Про гармонію усіх частин пише і Альберті у книзі «Про зодчество»: будь-яке додавання, видалення або заміна лише зіпсують гармонію. Це було слідування «Поетиці» Арістотеля, в якій він, виголошуючи теорію мімезису, стверджував про відчуття внутрішньої згоди у предметі наслідування.¹³⁸

Теорію мистецтва Високого Ренесансу розробляв згодом і вищезазначений Леонардо да Вінчі. У «Трактаті про живопис» він продовжив захищати образотворче мистецтво, визначаючи його найвищим серед «вільних мистецтв»: «живопис представляє відчуттю з більшою істинністю і достовірністю, ніж слова і літери, але літери представляють слова з більшою істинністю, ніж живопис. Ми же скажемо, що більш достойною подиву та наука, яка представляє творіння природи, ніж та, яка представляє творіння творця, тобто, творіння людей, якими є

¹³⁷ Лосєв, А. Ф. Эстетика Возрождения. / А. Ф. Лосєв – М.: «Мысль», 1978. – 623 с. – Глава 1: Введение.

¹³⁸ Шастель, Андре. Искусство и гуманизм... – С. 285.

слова; такою є поезія і подібні, що проходять через людську мову»¹³⁹. Першість живопису, на думку Леонардо, визначає неспроможність копії живописного твору передати той же «відбиток», який передає оригінал, та око, яке «на відповідній відстані і у відповідному середовищі менше помиляється у своєму служінні, ніж усяке інше відчуття, тому що бачить тільки по прямих лініях, що утворюють піраміду, основою якої робиться об'єкт, і доводить його до ока...»¹⁴⁰.

У порівнянні живопису і скульптури Леонардо да Вінчі визначає лише одну відмінність, яка виражає у способі творення – «скульптор під час творення вкладає більше тілесної праці, а живописець – більше праці розуму»¹⁴¹. Мікеланджело, який ще під час свого навчання у Доменіко Гірландайо, впевнив себе в тому, що живопис – це занадто легко, порівняно зі скульптурою, дозволив собі не погодитися із Леонардо у листі до Бенедетто Варкі. Той надіслав Мікеланджело «Дві лекції Бенедетто Варкі», в яких розглядав питання першості скульптури та живопису. У своєму дослідженні він використовував свідчення інших митців, наприклад, Якопо де Понтормо, який назвав скульптуру складнішою за живопис і, згадавши про Мікеланджело, визначив, що скульптурні твори завжди будуть коштувати дорожче, ніж живописні: «скульптура – це тонке і гарне сукно, тому воно і довше зберігається, і більше коштує. Живопис – це розчесане чортове сукно, яке витримує зовсім небагато часу і коштує дешевше, і якщо воно втратить свій ворс, то більше ні на що не згодиться».¹⁴² Сам Варкі, за словами Мікеланджело, приходять до висновку, що речі, які мають одну і ту ж

¹³⁹ Леонардо да Вінчі. Трактат о живописи. / По вид. Суждения о науке и искусстве. – СПб.: «Азбука Классика», 2010. / Харьков: Изд. «Фолио», 2013. – 224 с. – С. 8.

¹⁴⁰ Там само, – С. 13-14.

¹⁴¹ Там само, – С. 49.

¹⁴² Мастера искусства об искусстве... – С. 223-224.

саму мету, є однаковою, що не може не викликати обурення і доволі емоційної відповіді, чіпляючи і уже покійного на той час (лист був написаний 1549 року) Леонардо із його «Трактатом про живопис»: «той, хто написав, що живопис більш благородний, ніж скульптура, якщо він таким же чином роздумував над іншими речам, краще б доручив своє писання моїй служниці».¹⁴³

Суперництво Мікеланджело із Леонардо да Вінчі почалося значно раніше. Вірогідно, що познайомилися вони ще за життя Лоренцо де Медичі: Леонардо був частим гостем в домі Медичі. Відомо, що в нього були теплі стосунки з іншим митцем, що жив у домі Лоренцо, Сандро Боттічеллі, хоч вони сповідували різні погляди стосовно релігії та Бога. Мікеланджело, можливо, в силу свого юного віку, ставився до таких питань з більшою пристрасстю. У Леонардо в той час уже був образ незрозумілого нікому митця із єретичними думками, ще й содоміта (офіційно його звинуватили 1476 року, але пам'ять про це залишилася надовго).¹⁴⁴

Смерть Лоренцо де Медичі розлучила і членів його гуманістичного гуртка, але Мікеланджело і Леонардо зустрілися знову десять років потому, напередодні створення Давида. Кондіві пише, що колись один переправив величезний шматок мармуру із Каррари до Флоренції, але зробити з нього скульптуру не наважився.¹⁴⁵ За свідченнями Вазарі, П'єро Содеріні, пожиттєвий голфалоньєр пропонував, щоб старости Санта Марія дель Фйоре передали цей мармур Леонардо да Вінчі або Андреа Контуччі, але Мікеланджело забажав зробити з нього Давида. Складність роботи полягала в тому, що попередній скульптор цей шматок зіпсував; більше того, він був занадто великим, і для Мікеланджело це

¹⁴³ Там само, С. 179.

¹⁴⁴ Стратерн, Пол. Медичи... – Глава 15: Мастера.

¹⁴⁵ Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджело Буанаротти... – С. 15 (розд. XXI).

був справжній виклик.¹⁴⁶ Але результат перевершив усі очікування, 1504 року Давид був готовий, і постало питання про те, де тепер його розмістити. Леонардо да Вінчі постав серед тих художників, що мали це вирішувати, але як тільки обговорення розпочалося, не попрощався і пішов, ніби ставлячи цим мовчазну незадовільну оцінку.¹⁴⁷

Але Леонардо да Вінчі викликав відразу у Мікеланджело і без цього епізоду. Скульптор засуджував його красу і охайний зовнішній вигляд, його довгу співпрацю з Чезаре Борджа і сумнівний патріотизм, його духовний скептицизм і відсутність богобоязливості; врешті обидва були працелюбними одинаками, що прагнули в кожному витворі досягти досконалості, що заважало б визнавати один одного. Суперництво їх творчості йшло на користь, взаємне зневажливе ставлення примушувало працювати краще, щоб перевершувати конкурента. На практиці їм вдалося позмагатися у залі Великої Ради в палаццо Веккьо за запрошенням голфалоньєра Содеріні. Леонардо отримав завдання зобразити битві при Ангіарі 1440 року¹⁴⁸, Мікеланджело обрав тему пізанської війни. На величезному картоні він зобразив оголені тіла, що купаються в річці Арно перед бойовою тривогою у військовому таборі, що сповіщає їх про напад.¹⁴⁹ Леонардо розкритикував «скульптурний» спосіб зображення занадто міцних чоловіків, що були, на його думку, схожі на мішки, сповнені горіхів. Мікеланджело засудив двумірну «оманливість» зображення опонента. «Дуель» зацікавила інших митців: Рафаель Санті та Антоніо да Сангалло, побачивши картон «Битви при Кашині», висловили

¹⁴⁶ Вазари, Джорджо. Жизнеописание Микеланджело Буонарроти...

¹⁴⁷ Фісель, Елен. Мікеланджело Буанаротти... – Зарождение соперничества с Леонардо да Винчи.

¹⁴⁸ Зубов В. П. Леонардо да Винчи. 1452-1519. / В. П. Зубов, ред. М.В. Зубова. – М.: Наука, 2008. – 350 с. – (2-е видання). – С. 52.

¹⁴⁹ Вазари, Джорджо. Жизнеописание Микеланджело Буонарроти...

бажання попрацювати із Мікеланджело і покинули майстерню Перуджино (що потім зробило його ще одним ворогом скульптора). На той момент натяків на те, що Мікеланджело буде ненавидіти Рафаеля, ще не було. Битва мала розгорнутися не менш епічна, ніж майбутні фрески двох геніїв, але кінець виявився значно сумнішим. Експерименти з фарбами зіпсували фреску Леонардо (вона протрималася лише декілька років), а Мікеланджело отримав роботу в Римі.¹⁵⁰

В Римі під час роботи на папу Юлія II у Мікеланджело з'явився ще один суперник. Як переповідає Кондіві, Донато Браманте, що займався спорудженням собору Сан П'єтро, був у близьких стосунках із папою, вмовляв Юлія II, щоб той відмовився від роботи Мікеланджело. Замовив же папа флорентійському скульптору гробницю, яку, як вважав Браманте, будувати за життя було дурним знаком. Сам собор виявився для такого великого проекту завеликим, і Браманте зголосився взяти на себе побудову нового. Для Мікеланджело знищення старої базиліки було блюзнірством.¹⁵¹

Усипальниця за планами Мікеланджело мала величезний розмах та потребувала багато праці і мармуру. Вазарі пише, що вона мала «перевершити давні та імператорські гробниці красою, величчю, багатством і кількістю статуй»¹⁵². На її вершині знаходилася статуя папи посеред янголів, нижче – платформа для Мойсея, апостола Павла, Життя діяльного і Життя споглядального; під ними – статуї «Рабів» та «Вікторій». У варіанті 1513 року, що розроблявся уже за наступників Юлія II, ясніше проявлявся ефект вертикальної градації ярусів, чіткіше виділені три зони, що нагадують архітектоніку стелі

¹⁵⁰ Фісель, Елен. Мікеланджело Буонаротти... – Публичный поединок.

¹⁵¹ Там само, – Конфликт усугубляется.

¹⁵² Вазари, Джорджо. Жизнеописание Микеланджело Буонарроти...

Сікстинської капели, але тріумфальні мотиви стають другорядними порівняно з висхідною композицією.¹⁵³

Але папа відмовився від послуг Мікеланджело під впливом вмовлянь Браманте. Справжньою ж причиною виявилася нечесність самого Браманте, який витрачав папські кошти на себе і здобував дешевий та неякісний матеріал. Мікеланджело, дізнавшись про це, не вважав за потрібне мовчати, чим заслужив від Браманте погрози. В результаті робота закінчилась на етапі отримання сировини, а Браманте так і не був викритий, – Мікеланджело, намагаючись добитися аудієнції у Юлія II, отримав інформацію від його конюха, що папа велів його більше не впускати. Образившись і на Юлія II, і на Браманте, Мікеланджело розпродав свої речі та вирушив у Флоренцію.¹⁵⁴

У Флоренції він пробув три місяці, що були сповнені спробами папи повернути його в Рим. Як зазначає Кондіві, П'єро Содеріні отримав три папські грамоти, в яких Юлій II погрожував, що, відмовивши йому, Мікеланджело накличе на себе його гнів. Содеріні викликав митця до себе і сказав, що той вчинив із папою так, як не дозволив би собі навіть король Франції, і наслідки цього проступку можуть торкнутися Флоренції як держави. Мікеланджело покинув місто. Зрештою папа навідався до нього сам, коли митець перебував у Болоньї: Мікеланджело попросив пробачення, а у відповідь папа замовив йому скульптуру. Над нею скульптор працював у Болоньї (під час роботи в нього виник ще один конфлікт із помічником на прізвисько Лапо, який він обговорював у листах до батька, зазначаючи, що хлопець хотів привласнити чужу працю і обкрадав його¹⁵⁵). Статуя виявилась доволі провокативною, адже Юлій II

¹⁵³ Шастель, Андре. Искусство и гуманизм... – С. 453.

¹⁵⁴ Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджело Буанаротти... – С. 20-21 (розд. XXVIII).

¹⁵⁵ Там само, – С. 82-83.

попросив зобразити його з мечем. Після завершення роботи статуя простояла чотири роки, доки не була переплавлена. Але Мікеланджело одразу повернувся в Рим, де на нього окрім Браманте чекав ще один суперник.¹⁵⁶

Від папи він отримує нове замовлення – розпис стелі Сікстинської капели. В тому, що це була спроба Браманте, який підмовив Юлія II, дискредитувати його, Мікеланджело не сумнівався. Адже він живописцем себе не вважав і не приховував скептицизму по відношенню до живопису, а у Гірландайо провчився всього лише один рік, чого для професійності було замало. За версією Кондіві, Браманте намагався так відвернути увагу папи від статуї, яку тільки-но закінчив Мікеланджело в Болоньї (до її зносу ще декілька років). Розрахунок був на те, що якщо Мікеланджело відмовиться, то їх стосунки з папою знову зіпсуються, а якщо погодиться, то зробить фрески гірше, ніж Рафаель із Урбіно.¹⁵⁷

На допомогу Мікеланджело в Рим прибули його друзі-живописці: «в їх числі були Граначчо, Джуліано Буджардіні, Якопо ді Сандро, Індако-старший, Аньйоло ді Донніно і Арістотель»¹⁵⁸, але від них він не добився того, що бачив сам, тому після першої ж зустрічі закрився в капелі та почав працювати сам. Після того, як одна третя стелі була завершена, Мікеланджело зіткнувся із проблемою плісняви, але за рекомендацією папи отримав консультацію свого приятеля (і конкурента Браманте) Джуліано да Сангалло і продовжив роботу.¹⁵⁹

Коли половина стелі була закінчена, папа зажадав, щоб Мікеланджело показав роботу. Разом із іншими глядачами її побачив і Рафаель. Тепер той, хто зовсім недавно захоплювався картоном із «Купальщиками», як їх назвав сам Мікеланджело, здивувавшись майстерності скульптора, змінив свою манеру у

¹⁵⁶ Там само, – С. 22-23 (розд. XXX, XXXII).

¹⁵⁷ Там само, – С. 24 (розд. XXX, XXXIII).

¹⁵⁸ Вазари, Джорджо. Жизнеописание Микеланджело Буонарроти...

¹⁵⁹ Там само.

власних фресках в Санта Марія делла Паче. Браманте намагався вмовити папу, щоб той дозволив продовжити розпис капели Рафаелю, але Юлій II не погодився.¹⁶⁰

Після закінчення капели вони знову зустрілися, але у Флоренції. Після смерті Юлія II новим папою став давній друг Мікеланджело – Джованні де Медичі, що був сином Лоренцо. Прийнявши папство під іменем Лева X, він шукав митця, який би взяв на себе реставрацію Сан Лоренцо та оздоблення фасаду. Серед кандидатів був і Мікеланджело, і Рафаель. Як і в ситуації із Леонардо да Вінчі подібне суперництво мало б тільки допомогти, тим більше, що після смерті Браманте Рафаель став головним архітектором Риму (на думку Мікеланджело, архітектор з Рафаеля жахливий). Зрештою Лев X зробив його головним, але роботу над фасадом хотів поділити поміж декількома особами: серед потенційних «помічників» опиняється і Рафаель, і Андреа Сансовіно, і Баччо д'Аньйоло – ті, хто Мікеланджело страшенно не імponує, що він не приховує. Сансовіно у своєму листі до скульптора відповідає звинуваченням в тому, що у всьому Мікеланджело шукає вигоду тільки для себе, не тримає слово і нехтує наказам папи.¹⁶¹ Інший недруг, Баччо д'Аньйоло знищив картон із «Купальщиками».¹⁶² Серед найбільш сприятливих митців, з якими Мікеланджело міг би працювати, був тільки його приятель Джуліано да Сансалло, але той напередодні помер. Ситуація вирішилася через три роки – поки Мікеланджело займався пошуком мармуру, через політичні причини Лев X вирішив розірвати контракт.¹⁶³

¹⁶⁰ Там само.

¹⁶¹ Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджело Буанаротти... – С. 124.

¹⁶² Там само, – С. 130.

¹⁶³ Фісель, Елен. Мікеланджело Буанаротти... – Борьба за проект переоформлення церкви Сан-Лоренцо.

Суперники теж його залишали. Про Браманте, незважаючи на погані відносини з ним, він зрештою відгукується як про талановитого архітектора: «не можна оскаржувати його переваги над іншими архітекторами, включно із давніми. Він перший створив план для Сан П'єтро, не заплутаний, а простий і зрозумілий, світлий і з усіх боків відкритий так, що він не псує жодної частини палацу»¹⁶⁴. Від гарячки 1520 року помирає і Рафаель Санти. Конфлікт себе вичерпав і залишив вільне місце у роботі над папськими покоями, на яке претендував близький друг Мікеланджело – Себастьяно дель Пйомбо: у своїх листах він повідомив, що тепер розпис довірили учням Рафаеля, і попросив скористатися своїми зв'язками з папою, щоб порекомендувати його. Мікеланджело погодився, але сам Себастьяно, побачивши майстерню Рафаеля, визнав себе недостатньо талановитим для такої роботи.¹⁶⁵

Незважаючи на складний характер та звичку перебувати наодинці за роботою, Мікеланджело мав серед друзів не тільки Себастьяно дель Пйомбо або Франческо Граначчі. В одному з листів до свого племінника Лоренцо він називає добрим другом Луїджі дель Річчіо¹⁶⁶, а в іншому Луїджі пише листа за нього через те, що сам Мікеланджело тяжко хворіє¹⁶⁷. Ще одним товаришем він визнає Джорджо Вазарі, але їх листування характерне для останніх двадцяти років життя Мікеланджело. У 50-х роках XVI ст. предметом його листів до біографа головним чином є розповіді про свою роботу, наприклад, у Сікстинській капелі: «щоб краще зрозуміти, яку складність представляє собою ця робота, потрібно було поділити її на три склепіння, відповідно до нижніх вікон, що розділені пілястрами, як ви це бачите: у вигляді піраміди вони з'єднуються верхами у

¹⁶⁴ Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджело Буанаротти... – С. 206.

¹⁶⁵ Там само, – С. 127-129, 130-132.

¹⁶⁶ Там само, – С. 188.

¹⁶⁷ Там само, – С. 165.

центральної точці верхньої частини склепіння...»¹⁶⁸. Але в одному з листів він пише і про особисте. 1556 року помирає його помічник на прізвище Урбіно (скорботу з ним у листуванні поділяє лише дружина покійного – Корнелія¹⁶⁹ та племінник Леонардо¹⁷⁰): «Урбіно все життя був моєю підтримкою та, помираючи, навчив мене не тільки не боятися смерті, але й жадати її. Він був зі мною 26 років, завжди відданий та вірний мені...»¹⁷¹.

Серед тих, на кого Мікеланджело вплинув, був і Бенвенуто Челліні. В автобіографії Челліні пише, що Мікеланджело неодноразово відвідував його майстерню, коли він тільки починав працювати як ювелір, і навіть називає своїм учителем: він вчиться на картоні з «Купальщиками» та кожен раз, згадуючи про Мікеланджело, називає його божественним. Там же він і описує, як колись до нього звернувся Торріджані з вигідною пропозицією попрацювати в Англії, але, почувши від нього історію про перебитий ніс в юнацькому віці, який став причиною вигнання Торріджані із міста, Челліні зненавидів його та відмовив.¹⁷² Мірилом для власних робіт він також визнає оцінку свого вчителя: якось Фереріго Джинорі замовив Мікеланджело медаль із зображенням Атланта, але той направив його до Челліні, а, побачивши ескіз Бенвенуто, схвалив його.¹⁷³ 1552

¹⁶⁸ Там само, – С. 210.

¹⁶⁹ Там само, – С. 207.

¹⁷⁰ Там само, – С. 205.

¹⁷¹ Там само, – С. 206.

¹⁷² Гаврилова Є. В. Влияние Микеланджело Буонарроти на самооценку Бенвенуто Челлини [Електронний ресурс] / Є. В. Гаврилова. // Журнал «Успехи современного естествознания». – 2014. – С. 89–91. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.natural-sciences.ru/ru/article/view?id=34322>.

¹⁷³ Symonds, John. The Life of Michelangelo Buonarroti. / Prod. by T. Garvin, K. M. Eckrich, PG Distributed Proofreaders, 2004. – 422 с. – С. 198.

року Мікеланджело надсилає Челліні листа, в якому схвально відгукується про його бюст для Біндо Альтовіті: «уже багато років я вважав вас найкращим ювеліром, який тільки існував; тепер я визнаю вас як скульптора не меншої вартості».¹⁷⁴

Таким чином, якщо звернутись до спогадів сучасників Мікеланджело та до його власних листів, можна зробити наступний висновок. Суперництво із не менш талановитими митцями впливала на діяльність скульптора позитивно; виклики конкурентів навіть з метою його дискредитації, вдосконалювали його навички, в тому числі як живописця, ким він не бажав себе вважати. Тим не менш, складний характер не виключає для нього можливості близького спілкування з тими, хто визнавав його талант та давав оцінку вищу, ніж сам Мікеланджело. У випадках, коли його друзі потребували допомоги, він готовий був її надати. Коли ж зачіпали його безкомпромісні погляди на мистецтво, у своїх відповідях він не обмежував себе в категоричному несприйнятті альтернативної думки і був надзвичайно прямий.

¹⁷⁴ Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджело Буанаротти... – С. 197

Роль Томмазо Кавальєрі та Вітторії Колонни у творчості Мікеланджело

Згідно з дослідженнями, які провів історик мистецтва Вільям Воллес, знайомство Мікеланджело із Томмазо де Кавальєрі відбулося в період між серпнем та груднем 1532 року за посередництва їх спільного друга П'єро Антоніо Чеккіні.¹⁷⁵ Незважаючи на різницю у віці (Мікеланджело було 57 років, а Томмазо від 12 до 23 на момент знайомства), зрештою знайомство призвело до близьких романтичних стосунків, які досить яскраво починають проявлятися у творчості Мікеланджело. Впевнитися в почуттях, які не були висловлені Мікеланджело в жодному листі до кого-небудь іншого до цього, можна за листуванням, яке сповнене визнанням та оспівченням у сильній прихильності до юнака: «...якщо, можливо, щось моє, таке, що я сподіваюсь і обіцяю виконати, приємно потішить ваш розум, я буду це вважати більше щасливим, ніж чудовим; і якщо я коли-небудь буду впевнений, що сподобався вашій світлості в будь-якому конкретному випадку, я присвячу теперішній час і все своє майбутнє служінню вам; справді, мені буде дуже прикро, що я не можу повернути минуле, щоб присвятити вам довший простір часу, ніж дозволить лише майбутнє, бачачи, що я вже занадто старий. Мені вже нема чого сказати. Читайте серце, а не лист, тому що «перо трудиться після доброї волі людини даремно»...»¹⁷⁶. Слід сказати, що зізнання містило в собі довгу інтродукцію із метафори, в якій Мікеланджело порівнював

¹⁷⁵ Лі А. Безобразный Ренессанс... – С. 118. Інформацію взято з праць: Wallace, W. Michelangelo: The Artist, the Man, and His Times. (Cambridge, 2010). – С. 177; Hirst, M. Michelangelo, vol.1, The Achievement of Fame (New Haven and London, 2011). – С. 261.

¹⁷⁶ Norton, Rictor. Captive and Slave Confessed: The Gay Love Letters of Michelangelo. [Електронний ресурс] / Rictor Norton. / My Dear Boy: Gay Love Letters through the Centuries, 1998. Режим доступу до ресурсу: <http://rictornorton.co.uk/michelan.htm>.

цей вчинок із переходом річки (натякаючи на те, що зізнання мало б бути для нього легким), яка перетворилася в океан (тобто, досягнути і розкрити свої почуття виявилось набагато важче), але зазначив, що дістався берега і більше не може повернути назад. Іншим проявом сильного почуття є його визнання Томмазо кращим за себе, що виглядає зовсім нетиповим для такого гордого і самовпевненого чоловіка, як Мікеланджело. Судячи з чернеток, цей лист він переписував тричі, що може говорити про складність пошуку потрібних слів, які митець зрештою знайшов.¹⁷⁷

У другому листі, що був написаний через півроку, пристрась Мікеланджело не згасає: «Якщо б я не вірив у те, що переконав вас у дуже великому, ні, безмежному коханні, яке я маю, не було б дивним для мене спостерігати велику стурбованість, яку ви показуєте у вашому останньому листі... [...] ...ви робите це, можливо, щоб випробувати мене або запалити нове і сильніше полум'я, якби це справді було можливо... [...] ...було б простіше забути їжу, яка лише жалюгідно живить моє тіло, ніж ваше ім'я, яке живить і тіло, і душу, наповнюючи одне та інше такою солодкістю, що ні втоми, ні страху смерті я не відчуваю, коли про вас згадую...»¹⁷⁸. Томмазо у відповідь визнає, що не гідний кохання такого генія як Мікеланджело, але зізнається, що теж його любить, хоч і не так, як сам Мікеланджело: «...я впевнений, що кохання, яке ви маєте до мене, зумовлене тим,

¹⁷⁷ Messinger, M. E. *Signor Mio Carissimo: A Theatrical Analysis and Translation of Michelangelo's Love Letters to Tommaso dei Cavalieri*. – 10. [Електронний ресурс] / Miles Edmonds Messinger. – Bard College, 2018. Режим доступу до ресурсу: https://digitalcommons.bard.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1348&context=senproj_s2 018.

¹⁷⁸ Norton, Rictor. *Captive and Slave Confessed...* Уривки взято з: *My Dear Boy: Gay Love Letters through the Centuries*, 1998. – Michelangelo to Tommaso Cavalieri, July 28, 1533.

що ви людина, що є найвидатнішою в мистецтві, ні, самим мистецтвом, змушений любити тих, хто слідує за ним і любить його, серед яких є і я... [...] ...я щиро обіцяю вам, що ва отримаєте від мене за свою прихильність, рівну і, можливо, більшу, в обмін; бо я ніколи не любив чоловіка більше, ніж вас, і не бажав дружби більше, ніж вашої»¹⁷⁹. В інших листах Томмазо до Мікеланджело його любов проявляється стримано, прохолодно і виключно (хоч і не можна стверджувати це достеменно) платонічно.¹⁸⁰ Про те, що бурхливі почуття Мікеланджело не мали взаємності може свідчити те, наскільки швидко емоційне листування припинилося (причина могла бути і в тому, що Мікеланджело був дуже набожним і сам намагався стримувати свої пориви), хоча Томмазо залишався близьким другом Мікеланджело до самої його смерті (у листі до племінника Мікеланджело – Леонардо, датованому 1564 роком, Діомедо Леоні згадує: «...про хворобу останнього [Мікеланджело] з учорашнього ранку... [...] ...Томмазо де Кавальєрі, Даніель Річчареллі і я постараємося вас замінити»¹⁸¹).

Але кохання збудило в Мікеланджело натхнення на нові рисунки і поезію. В ті роки, що він зізнавався у своїх почуттях, його твори, які Мікеланджело надсилав Томмазо, підтверджували та доповнювали все, що не могло бути виражено словами. Як і завжди, рисунки Мікеланджело характеризувалися міцними та м'язистими чоловіками в русі. Якщо придивитися, то цей рух сповнений відчайдушною драматичністю, оскільки м'язи зображених тіл знаходяться у стані найвищої напруги, ніби наслідуючи манеру Мірона.

Доволі показовим для аналізу є рисунок «Падіння Фаетона», який демонструє міфічний сюжет: Фаетон, що був сином Геліоса, вмовив батька дозволити йому проїхати по небу на божественній колісниці, але злякався висоти;

¹⁷⁹ Там само, – Tommaso Cavalieri to Michelangelo, Summer, 1533.

¹⁸⁰ Messinger, M. E. Signor Mio Carissimo... – С. 10.

¹⁸¹ Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджело Буанаротти... – С. 457.

в паніці він понісся по небесах, за що Зевс вдарив його блискавкою. Alegорія рисунку доволі проста – Мікеланджело прагнув підкорити свою пристрасть до Томмазо (божественну колісницю), але не зміг, за що відплачує болем (від зевсової блискавки)¹⁸².

Ще один рисунок, який Мікеланджело подарував Томмазо, зображує інший знаковий міфічний сюжет – «Покарання Тітія». В ньому гігант Тітій, намагаючись згвалтувати дочку Зевса Лето, в якості покарання був засуджений до вічних тортур у пеклі. Мікеланджело зобразив Тітія (що уособлює самого Мікеланджело), прикутого до скали із грифом, що намагається дістатися його печінки.¹⁸³ На відміну від міфу, тіло Тітія не виражає страждань, лише легко вигинається, ніби від задоволення; поза ніг свідчить про розслабленість і відкритість; птах займає верхню позицію, перебуваючи ніби позаду чоловіка – вся композиція натякає на завуальований статевий акт, в якому Мікеланджело демонструє страх покарання за свої гріховні почуття та помисли. «Згвалтування Ганімеда» резонує із «Покаранням Тітія»: розкрита поза тіла Ганімеда та вираз його обличчя не створюють враження про те, що Зевс у вигляді орла взяв його силою; розправлені руки, якими Ганімед ніби обіймає орла, та сповнений ніжності погляд, направлений на викрадача не висловлюють супротиву або страждання.

В контексті листування Мікеланджело із Томмазо слід звернути увагу і на скульптуру, над якої в цей час працював митець. 1932 року він розпочав статую «Перемога» до гробниці папи Юлія II: вона зображує юнака, що перемагає літнього чоловіка. Джеймс Саслоу висловлює припущення, що таким чином Мікеланджело намагався увіковічити своє кохання до Томмазо, який « полонив і переміг» його.¹⁸⁴

¹⁸² Лі А. Безобразный Ренессанс... – С. 125.

¹⁸³ Там само.

¹⁸⁴ Messinger, M. E. Signor Mio Carissimo... – С. 15-16.

У Вазарі можна знайти згадку про Томмазо Кавальєрі: «Більше за всіх кохав він, безперечно, молодого римського дворянина Томмазо Кавальєрі, що був пристрасно відданий мистецтву. Мікеланджело зробив на картоні його портрет у натуральну величину – свій єдиний портрет з натури, оскільки він не визнавав натурний живопис, якщо тільки мова не йшла про людей неймовірної краси»¹⁸⁵.

Зізнається у почуттях Мікеланджело і в своїх сонетах, які пише в період активного спілкування з Томмазо:

Будь чист огонь, будь милосердней дух,
Будь одинаков жребий двух влюбленных,
Будь равен гнет судеб неблагоклонных,
Будь равносильно мужество у двух.
Будь на одних крылах в небесных круг
Восхищена душа двух тел плененных,
Будь пронзено двух грудей воспаленных
Единою стрелою сердце вдруг.¹⁸⁶

В іншому вірші, присвяченому Томмазо, Мікеланджело пише уже про свій фізичний потяг: він засуджує свою гріховність, але визнає, що життя обмежене, і тому можна спробувати «згубну отруту»:

Надменное, сухое сердце, — влек
Меня твой свет; увы, огни лукавы, —
Ты вдруг вскипаешь страстью, но забавы
Твои недолговечней, чем цветок.
Уходит время, наша жизнь в свой срок
Должна вкусить губительной отравы;

¹⁸⁵ Вазари, Джорджо. Жизнеописание Микеланджело Буонарроти...

¹⁸⁶ Пер. А. М. Ефроса, ориг. дат. 1533 р., на ресурсі розм. під №44 [Ел. ресурс]

Режим доступу: <https://a-pollaiolo.livejournal.com/106009.html>.

Нас срезывает серп, хоть мы не травы...¹⁸⁷

Ще однією важливою особою в житті Мікеланджело Буонарроті була Вітторія Колонна (відома також як вдова маркіза де Пескара). Асканіо Кондіві пише про те, що Мікеланджело її «особливо любив», оскільки вона «зачарувала його своїм божественним розумом і любила його усім серцем»¹⁸⁸. За його ж словами, Мікеланджело зберіг багато її листів та написав багато сонетів, а вона приїздила до Риму тільки для того, щоб з ним зустрітися.¹⁸⁹

Після смерті чоловіка Вітторія Колонна стала однією з найбільш визначних поетес свого часу, що не могло не вабити Мікеланджело до неї, якщо не як до жінки, то принаймні як до мисткині. Існують різні версії щодо характеру кохання, яке відчував до неї Мікеланджело, але провідною серед них є «платонічна».¹⁹⁰ Ріктор Нортон порівнює їх стосунки із Данте та Беатріче, хоча зазначає, що більшість доказів про сильні почуття до цієї жінки у вигляді сонетів, є підробкою. В тих віршах, що оприлюднив внучатий племінник Мікеланджело, більшість чоловічих займенників були змінені на жіночі, а автори подальших біографій навмисно гетеросексуалізують митця через упереджене ставлення до нетрадиційних сексуальних проявів. В якості доказу він приводить знахідки

¹⁸⁷ Пер. А. М. Ефроса, уривок взято з праці: Лі А. Безобразный Ренессанс... – С. 133.

¹⁸⁸ Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджело Буанаротти... – С. 56 (розд. LXIII).

¹⁸⁹ Там само, – С. 57.

¹⁹⁰ Фісель, Елен. Мікеланджело Буанаротти... – Любовь особого порядку.

Джона Саймондса, який дослідив архіви та знайшов оригінали тих записів Мікеланджело, які він не знищив.¹⁹¹

Щодо того, як виглядала Вітторія, Елен Фісель у біографічній праці наводить описи декількох дослідників. Марсель Бріон характеризує її за спогадами сучасників як благородну і достойну, але некрасиву жінку. Надін Сотель, ще один біограф Мікеланджело дає схожий опис, додаючи, що Вітторія виглядала як «чоловік у жінці».¹⁹² Марсель Бріон наводить ще один аргумент на користь відсутності фізичного потягу Мікеланджело до неї – оскільки вона не могла похвалитися ні красою, ні молодістю (їх уже було за 40, коли вони познайомились), тоді як сам Мікеланджело був поціновувачем і того, і іншого, тому полюбив лише її душу та інтелект.¹⁹³

З листувань між Мікеланджело і Вітторією відомо, що Томмазо де Кавальєрі був знайомий з ними обома: «...мені здається зайвим залишати «Розп'яття» Томмазо Кавальєрі і робити його посередником між вашою милістю і мною; дозвольте мені самому служити вам, тим більше я завжди мав бажання зробити для вас більше, аніж для кого-небудь у світі»¹⁹⁴. Згадуючи про посередництво Томмазо, Мікеланджело мав на увазі рисунок, над яким спеціально працював, щоб подарувати Вітторії. У відповідь вона попросила незакінчену роботу для

¹⁹¹ Norton, Rictor. *The Passions of Michelangelo*. [Електронний ресурс] / Rictor Norton. / *Gay History and Literature*, 2008. Режим доступу до ресурсу: <http://rictornorton.co.uk/michela.htm>.

¹⁹² Фісель, Елен. Мікеланджело Буанаротти... – «Мужчина в жінці». Автор посилається на інформацію з праць: Бріон М. Мікеланджело...; Sautel N. *Michel-Ange*. (Paris: Gallimard, 2006).

¹⁹³ Там само, — Ісключительно духовная связь. Автор посилається на інформацію з праці: Бріон М. Мікеланджело...

¹⁹⁴ Асканіо Кондіві. *Переписка Микель-Анджело Буанаротти...* – С. 167.

того, щоб показати дворянам кардинала в Мантуї, а також запросила додому на бесіду.¹⁹⁵ Отримавши рисунок, Вітторія заявила: «...якщо це «Розп'яття» ваше, то звикайте до думки, я вам його ніколи не поверну. Я його розглядаю при світлі, із дзеркалом та під збільшувальним склом і можу сказати, що ніколи не бачила чогось більш закінченого»¹⁹⁶.

Крім висловлювань захоплення їх стосунки були сповнені і дискусій стосовно мистецтва. Так, Франциско де Ольянда, ставши свідком їх діалогів, записав декілька з них. У першому Мікеланджело роздумує над тим, що митцям часто приписують тяжкий характер, таким чином виправдовуючи їх талант. З цією усталеною думкою він не погоджується і наводить приклад відносин із папою.¹⁹⁷ У бесідах із Вітторією Мікеланджело також торкається фламандського живопису: на його думку, фламандці здатні викликати у глядачів більше емоцій, ніж італійці, але не через свою майстерність, а лише за рахунок благочестивості почуттів тих, хто молиться. «Жінкам він подобається, особливо дуже старим і дуже молодим, а також монахам і монахиням і деяким дворянам, яким не вистачає чутливості до справжньої гармонії» – тобто, фламандський живопис може подобатися більше, ніж італійський тільки тому, що у тих, хто його споглядає і порівнює, немає достатнього розуміння гармонійності зображення. А серед тих, хто міг би наблизитися до майстерності італійських художників, можуть бути «один чи два іспанці».¹⁹⁸

Ще однією знаковою темою для спільних роздумів, яку законспектував де Ольянда, стала фантастична складова в образотворчому мистецтві. Мікеланджело висловлює своє схвальне ставлення до цього прийому і зазначає, що «художник

¹⁹⁵ Там само, – С. 168.

¹⁹⁶ Там само.

¹⁹⁷ Мастера искусства об искусстве... – С. 189-190.

¹⁹⁸ Там само, – С. 191-192.

ніколи не винайде того, що не могло б належати до кола існуючого», а їх фантастичні образи складаються з елементів інших образів, що породжує у людей бажання бачити і створювати «усі неможливі та суперечливі свідомості речі, які, однак, викликають захоплення, коли виконані рукою художника».¹⁹⁹

Чи не найголовнішим (і найбільш закономірним, враховуючи його жагу до рисування) серед його бесід є роздуми про рисунок, який, на думку Мікеланджело, є найвищою точкою у живописі, скульптурі та архітектурі, оскільки він являє собою джерелом і душею усіх видів живопису та коренем усілякої науки.²⁰⁰

Смерть Вікторії Колонни стала для Мікеланджело справжнім ударом. За свідченнями Кондіві вона «так подіяла на нього, що довгий час він був дуже розсіяним і ніби позбавленим розуму», тому що він так любив її, що «одного разу розказав, як журився через те, що, коли вона померла і він прощався з нею, поцілував її тільки в її руку, не наважившись поцілувати її у лоб або в обличчя»²⁰¹.

Щодо віршів, то її смерті Мікеланджело присвятив декілька віршів:

Чтоб не собирать по крохам у людей
Единый лик красы неповторимой,
Был в донне благостной и чтимой
Он явлен нам в прозрачной пелене, —
Ведь множество своих частей
Берет у мира небо не вполне.
И внемля вздох ее во сне,

¹⁹⁹ Там само, – С. 195.

²⁰⁰ Там само, – С. 196.

²⁰¹ Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Анджело Буанаротти... – С. 64 (розд. LXIII).

Господь в единое мгновенье
Унес из мерзости земной
Ее к себе, сокрыв от созерцанья.
Но не поглотит все ж забвенье,
Как смерть, – сосуд ее людской,
Ее святыя, сладкие писанья.
Нам жалость молвит в назиданье:

Когда б Господь всем тот же дал удел
И смерть искала долг, – кто б уцелел?²⁰²

Якщо проаналізувати цей вірш, то стає зрозумілим – незважаючи на біль, який відчував Мікеланджело, його набожність дозволяла йому втішати себе тим, що Вітторію забрав Господь у кращий світ де, з огляду на красу її душі, їй і місце, та залишив пам'ять у вигляді її творчості.

Отже, Томмазо де Кавальєрі та Вітторія Колонна зіграли надзвичайно важливу роль в житті Мікеланджело, що відобразилося на його творчому спадку у вигляді візуальних та наративних джерел. Естетика його рисунків, сонетів і прози у листах до Томмазо сповнена страждань, якими, однак, Мікеланджело, якщо звернути увагу на його Тітія та Ганімеда, насолоджується. Твори, які митець присвячував Вітторії, більш стримані та «платонічні», біль від її втрати сповнений скорботою більшою мірою за гідним і талановитим співрозмовником, ніж за жінкою, але це не применшує її значення та колосальний вплив на Мікеланджело і його творчість.

²⁰² Пер. А. М. Ефроса. Вірш взято з праці: Фісель, Елен. Мікеланджело

Буанаротти...

ВИСНОВКИ

Отже, в результаті дослідження вияву та впливу девіантних поглядів Мікеланджело Буонарроті на естетику його творчого спадку, були отримані наступні відповіді на поставлені завдання:

— обставини народження та дитинства митця, їх вплив на вибір професійної діяльності:

Від народження Мікеланджело зазнав впливу сім'ї своєї годувальниці, чоловіком якої був каменяр на прізвисько Тополіно. Його професійна діяльність передбачала роботу із кам'яними породами та викликала цікавість у Мікеланджело, яка згодом переросла у бажання займатися скульптурою. Складні сімейні стосунки та фінансові проблеми спочатку стали на заваді до навчання мистецтву. Небажання виправдовувати надії батька, який примушував готуватися до професії нотаріуса і застосовував до Мікеланджело фізичні покарання, вплинули на його характер і подальші відносини із родиною, які будуть будуватися головним чином на економічній залежності від заробітку Мікеланджело. Дитинство, проведене на відстані від родини, вплинуло на особистий розвиток як індивідуальності та відобразилося на стосунках Мікеланджело із близькими людьми у майбутньому.

— місце Мікеланджело в соціальних групах під час навчання і становлення як митця:

Навчання у живописця Доменіко Гірландайо дозволило йому вибудувати близькі стосунки лише з Франческо Граначчі. Відносини з учителем висвітлені у джерелах суб'єктивно, але присвячені Мікеланджело праці свідчать про прохолодний характер взаємовідносин. Навчання під покровительством Лоренцо де Медичі має більш сприятливі соціальні наслідки, в яких Мікеланджело знайомиться та зближується із провідними на той час гуманістами та поглинає їх естетичні ідеї, які потім буде втілювати у мистецькій діяльності. Близькі стосунки із Медичі також позитивно вплинули на подальшу кар'єру Мікеланджело в Римі,

оскільки він деякий час жив у палаццо Медичі разом із майбутніми римськими папами Левом X та Климентом VII.

— *норми поведінки та ставлення до її девіантних виявів у місцевому суспільстві:*

Незважаючи на релігійні обмеження, що регулювали сексуальну поведінку у XV ст., флорентійське суспільство практикувало декілька видів девіацій, серед яких передшлюбні та позашлюбні статеві зв'язки, гетеросексуальна содомія (оральні, анальні види статевих практик, зміна позицій та ролей), гомосексуальні зв'язки (що могли бути між чоловіками із великою різницею у віці та залучати юнаків від 12 років), зґвалтування, розбещення дітей, проституція та інші. Законотворча політика Флоренції свідчить про те, що її влада намагалася взяти під контроль вияви девіантної поведінки, використовуючи деякі її види для поповнення скарбниці. Прояви гомосексуальності залишалися поза законом, але здійснення покарань тих, хто практикував подібні практики, відбувалося рідко. Серед мистецького оточення Мікеланджело певна кількість чоловіків або притягувалася до відповідальності перед законом, або підозрювалася у статевих зносинах із іншими чоловіками. Припущення щодо гомосексуальних зв'язків самого Мікеланджело, що були зроблені на основі проявів романтичного інтересу до деяких юнаків у наративних джерелах, не отримали прямих підтверджень.

— *політичні та культурні події, що впливали на релігійні та естетичні погляди у Флоренції кін. XV – поч. XVI ст.:*

Флоренція на період другої половини XV ст., залишаючись республікою, фактично перебувала під владою Лоренцо де Медичі. Завдяки його донаторству і збиранню навколо себе художників та гуманістів мистецтво Високого Відродження активно розвивалося і поширювалося за межі Флоренції та Італії. Смерть Лоренцо де Медичі призвела до загострення політичних подій в місті та приходу до влади монаха-домініканця Джироламо Савонароли. Обидві історичні постаті, як і їх смерть, серйозно вплинули на Мікеланджело та його естетичні

уявлення, які він виразив у скульптурних творах більшою мірою у період від другої половини 90-х рр. XV ст. до кінця першого десятиліття XVI ст. поєднуючи гуманістичні ідеї, ввібрані завдяки гуманістичному гуртку Лоренцо Медичі, та чуттєву богобоязливість, розвинену завдяки проповідям Савонароли.

— *вплив конкурентів та інших митців на творчість Мікеланджело:*

Конкуренція із іншими провідними митцями Флоренції та Риму на поч. XVI ст. виявилася для творчої діяльності Мікеланджело корисною та плідною. В результаті суперництва із Леонардо да Вінчі, Донато Браманте та Рафаелем Санті творчий спадок Мікеланджело поповнився новими творами, в тому числі, живописними, незважаючи на зневажливе ставлення скульптора до цього виду мистецтва. Листування Мікеланджело також демонструє, що складний характер не завадив йому зблизитися із декількома іншими митцями, на яких мав естетичний вплив та з якими міг дискутувати про види мистецтва та нюанси його творення. Стосунки з друзями не виключали взаємної допомоги, яка, головним чином, стосувалася мистецьких питань, але могла містити і більш особистий прояв. Щодо стилю роботи, то з наративних джерел очевидно, що Мікеланджело продовжував працювати один, залучаючи до співпраці інших митців в одиничних випадках.

— *стосунки митця з Томмазо Кавальєрі та Вітторією Колонною і їх вплив на творчість Мікеланджело:*

Внаслідок стосунків між Мікеланджело та Томмазо Кавальєрі, його мистецький спадок у 30-40-ві рр. XVI ст. поповнився значною кількістю творів. Рисунки і вірші, присвячені Томмазо, а також листи із зізнаннями у коханні відображають емоційні переживання Мікеланджело завдяки міфічним сюжетам, метафорам, зверненням до гуманізму і поетичній обдарованості митця. Почуття до Томмазо знаходять свій вихід у роботі над скульптурою, уособлюючи перемогу пристрасті до юнака над самим Мікеланджело. Відображення стосунків із Вітторією Колонною у наративних джерелах, сповнене більш спокійної

естетики, і демонструє еталон платонічної любові. Твори, що присвячені Томмазо і Вітторії, виражають типові для ренесансної доби ідеали піднесеного і сповненого високими почуттями кохання.

Таким чином, сімейне, міське і мистецьке середовище суттєво вплинули на естетику зображення тілесності та прояв девіантних поглядів Мікеланджело в його візуальних та наративних творах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Джерела

1. Андже́ло Поліціано. Сказание об Орфее. [Электронный ресурс] / Пер. С. В. Шервінського. // Европейские поэты Возрождения. – М.: Художественная литература, 1974 Режим доступа до ресурсу: <https://facetia.ru/node/3573>
2. Асканіо Кондіві. Переписка Микель-Андже́ло Буанаротти и жизнь мастера, написанная его учеником Асканио Кондиви. / Пер. Маргарити Павлівіної. – СПб: Шиповник, 1914. – 244 с.
3. Джироламо Савонарола. Трактат об управлении Флоренцией [Электронный ресурс] / Пер. У. С. Рахновской // Средние века, Вып. 63. 2002 Режим доступа до ресурсу: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Italy/XV/1480-1500/Savonarola_G/text1.phtml?id=6986
4. Джироламо Савонарола. Об искусстве хорошо умирать [Электронный ресурс] // Вестник РХД. Париж. 1981. С. 97–124. Режим доступа до ресурсу: <https://azbyka.ru/otechnik/konfessii/ob-iskusstve-horoshho-umirat/>
5. Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих [Электронный ресурс] / Пер. с італ. А. Г. Габрічевського, А. І. Бенедиктова. – М.: Альфа-книга. – 2008. – Режим доступа до ресурсу: https://royallib.com/read/dgordgo_vazari/gizneopisaniya_naibolee_znamenitih_gi_vopistsev_vayateley_i_zodchih.html#6714027.
6. Леонардо да Вінчі. Трактат о живописи. / По вид. Суждения о науке и искусстве. – СПб.: «Азбука Классика», 2010. / Харьков: Изд. «Фолио», 2013. – 224 с.
7. Микеландже́ло Буонарроти. Стихотворения. / Пер. А. Б. Махова. – М., 2000
8. Неоплатоническое зачатие Оперы. [Электронный ресурс] / Публ. A_Pollaiolo, October 24th, 2015. Режим доступа до ресурсу: <https://a-pollaiolo.livejournal.com/106009.html>

9. Нікколо Макіавеллі. История Флоренции [Електронний ресурс] / Пер. Н. Я. Рикової. – М.: Наука, 1987. Режим доступу до ресурсу: <https://litlife.club/books/66730/read?page=1>
10. Beccadelli, Antonio. The Hermaphrodite, ed. and trans. H. Parker. (Cambridge MA, 2010).
11. Marcilio Ficino. El libro dell'Amore [Електронний ресурс] / A cura di Sandra Niccoli. Firenze: ed. Olschki, 1987. Режим доступу до ресурсу: <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000182>
12. The Poetry of Michelangelo. [Електронний ресурс] / trans. by James M. Saslow. (Yale University Press, 1991). Режим доступу до ресурсу: https://www.webcitation.org/6HWgYYbaR?url=http://www.mcah.columbia.edu/arthumanities/pdfs/arthur_michel_reader.PDF

Література

13. Азорцев Н. А. Козимо Медичи и монастырь Сан Марко во Флоренции: особенности ренессансного патроната / Н. А. Азорцев. // Вестник Московского университета. Сер. 8. История. – 2010. – С. 117–127.
14. Бриллиант С. Микеланджело. Его жизнь и художественная деятельность / Семен Бриллиант., 2019. – 58 с.
15. Бріон М. Микеланджело [Електронний ресурс] / Пер. Карпінського Г. Г. – М.: Молодая Гвардия, 2002. – 288 с. – Режим доступу до ресурсу: https://royallib.com/read/brion_marsel/mikelandgelo.html#0
16. Гаврилова Є. В. Влияние Микеланджело Буонарроти на самооценку Бенвенуто Челлини [Електронний ресурс] / Є. В. Гаврилова. // Журнал «Успехи современного естествознания». – 2014. – С. 89–91. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.natural-sciences.ru/ru/article/view?id=34322>

17. Дільтей, В. Собрание сочинений в 6 тт. / Под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова. // Т. 1: Введение в науки о духе / Пер. с нем. под ред. В. С. Малахова. — М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. — 762 с.
18. Зубов В. П. Леонардо да Винчи. 1452-1519. / В. П. Зубов, ред. М.В. Зубова. — М.: Наука, 2008. — 350 с. — (2-е видання).
19. История тела: В 3 т. / Під ред. Алена Корбена, Жан-Жака Куртіна, Жоржа Вігарелло. // Т. 1: От Ренессанса до эпохи Просвещения / Пер. з франц. М. С. Неклюдової, А. В. Стоговой. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 480 с.
20. История частной жизни: под общей ред. Ф. Арьеса и Ж. Дюби. / Пер. з франц. М. Неклюдової, О. Панайотті // Т. 3 От Ренессанса до эпохи Просвещения. — М.: Новое литературное обозрение, 2016. — 720 с.
21. Клулас І. Лоренцо Великолепный / Пер. Н. Зубков. — М.: Молодая Гвардия, 2007. — 288 с.
22. Лі А. Безобразный Ренессанс: Секс, жестокость, разврат в век красоты / Пер. Т. О. Новікової. — М.: Кучково поле, 2017. — 432 с.
23. Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения. / А. Ф. Лосев — М.: «Мысль», 1978. — 623 с.
24. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в 4 т.: под ред. Д. Аркина и Б. Терновца. // Т. 1. — М-Л.: Гос. Изд. Изобр. Искусств, 1937. — 623 с.
25. Махов, А. Б. Микеланджело / А. Б. Махов — М.: Молодая гвардия, 2014. — 608 с. — (Серия: Жизнь замечательных людей)
26. Репіна Л., Зверева В., Парамонова М. История исторического знания / Л. Репіна, В. Зверева, М. Парамонова. — М., 2004. — 288 с.
27. Стратерн, Пол. Медичи. Крестные отцы Ренессанса. / Пер. Анастасьев Н. — М.: Астель, 2010. — 509 с.

28. Титан. (Микеланджело.) Драматическая композиция. / Сост.: Г. С. Кушнеровська. М., «Молодая гвардия», 1977. – 272 с. (2-е видання)
29. Фісель, Елен. Микеланджело Буанаротти. [Электронный ресурс] / Елен Фісель – М.: Эксмо, 2012. – 320 с. Режим доступа до ресурсу: <http://loveread.ec/contents.php?id=70415>
30. Форчелліно, Антонио. Микеланджело. Беспокойная жизнь / Пер. з італ. О. Уварової, А. Терещенко, М. Челінцевої. – М: Весь Мир, 2011. – 336 с.
31. Херманн, Хорст. Савонарола: Еретик из Сан Марко. / Пер. Н. А. Савінкова, В. В. Чорнишева. – М.: Прогресс, 1982. – 296 с.
32. Хітрун Н. В. Особенности эстетики Марсилио Фичино на основе «Комментария на «Пир» Платона» [Электронный ресурс] / Н. В. Хітрун. // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2012. – С. 208–218. Режим доступа до ресурсу: [http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik/99999999_West_2012_1\(3\)/27.pdf](http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik/99999999_West_2012_1(3)/27.pdf)
33. Чекалов К. А. «Жизнеописания» Джорджо Вазари и новеллистика возрождения [Электронный ресурс] / К. А. Чекалов. // Интернет-портал «АИС: Ассоциация искусствоведов». Режим доступа до ресурсу: https://www.ais-aica.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=4160:zhizneopisaniya-dzhordzho-vazari-i-novellistika-vozhrozhdeniya-2&catid=475&Itemid=191
34. Шастель, Андре. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. / Пер. Н. Н. Зубков. – М.; СПб.: Университетская книга, 2001. – 720 с.
35. Brown J.C., Davis R. C., eds. Gender and Society in Renaissance Italy (Longman, Harlow, 1998).
36. Brucker, G. A. ed., The Society of Renaissance Florence: A Documentary Study. (New York, 1971).

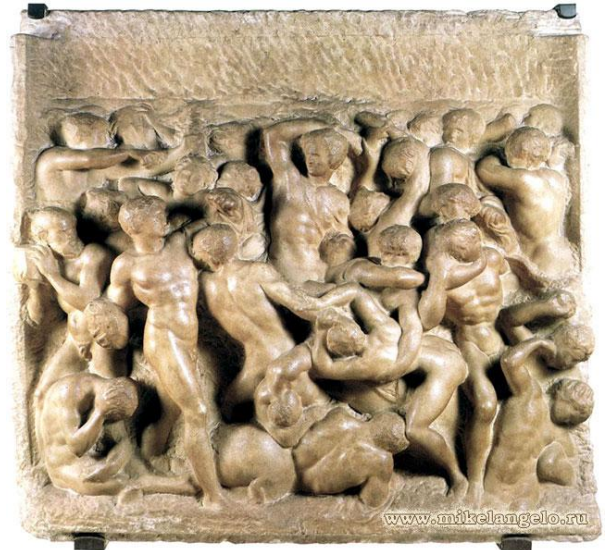
37. Clements, Robert J. *Michelangelo's Theory of Art*. (New York University Press, 1961).
38. Grayson, Cecil. *Becchi, Gentile*. [Электронный ресурс] / Cecil Grayson. // *Dizionario Biografico degli Italiani*. – Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Vol. 7, 1970. Режим доступа до ресурсу: [https://www.treccani.it/enciclopedia/gentile-becchi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gentile-becchi_(Dizionario-Biografico)/)
39. Hirst, M. *Michelangelo and his first biographers*. / Michael Hirst. // *Proceedings of the British Academy*, 94 / Courtauld Institute of Art, 1997. – С. 63–84.
40. Hirst, M. *Michelangelo, vol.1, The Achievement of Fame* (New Haven and London, 2011).
41. Maggi A. *On kissing and Sighing: Renaissance Homoerotic Love from Ficino's De amore and Sopra Lo Amore to Cesare Trevisani's L'impresa (1569)* / A. Maggi // *Journal of Homosexuality?* № 49/3-4, 2005. – С. 315–339.
42. Messinger, M. E. *Signor Mio Carissimo: A Theatrical Analysis and Translation of Michelangelo's Love Letters to Tommaso dei Cavalieri*. [Электронный ресурс] / Miles Edmonds Messinger. – Bard College, 2018. Режим доступа до ресурсу: https://digitalcommons.bard.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1348&context=senproj_s2018
43. Norton, Rictor. *Captive and Slave Confessed: The Gay Love Letters of Michelangelo*. [Электронный ресурс] / Rictor Norton. / *My Dear Boy: Gay Love Letters through the Centuries*, 1998. Режим доступа до ресурсу: <http://rictornorton.co.uk/michelan.htm>
44. Norton, Rictor. *The Passions of Michelangelo*. [Электронный ресурс] / Rictor Norton. / *Gay History and Literature*, 2008. Режим доступа до ресурсу: <http://rictornorton.co.uk/michela.htm>
45. Patrizi, Giorgio. *Condivi, Ascanio* [Электронный ресурс] / Giorgio Patrizi // *Dizionario Biografico degli Italiani*. – Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana,

- Vol. 27, 1982. Режим доступа до ресурсу:
[https://www.treccani.it/enciclopedia/ascanio-condivi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ascanio-condivi_(Dizionario-Biografico)/)
46. Rocke, Michael. Gender and Sexual Culture in Renaissance Italy. / Gender and Society in Renaissance Italy edited by Judith C. Brown and Robert C. Davis. – Longman, Harlow, 1998. – С. 151–170.
47. Rocke, Michael. Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence. / Michael Rocke. – New York, Oxford: Oxford University Press, 1996. – 371 с.
48. Rudnev, Iyrii. Senses and passions in Benvenuto Cellini's Vita: The life of neoplatonic mannerist. [Электронный ресурс] / Iyrii Rudnev. / MA Thesis in Medieval Studies. – CEU of Budapest, 2017. Режим доступа до ресурсу:
https://www.academia.edu/33573586/Senses_and_Passions_in_Benvenuto_Cellini_Vita_The_Life_of_a_Neoplatonic_Mannerist
49. Sautel N. Michel-Ange. (Paris: Gallimard, 2006).
50. Symonds, John. The Life of Michelangelo Buonarroti. / Prod. by T. Garvin, K. M. Eckrich, PG Distributed Proofreaders, 2004. – 422 с.
51. Wallace, W. Michelangelo: The Artist, the Man, and His Times. (Cambridge, 2010).

ДОДАТКИ



Іл. 1. Рисунок-копія з капелли
Бранкаччі, прибіл. 1490 р.



Іл. 2. Барельєф «Битва кентаврів»,
1492 р.



Іл. 3. Рисунок «Битва при Кашині» або «Купальщики», 1503-1506 рр.



Іл. 4. Скульптура «П'єта», 1498-1500 рр.



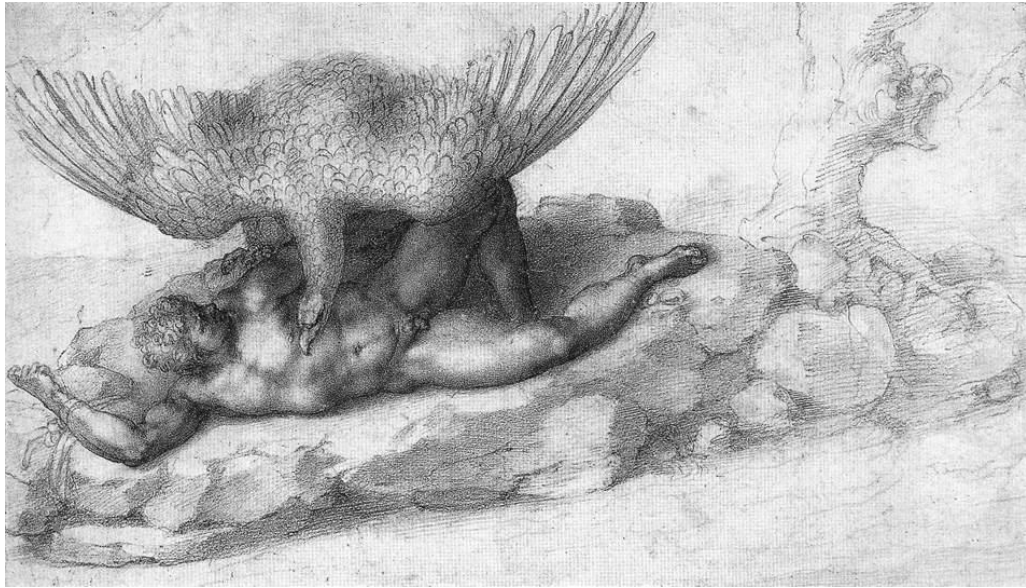
Іл. 6. Проект гробниці папи Юлія II



Іл. 7. Рисунок «Падіння Фаєтона», 1533 р.



Іл. 8. Рисунок «Згвалтування Ганімеда», 1533 р.



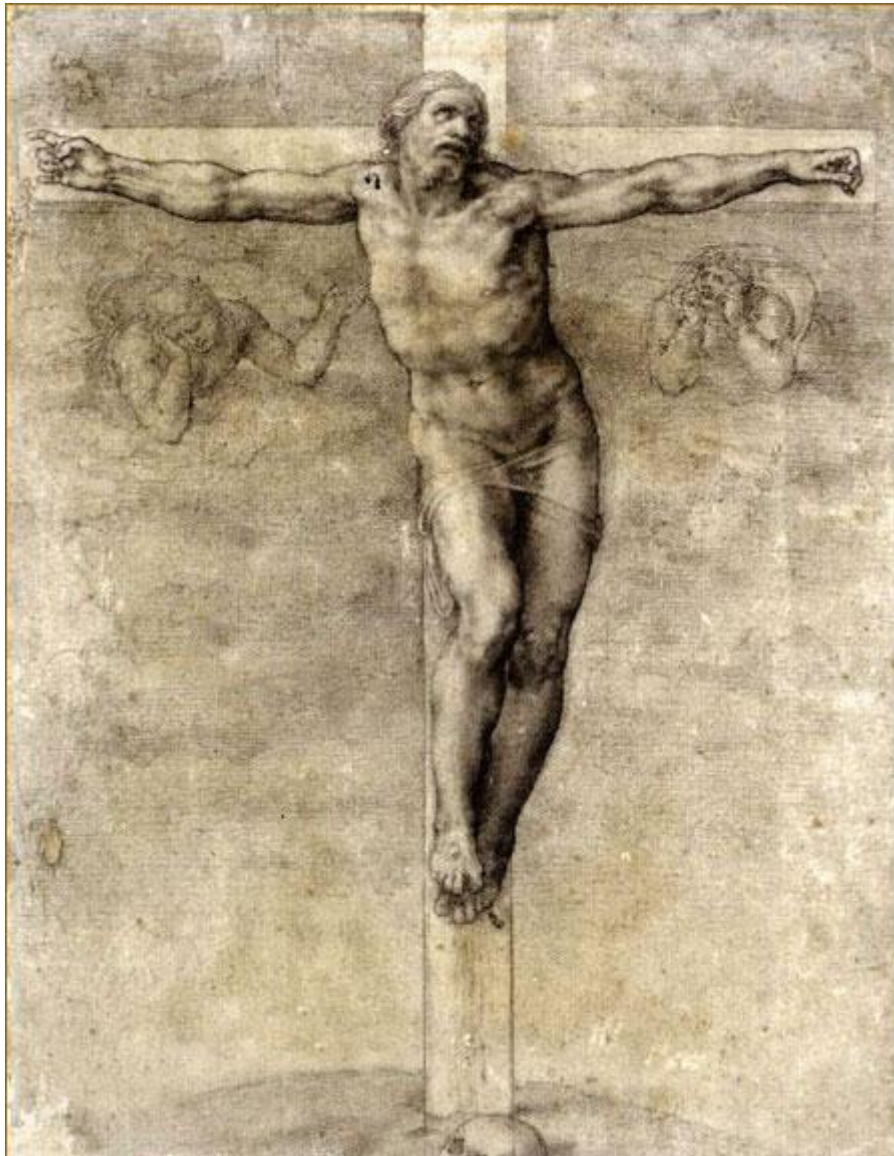
Іл. 9. Рисунок «Покарання Тітія», 1533 р.



Іл. 10. Скульптура «Перемога», 1530-1534 рр.



Іл. 11. Портрет Томмазо Кавальєрі, припл. 1530-ті рр.



Іл. 12. Рисунок «Розп'яття Христа», 1541 р.