

УДК 7.035.450.5

ББК 85.1

А43

DOI:10.18688/aa166-5-39

М. А. Костыря

Капелла Медичи: семантический аспект

Капелла Медичи (или Новая сакристия) флорентийской церкви Сан Лоренцо (1520–1534) — один из величайших шедевров Микеланджело Буонарроти (1475–1564) и искусства Ренессанса в целом. В то же время это одно из самых загадочных и многозначных произведений Возрождения. В каталоге полного собрания скульптуры Микеланджело, составленном У. Балдини, говорится: «Об общем иконологическом содержании капеллы писали и спорили более, нежели о любом другом произведении Микеланджело, так что было бы невозможно привести здесь все различные истолкования, которые давались тем или иным критиком как целому, так и отдельным произведениям. Четыре времени дня, равно как и статуи двух герцогов, соблазняли ученых на прочтение их во всех возможных ключах и зачастую давали повод к противоположным выводам» [2, с. 89].

Вероятно, самой известной из предложенных за столетия трактовок в настоящее время является неоплатоническая, разработанная Э. Панофским и Ш. де Тольнаем [15, с. 292–382; 23, р. 63–75]. В числе наиболее авторитетных противников этой теории были Э. Гарэн, Ф. Хартт и М. Вайнбергер [8, с. 296–330; 21; 25, р. 373–404]. Они считали недопустимым сведение концептуально-образной системы капеллы только к неоплатоническому содержанию. Интерпретация Л. Эттлингера связала решение капеллы прежде всего с ее литургической функцией [20, S. 287–304]. В советском искусствознании главным было социально-политическое объяснение образности Новой сакристии [7, с. 153; 9, с. 152]. Оно основано на известном четверостишии Микеланджело «Отраднo спать, отрадней камнем быть...», хотя, как правильно отметил М. Вайнбергер, стихотворение Микеланджело было написано через много лет после завершения работы, уже в иных исторических условиях — в атмосфере открытой враждебности к Козимо I Медичи. Поэтому оно никак не может быть использовано для понимания ни образа Ночи, ни капеллы в целом [25, р. 333].

Настоящая статья представляет новый аспект интерпретации, в котором скульптуры четырех Времен суток играют важную роль.

Вначале рассмотрим архитектурные, скульптурные и живописные элементы, как осуществленные, так и не осуществленные, из которых был составлен ансамбль капеллы Медичи. Здесь мы кратко приведем сведения, давно известные в литературе о капелле, лишь постаравшись выделить сущностно важные для нашей интерпретации моменты.

Архитектура капеллы разделена на три зоны: нижнюю, с гробницами герцогов, среднюю и верхнюю, где господствует купол на парусах. Количество архитектурных элементов уменьшается от нижнего яруса к верхнему. Освещение капеллы устроено

Микеланджело таким образом, что нижний ярус постоянно пребывает в полутьме, средний постепенно светлеет и только верхний ярус всегда залит ярким светом. Микеланджело отталкивался от архитектурного решения Старой сакристии той же церкви, построенной в 1419–1428 гг. Филиппо Брунеллески, однако, как замечено еще Б. Р. Виппером, «по сравнению со Старой сакристией Микеланджело усилил в капелле Медичи *вертикализм* (курсив наш. — М. К.) основных членений стены» [7, с. 81].

Скульптурное и живописное убранство капеллы было осуществлено не полностью. В настоящее время скульптура сосредоточена только в нижнем ярусе в комплексах трех гробниц — герцогов Лоренцо, Джулиано и двоянного надгробия Лоренцо и Джулиано Старших. Неосуществленные четыре статуи Рек должны были лежать попарно у подножий герцогских гробниц: судя по сохранившимся рисункам мастера (Лондон, Британский музей, инв. 1859,0514.823; Париж, Лувр, Департамент графического искусства, инв. 838). Мы согласны с Э. Панофским и Ш. де Тольнаем в том, что Микеланджело, основываясь на платоновском диалоге «Федон» (112–114) и «Божественной комедии» Данте (Ад, XIV, 115–138), намеревался представить в них реки Ада [15, с. 326–327; 23, р. 68]. Мнение М. Вайнбергера, считавшего, что Реки воплощают простую текучесть времени, звучит менее убедительно [25, р. 392]. Трудно согласиться и с К. Ачидини Лукинат, которая полагает, что статуи представляют реальные реки, связанные с домом Медичи: Арно, Тибр, Метавр и Луэн [19, р. 193].

Фигуры, лежащие на саркофагах, несомненно, являются аллегориями Времен суток (об этом писал сам Микеланджело, а также его биографы Кондиви и Вазари), а сидящие скульптуры в нишах — изображениями герцогов Урбинского и Немурского. Завершают скульптурный ансамбль три фигуры на надгробии Лоренцо и Джулиано Старших — Мадонна с Младенцем (Мадонна Медичи) и святые Косма и Дамиан, небесные покровители рода Медичи.

В нишах по бокам фигуры герцога Джулиано должны были стоять аллегории Неба и Земли, которые начал делать в 1533 г. помощник Микеланджело Никколо Триболо [5, с. 190–191]. Их судьба неизвестна. Над гробницей герцога Лоренцо также предполагалось поставить аллегорические статуи. Э. Панофский считал, что они могли воплощать либо Истину и Справедливость, либо Справедливость и Религию [15, с. 325]. Ш. де Тольнай видел в них Познание и Волю [23, р. 70], а М. Вайнбергер — Аполлона и Минерву [25, р. 370]. Все гипотезы, на наш взгляд, не убедительны. Намного более логичным было бы дополнение пары Небо — Земля парой Огонь — Вода, в результате чего сложился бы традиционный иконографический комплекс четырех стихий [22, S. 164; 3, с. 61].

Хранящийся в Государственном Эрмитаже так называемый «Скорчившийся мальчик», согласно рисунку из Британского музея (ок. 1520–1521), предназначался для среднего яруса капеллы. Скорее всего, эта и подобные ей фигуры должны были служить воплощением душевных и физических мук [1]. В более поздних проектах капеллы они отсутствуют.

Средний ярус также должны были украшать фрески. Над гробницами герцогов, по всей видимости, предполагалось разместить сюжеты из ветхозаветной Книги Чисел — «Нападение ядовитых змей» и «Медный змий» (Числа 21:9), над гробницей Лоренцо и Джулиано Старших — «Воскресение Христа» [23, р. 72]. Существует несколько подго-

товительных эскизов (Оксфорд, Музей Эшмола; Лондон, Британский музей; Париж, Лувр), но сами фрески так и не были написаны.

Верхний ярус с куполом на парусах был, согласно свидетельству Вазари, декорирован Джованни да Удине, который «превосходно украсил его красивой листвой, розетками и другим орнаментом» [6, с. 28]. Этот декор не сохранился.

Неоплатоническая интерпретация Э. Панофского и Ш. де Тольная представляется во многом оправданной. Противоборство материального и духовного начал было для Микеланджело основополагающим элементом мировоззрения. Однако, как справедливо заметила В. Д. Дажина, «поэтика любого произведения искусства никогда не питается строгими построениями какой-либо философской системы. Она вбирает в себя весь комплекс проблем духовной жизни эпохи» [10, с. 86]. В последнем предложении нам хотелось бы сместить акцент с эпохи на человека, что в случае с яркой индивидуальностью Микеланджело кажется вполне допустимым.

На наш взгляд, концепция, основанная на учении Платона, нуждается в дополнении, связанном с именами еще двух важнейших для флорентийского мастера мыслителей — Данте и Савонаролы. Значение всех троих для мировоззрения Микеланджело лучше всего выражено у А. К. Дживелегова: «В его сознании мощно сливались Платон, Данте, Савонарола. Его художественные идеалы, искавшие оформления в классических образцах, не утрачивали от этого своей цельности, особенно когда Фичино, Пико или Ландино знакомили его с вдохновляющими мыслями Платона о красоте, когда, ведомый теми же пестунами, он находил в „Божественной комедии“ живое воплощение красоты в слове, а в проповедях Савонаролы слышал рассуждения о том, что из-за красоты тела не следует забывать о красоте души» [12, с. 27].

Общеизвестен факт, что Микеланджело «объединил идеи неоплатонической эманации души с христианской верой в искупление греха и будущее воскресение из мертвых» [10, с. 86]. Для нас важно показать, что в своих христианских воззрениях, значимых для композиции капеллы Медичи, Микеланджело опирался прежде всего на мысли Данте и Савонаролы.

Начнем с Данте. Сопоставление Микеланджело и Данте было широко распространено еще при жизни мастера. Так, в 1546 г. флорентийский гуманист Бенедетто Варки писал: «Я не сомневаюсь, что Микеланджело, подражающий Данте в поэзии, подобен ему и в своих произведениях, не только сообщая им ту грандиозность и величие, которые свойственны замыслам Данте, но и стремясь выразить в них то <...> что Данте выразил в словах» [17, с. 80]. По нашему мнению, трехчастная структура капеллы, несомненно, навеяна тремя частями «Божественной комедии» — «Ад», «Чистилище» и «Рай». Мы считаем, что в концепции капеллы речь идет не о конкретных людях — герцогах и их славе (известно, что их образы не портретны, а скорее воплощают универсальные понятия *vita activa* и *vita contemplativa* [15, с. 331–332]), но, как у Данте, — о посмертной судьбе всего человечества. Вариантов этой судьбы только три: Ад, Чистилище и Рай. Рассмотрим их подробнее.

Нижний ярус (до первого карниза) соответствует Аду. Однако оригинальность замысла Микеланджело, как нам представляется, состоит в том, что он связывает идею Ада с земным существованием человека. Согласно представлениям как платоников,

так и христиан тело есть темница души, и для избранных душ, взыскующих высшей красоты и добра, жизнь на земле может быть сравнима с адскими мучениями. Еще в молодости на одном из рисунков Микеланджело написал строку из Петрарки: «Смерть — избавленье от темницы мрачной». Схожие мысли можно найти и в собственной поэзии мастера [16, с. 29, 45, 48]. В данном контексте особенно интересно замечание Э. Панофского: «Надо помнить, что флорентийские неоплатоники называли материальную область *il mondo sotterraneo* (подземным миром. — М. К.) и сравнивали существование человеческой души, „заключенной“ в тело, с жизнью *apud inferos* (в преисподней. — М. К.)» [15, с. 326]. Они считали, что «земная жизнь <...> как форма существования, сложным образом связанная с материей <...> неотделима от мрака и печали того, что греки называли Гадесом или Тартаром» [15, с. 232]. О том, что в трактровку нижнего яруса Микеланджело вкладывал и «земной» смысл, свидетельствуют изображения четырех стихий, упоминавшихся выше, — Неба и Земли и, возможно, Огня и Воды.

Времена суток в своем чередовании приводят человека к смерти. Душа его может попасть в Ад, символизируемый четырьмя лежащими статуями Рек. Но вертикализм архитектурных членений капеллы, упоминавшийся выше, задает направление спасения души — вверх, через Чистилище в Рай. Мадонна с Младенцем и святые, к которым обращены молитвы живущих на земле, могут сократить срок очищения и приблизить час входа в райские врата.

Следующий, средний, ярус (до второго карниза), собственно, и является символическим воплощением Чистилища.

Эрмитажная скульптура «Скорчившийся мальчик» и подобные ей фигуры, как уже говорилось, скорее всего, символизировали душевные и физические муки. Неосуществленные фрески этого яруса — «Нападение ядовитых змей», «Медный змий» и «Воскресение Христа», на наш взгляд, должны были последовательно воплощать концепцию наказания за грехи, спасения и приобщения к вечной жизни. В итоге образность этого яруса убедительно выражает идею Чистилища: мучения души за грехи, ее очищение и вход в Рай.

Верхний ярус, состоящий из четырех люнетов, парусов и купола, без сомнения, воплощает собой Рай. Л. Эттлингер приводит двойное подтверждение этой мысли: купол сам по себе — символ Свода Небесного, а кроме того, декор Джованни да Удине — листья, розетки, птицы — это традиционные символы Рая [20, S. 301].

С образностью Данте верхний ярус роднит господство круглой формы и сила света, воплощающего сияние Божественной истины и красоты. Путь от квадратной формы к округлости и от полумрака к яркому свету согласуется со странствием души от греха к Небесному блаженству.

Обратимся теперь к Савонароле. Известно, насколько сильное влияние оказали пламенные речи последнего на молодого Микеланджело. Не будет большим преувеличением сказать, что взгляды доминиканского монаха во многом определили мировоззрение мастера. В проповедях Савонаролы огромное место занимал Страшный суд. Для Микеланджело события «конца времен» также имели важнейшее значение.

На наш взгляд, убранство капеллы Медичи можно трактовать и как воплощение идеи Страшного суда. Четыре реки Ада должны были напоминать об адских муках, которые ждут грешников. Согласно Данте, эти реки образованы слезами Критского Старца:

В горе стоит великий старец некий;
Он к Дамiate обращен спиной
И к Риму, как к зеркалу, поднял веки.

Он золотой сияет головой,
А грудь и руки — серебро литое,
И дальше — медь, дотуда, где раздвои;

Затем — железо донизу простое,
Но глиняная правая плюсна,
И он на ней почил, как на устое.

Вся плоть, от шеи вниз, рассечена,
И капли слез сквозь трещины струятся,
И дно пещеры гложет их волна.

В подземной глубине из них родятся
И Ахерон, и Стикс, и Флегетон;
Потом они сквозь этот сток стремятся,

Чтоб там, внизу, последний минув склон,
Создать Коцит...

Ад, XIV, 103–119. Пер. М. Л. Лозинского

М. Л. Лозинский писал: «У Данте Критский Старец — эмблема человечества, меняющегося во времени и прошедшего через золотой, серебряный, медный и железный век. Сейчас оно опирается на глиняную стопу и близок час его конца» [14, с. 537]. Очевидно, что Старец — персонаж апокалиптический и воплощает мир перед его концом, то есть Страшным судом.

Разорванные саркофаги предвещают «великое землетрясение», которое произойдет в Судный день (Откровение Иоанна, 6:12; 16:18).

О скульптурах Времен суток К. Кларк писал: «В надгробиях Медичи героический характер утрачен. Фигуры более не пытаются освободиться или противостоять тяготам бытия. Они апатичны и покорны, как будто погружены в пучину глубокой меланхолии» [13, с. 288]. Причины этой меланхолии пытались выяснить много раз, но ни один исследователь не обратил внимания на ее связь со Страшным судом.

В Апокалипсисе Иоанна Евангелиста сказано, что после второго пришествия Христа и Страшного суда «времен уже не будет» (Откровение Иоанна, 10:6). Именно этим объясняются «мучения» Времен суток. День и Ночь, Утро и Вечер страдают, словно замедляя свой ход и предчувствуя свою близкую гибель. Отсюда же их крайне неустойчивое положение, положение «соскальзывающих» в небытие. А. К. Якимович отметил: «Мир содрогнется, когда эти мраморные гиганты рухнут» [18, с. 36].

Фигуры герцогов, как уже было сказано выше, по нашему мнению, олицетворяют собой все человечество. Перед нами люди, которые во плоти восстали из могил на Страшном суде и в страхе ожидают решения своей судьбы. Их надежда — в южной части капеллы, там, где Мадонна Млекопитательница, символизирующая смерть и воскресение Христа, и предполагавшаяся фреска «Воскресение» [20, S. 300]. В том же ключе представлены и святые — покровители не только Медичи, но и всего рода человеческого.

Аллегии Неба и Земли, а возможно, и всех четырех стихий, в данном контексте следует рассматривать как выражение идеи обновленного мира, когда будут «новое небо и новая земля» (Откровение Иоанна, 21:1).

В среднем ярусе «содержание» эрмитажного «Скорчившегося мальчика» остается неизменным, это выражение душевных и физических мучений. Зато роль неосуществленных фресок этого яруса несколько изменилась. Теперь они воплощают всю историю человечества до Страшного суда: «Нападение ядовитых змей» может символически представлять «Грехопадение» и последовавшее наказание, «Медный змий» — распятие и искупление греха, а «Воскресение Христа» — победу над смертью и будущее второе пришествие Христа. Цикл будет завершен, земная история кончится, и по приговору Судии люди навечно попадут либо в Ад, либо в Рай.

Конечно, каждый надеялся на милосердие Господа и прощение, но для достижения этого, впрочем, как и для сокращения срока пребывания души в Чистилище, необходимы были заупокойные мессы и молитвы за души умерших. Л. Эттингер, показавший значение литургии для композиции капеллы, приводит сведения об уникальном для Италии XV–XVI вв. явлении. Булла папы Климента VII повелевала совершать в капелле непрерывные заупокойные службы [20, S. 295]. Это вместе с посвящением капеллы Воскресению Христа служит, на наш взгляд, дополнительным подтверждением того, что идеи Чистилища и Страшного суда не были лишь общепринятыми представлениями о потустороннем бытии, а могли играть значимую роль в самой концепции этого памятника искусства.

Тема Страшного суда и спасения в позднем творчестве Микеланджело — как в художественном, так и в поэтическом — была, без сомнения, основной. Мы полагаем, что фреска «Страшный суд» Сикстинской капеллы, созданная сразу после окончания работы над Новой сакристией, является своеобразным «продолжением» размышлений мастера о решающем моменте человеческого бытия. Тем более что, по мнению Ш. де Тольная, первоначально на алтарной стене Сикстинской капеллы предполагалось изобразить именно «Воскресение Христа» [24, р. 116]. Весьма вероятно, что Микеланджело собирался использовать для этой цели наброски, сделанные для неосуществленной фрески в капелле Медичи. Мы можем признать справедливым вывод

В. Д. Дажиной: «Возможно, ключ к пониманию всей концепции „Страшного суда” лежит в этой взаимосвязи между Воскресением Христа (недаром большинство исследователей отмечают много общего между фигурой Христа в „Страшном суде” и Христом на рисунках с „Воскресением”) как первым актом будущего спасения и его вторым пришествием как окончательным обретением бессмертия» [11, с. 284].

Флорентийскую и римскую капеллы сближают кроме идеи Воскресения и особенности художественного решения: исключительно напряженная атмосфера, страх и беспомощность восставших из мертвых перед лицом высшей силы. В то же время в «Страшном суде» иначе трактован образ Мадонны, понимающей безнадежность своих просьб и в отчаянии отвернувшейся от Спасителя.

Итак, по нашему мнению, скульптуры Времен суток прямо указывают на сюжетный контекст капеллы, то есть на Апокалипсис Иоанна Богослова. В образном строе концепции капеллы Медичи воплотились три понятийных комплекса: платоновский дуализм, восходящее к «Божественной комедии» Данте трехчастное строение загробного мира и идея посмертного воздаяния в ее наиболее законченном виде — Страшном суде.

В заключение позволим себе привести замечательные слова Л. М. Баткина: «Возрождение довело антропоцентризм до откровения, до празднично-тревожного заглядывания в космос и историю, испытав и “сознание конца мира” и “великую усладу”» [4, с. 146].

Литература

1. Андросов С. О. «Скорчившийся мальчик» — забытое произведение Микеланджело // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. — М.: Наука, 1997. — С. 77–86.
2. Балдини У. Микеланджело-скульптор. Полное собрание скульптур / Пер. с итал. Н. В. Котрелева. — М.: Планета, 1979. — 104 с.
3. Баранов А. К вопросу о программе скульптурного ансамбля капеллы Медичи // Микеланджело и его время. Сб. статей / Под ред. Е. Ротенберга и Н. Чегодаевой. — М.: Искусство, 1978. — С. 51–63.
4. Баткин Л. М. Об истоках трагического в Высоком Возрождении // Микеланджело и его время / Под ред. Е. Ротенберга и Н. Чегодаевой. — М.: Искусство, 1978. — С. 138–162.
5. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. В 5 т. / Пер. с итал. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского под ред. А. Г. Габричевского. — М.: Астрель, АСТ, 2001. — Т. 4. — 624 с.
6. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. В 5 т. / Пер. с итал. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского под ред. А. Г. Габричевского. — М.: Астрель, АСТ, 2001. — Т. 5. — 752 с.
7. Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс. XIII–XVI веков. В 2 т. — М.: Искусство, 1977. — Т. 2. — 244 с.
8. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения / Пер. с итал. Е. Ю. Газариной, В. П. Головина и др. — М.: Прогресс, 1986. — 396 с.
9. Губер А. А. Микельанджело. — М.: Искусство, 1953. — 200 с.
10. Дажина В. Д. Микеланджело. Рисунок в его творчестве. — М.: Искусство, 1986. — 216 с.
11. Дажина В. Д. «Страшный Суд» Микеланджело. Проблемы интерпретации // Вопросы искусствознания. — VIII (1/96). — С. 270–296.
12. Дживелегов А. К. Микельанджело. 2-е изд. — М.: Молодая гвардия, 1957. — 256 с.
13. Кларк К. Нагота в искусстве / Пер. с англ. М. Куренной, И. Кытмановой, А. Толстой. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 480 с.
14. Лозинский М. Л. Примечания // Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Л. Лозинского. — М.: Правда, 1982. — 640 с.

15. Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. — СПб.: Азбука-классика, 2009. — 432 с.
16. Поэзия Микеланджело / Пер. с итал. А. М. Эфроса. — М.: Искусство, 1992. — 144 с.
17. Смирнова И. А. Искусство Микеланджело в восприятии современников // Искусство Западной Европы и Византии. — М.: Наука, 1978. — С. 77–89.
18. Якимович А. К. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 440 с.
19. *Acidini Luchinat C. Michelangelo Sculptor.* — Milan: 24 ORE Cultura, 2010. — 320 p.
20. Ettliger L. D. The Liturgical Function of Michelangelo's Medici Chapel // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.* — 1978. — Bd. 22. — Hft. 3. — S. 287–304.
21. *Hartt F. The Meaning of Michelangelo's Medici Chapel // Essays in Honor of Georg Swarzenski.* — Chicago: Henry Regnery Co., 1951. — P. 145–155.
22. *Popp A. E. Die Medici-Kapelle Michelangelos.* — München: O. C. Recht Verlag, 1922. — 179 S.
23. *Tolnay C. de. Michelangelo. Vols. I–V.* — Princeton: Princeton University Press, 1948. — Vol. III: The Medici Chapel. — 282 p.
24. *Tolnay C. de. Michelangelo. Vols. I–V.* — Princeton: Princeton University Press, 1960. — Vol. V: The Final Period. — 271 p.
25. *Weinberger M. Michelangelo the Sculptor. Vols. 1–2.* — London: Routledge & Kegan Paul — New York: Columbia University Press, 1967. — Vol. 1. — 404 p.

Название статьи. Капелла Медичи: семантический аспект.

Сведения об авторе. Костыря Максим Алексеевич — кандидат искусствоведения, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская набережная, д. 7/9, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034. m.kostyrja@spbu.ru.

Аннотация. Капелла Медичи (или Новая сакристия) флорентийской церкви Сан Лоренцо (1520–1534) — один из величайших шедевров Микеланджело Буонарроти (1475–1564) и искусства Ренессанса в целом. В то же время это одно из самых загадочных и многозначных произведений Возрождения. Обилие предложенных исследователями концепций «расшифровки» образности Новой сакристии не исчерпывает глубину ее содержания и оставляет место для новых интерпретаций.

Статья посвящена анализу семантической структуры капеллы Медичи. В попытке реконструировать полноту замысла Микеланджело автор исследует архитектурные, скульптурные и живописные элементы, как осуществленные, так и не осуществленные, из которых был составлен ансамбль капеллы.

Творение Микеланджело обычно рассматривается в связи с воззрениями Платона, Данте и Савонаролы. Автор предлагает по-новому взглянуть на данный круг идей. По его мнению, концепция капеллы в основном определяется идеей Страшного суда. В новой трактовке ансамбля важнейшую роль играют скульптуры четырех Времен суток. Мастер переосмыслил циклическую природу этих образов, связав их с Апокалипсисом Иоанна Богослова (Откровение Иоанна, 10:6). Автор статьи приходит к выводу, что в образном строе концепции капеллы Медичи воплотились три понятийных комплекса: платоновский дуализм, восходящее к «Божественной комедии» Данте трехчастное строение загробного мира и идея посмертного воздаяния в ее наиболее законченном виде — Страшном суде.

Ключевые слова: Микеланджело; капелла Медичи; Времена суток; Италия; XVI век; скульптура; неоплатонизм; Данте; Апокалипсис; Страшный суд.

Title. The Medici Chapel: A Semantic Aspect.

Author. Kostyria, Maksim Alexeevich — Ph. D., associate professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7/9, 199034 St. Petersburg, Russian Federation. m.kostyrja@spbu.ru

Abstract. The Medici Chapel (or the New Sacristy) of the Church of San Lorenzo in Florence (1520–1534) is one of the greatest masterpieces of Michelangelo Buonarroti (1475–1564) and the whole Renaissance. At the same time, it is one of the most enigmatic and polysemantic works of that epoch. The abundance of the concepts of “decoding” the New Sacristy’s imagery proposed by the previous researchers does not exhaust the depth of its content and leaves us space for new interpretations.

The article focuses on the analysis of the semantic structure of the Medici Chapel. During the reconstruction of Michelangelo’s intent, the author has examined the architectural, sculptural, and pictorial elements, both implemented or not, from which the ensemble of the Medici Chapel had been drawn.

Michelangelo's masterpiece is usually considered in connection with the views of Plato, Dante, and Savonarola. The author proposes a new look at the range of ideas. The concept of the chapel, according to the author, is mainly determined by the idea of the Last Judgment. In the new interpretation of the ensemble, a crucial role is played by the sculptures of four Times of Day. The master reinterpreted the cyclical nature of these images linking them to Apocalypse of John the Evangelist (Revelation, 10: 6). It has been concluded that the concept of the imagery of the Medici Chapel embodied three conceptual complexes: Platonic dualism, Dante's three-part structure of the underworld, and the idea of posthumous retribution in its most complete form — the Last Judgment.

Keywords: Michelangelo; the Medici Chapel; the times of day; Italy; 16th century; sculpture; Neoplatonism; Dante; "Apocalypse"; Last Judgment.

References

- Acidini Luchinat C. Michelangelo Sculptor. Milan, 24 ORE Cultura Publ., 2010. 320 p.
- Androsov S. O. "Skorchivshiisia ma'chik" — zabytoe proizvedenie Mikelandzhelo (Crouching Boy — Forgotten Work of Michelangelo). *Iskusstvo i kul'tura Italii epokhi Vozrozhdeniia i Prosveshcheniia (The Art and Culture of Italy in the Age of Renaissance and Enlightenment)*. Moscow, Nauka Publ., 1997. pp. 77–86 (in Russian).
- Baldini U. *L'opera completa di Michelangelo scultore*. Milan, Rizzoli Publ., 1973. 115 p. (in Italian).
- Baranov A. K voprosu o programme skulpturnogo ansambliia kapelly Medichi (On the Programme of the Sculptural Ensemble of the Medici Chapel). *Mikelandzhelo i ego vremia (Michelangelo and His Time)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. pp. 51–63 (in Russian).
- Batkin L. M. Ob istokakh tragicheskogo v Vysokom Vozrozhdenii (On the Origins of the Tragic in the High Renaissance). *Mikelandzhelo i ego vremia (Michelangelo and His Time)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. pp. 138–162 (in Russian).
- Clark K. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, Princeton University Publ., 1972. 458 p.
- Dante Alighieri. *La Divina Commedia. Commento e parafrasi*. Milan, San Paolo Publ., 1998. 1482 p. (in Italian).
- Dazhina V. D. *Mikelandzhelo. Risunok v ego tvorchestve (Michelangelo. Drawing in His Work)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 216 p. (in Russian).
- Dazhina V. D. Michelangelo's "Last Judgment". Problems of Interpretation. *Voprosy iskusstvovedeniia (Questions of Art History)*, 1996, vol. 1, pp. 270–296 (in Russian).
- Dzhivelev A. K. *Mikelandzhelo (Michelangelo)*. Moscow, Molodaia gvardiya Publ., 1957. 256 p. (in Russian).
- Ettlinger L. D. The Liturgical Function of Michelangelo's Medici Chapel. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 1978, vol. 22, no. 3, pp. 287–304.
- Garin E. *Letà nuova: Ricerche di storia della cultura dal XII al XVI secolo*. Naples, Morano Publ., 1969. 526 p. (in Italian).
- Guber A. A. *Mikelandzhelo (Michelangelo)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1953. 200 p. (in Russian).
- Jakimovich A. K. *Novoe vremja. Iskusstvo i kul'tura XVII–XVIII vekov (Modern Time. Art and Culture of the 17th–18th Centuries)*. Saint-Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2004. 440 p. (in Russian).
- Michelangelo Buonarroti*. Rime, Bari, Laterza Publ., 1960. 559 p. (in Italian).
- Panofsky E. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York, Harper & Row Publ., 1972. 262 p.
- Popp A. E. *Die Medici-Kapelle Michelangelos*. Munich, O. C. Recht Verlag Publ., 1922. 179 p. (in German).
- Smirnova I. A. Iskusstvo Mikelandzhelo v vospriatii sovremennikov (The Art of Michelangelo in the Perception of His Contemporaries). *Iskusstvo Zapadnoj Evropy i Vizantii (Art of Western Europe and Byzantium)*. Moscow, Nauka Publ., 1978. pp. 77–89 (in Russian).
- Vazari G. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, 9 vols. Florence, Sansoni Publ., 1878–1885 (in Italian).
- Vipper B. R. *Ital'janskij Renessans. XIII–XVI veka (Italian Renaissance 13th–16th Centuries)*, vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 244 p. (in Russian).