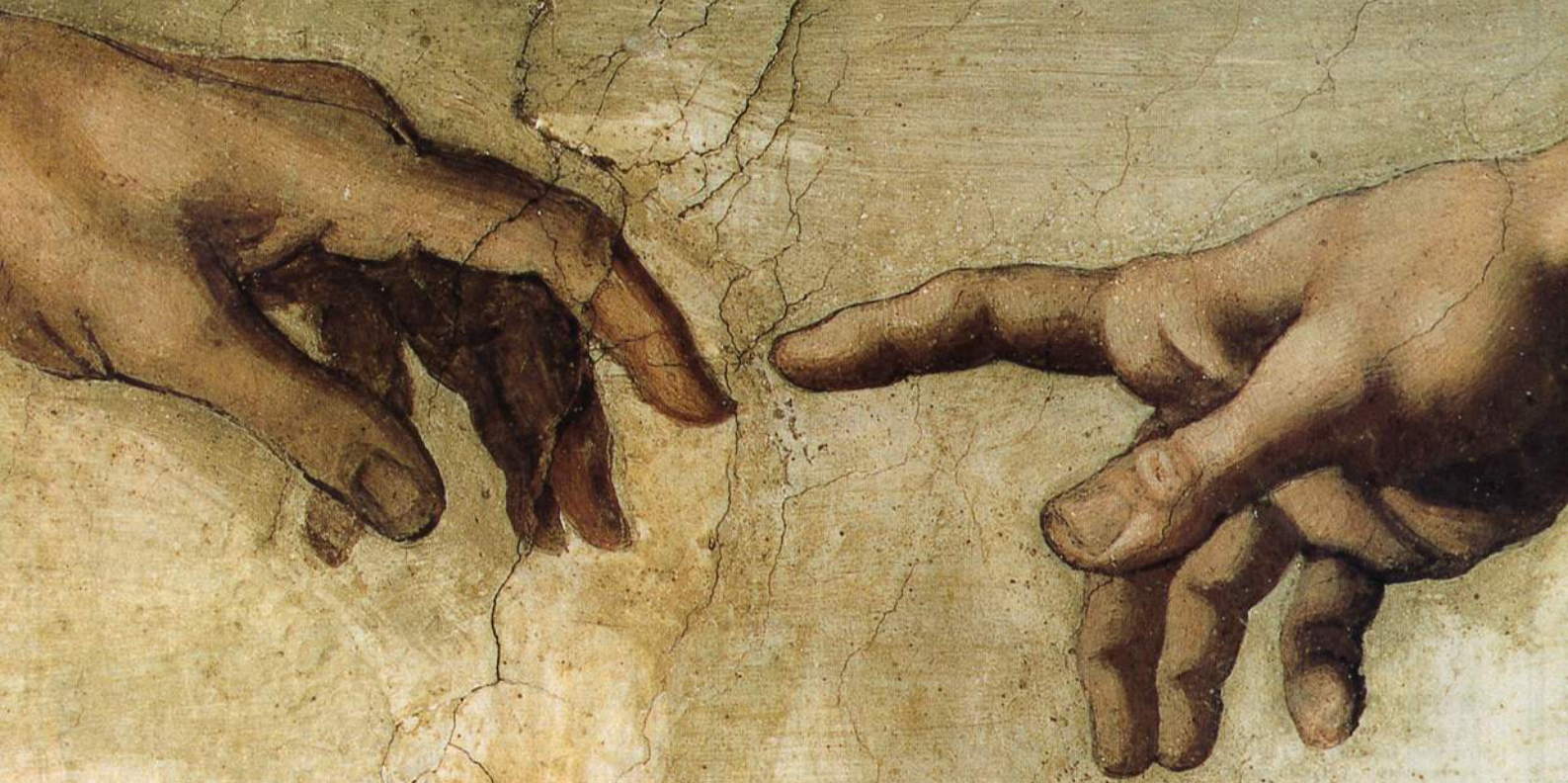


ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО



МИКЕЛАНДЖЕЛО

Часть 36

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 36

МИКЕЛАНДЖЕЛО

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ МИКЕЛАНДЖЕЛО стр. 3

ТВОРЧЕСТВО стр. 6

„Святое семейство“ („Тондо Дони“) — 1504	стр. 6
Свод Сикстинской капеллы (I) — 1508—1512	стр. 8
Свод Сикстинской капеллы (II) — 1508—1512	стр. 10
Свод Сикстинской капеллы (III) — 1508—1512	стр. 12
Свод Сикстинской капеллы (IV) — 1508—1512	стр. 14
Свод Сикстинской капеллы (V) — 1508—1512	стр. 16
Свод Сикстинской капеллы (VI) — 1508—1512	стр. 18
„Страшный Суд (I)“ — 1536—1541	стр. 20
„Страшный Суд (II)“ — 1536—1541	стр. 22
„Страшный Суд (III)“ — 1536—1541	стр. 24
Фрески Капеллы Паолина — 1542—1550	стр. 26

МИКЕЛАНДЖЕЛО И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ стр. 28

МИКЕЛАНДЖЕЛО В МУЗЕЯХ МИРА стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: Scala; стр. 3: слева: Художественная библиотека Бриджмен, справа: RMN; стр. 4: в центре слева: RMN, в центре справа: AKG, внизу: Scala; стр. 5: сверху: RMN, в центре: AKG; стр. 6: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 7: Scala; стр. 8: AKG; стр. 9—19: Scala; стр. 20: AKG; стр. 21 до 27: Scala; стр. 28: внизу слева: Художественная библиотека Бриджмен, внизу справа: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 29: сверху слева: AKG, сверху в центре: Художественная библиотека Бриджмен, сверху справа: RMN; стр. 30: RMN; стр. 31: сверху: RMN, в центре: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 32: Художественная библиотека Бриджмен.

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Авторский текст: Марк ДЮПЕТИ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Александр ХАХАЛЕВ.
Главный редактор: Ярослава СЕГАЛ.
Литературный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Выпускающий редактор: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Распространение: Виталий АНОХИН +38 (044) 205-43-14.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии
ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500,
г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17
Издание зарегистрировано в Государственном
комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер КВ 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ № 10202271
„Великие художники“ © EagleMoss International Ltd. 2003

На обложке:
Сотворение Адама
(фрагмент)

1510; 280x570 см
фреска

Свод Сикстинской капеллы,
Ватикан

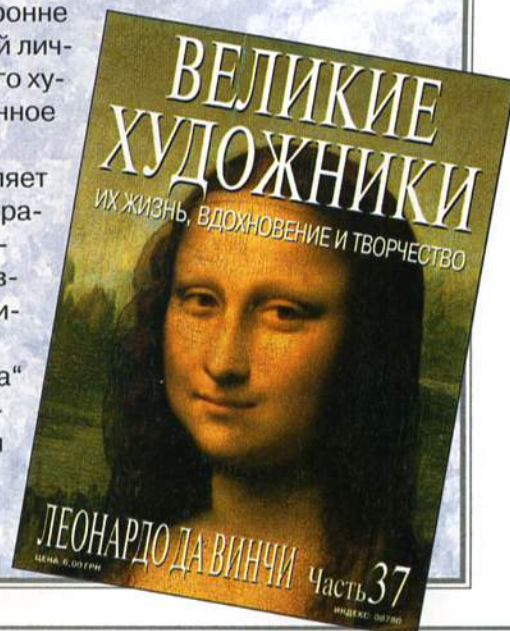
Коллекция „Великие художники“

Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описание самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части: ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ (1452–1519)

Леонардо да Винчи, являющийся одной из ключевых фигур эпохи Ренессанса, был разносторонне одаренной личностью. Его художественное наследие представляет собой собрание истинных шедевров, а гениальная „Джоконда“ прославила его имя во всем мире.





Микеланджело

Он считал себя флорентийцем, был безгранично предан этому городу, его искусству, культуре и пронес эту любовь до конца своих дней. Его гений проявился во всех сферах искусства: в рисунке, живописи, скульптуре и архитектуре. Он провел большую часть зрелых лет в Риме, работая по заказам римских пап; однако оставил завещание, в соответствии с которым тело его было погребено во Флоренции.

Микеланджело Буонарроти родился 6 марта 1475 года в маленькой деревне Капрезе около города Ареццо. Он был вторым из пяти сыновей Франческо ди Нери ди Миннато дель Сера и Лодовико ди Леонардо ди Буонарроти Симони. Отец Микеланджело, староста Капрезе, был настоящим трудолюбивым, и сын унаследовал от него эту черту.

СТРАСТНЫЙ ВАЯТЕЛЬ

Отец Микеланджело был связан с правящим семейством Медичи, при помощи которых ему удалось устроить 13-летнего сына учеником в мастерскую художников Доменико (1449—1494) и Давида (1452—1525) Гирландайо, а затем — в школу скульптуры, расположенную в Садах Медичи. После нескольких лет упорной учебы, талант молодого Микеланджело раскрылся настолько, что был замечен самим Лоренцо де Медичи, по прозвищу Великолепный, который стал покровителем и главным заказчиком начинающего скульптора. В его доме Микеланджело познакомился и сдружился с молодыми представителями семейства Медичи, двое из которых позже стали римскими папами (Лев X и Климент VII). Лоренцо Великолепный умер в 1492 году. Два года спустя молодой художник отправляется в Венецию и по пути задерживается в Болонье, где в 1494—1495 годах исполняет несколько мраморных статуй для церкви Сан Доменико. Затем Микеланджело вернулся во Флоренцию, но пробыл в любимом городе совсем недолго и уехал в

▲ **Якопино дель Конте: Портрет Микеланджело Буонарроти**

ок. 1535; 88х64 см
дерево, масло
Дом Буонарроти
Флоренция

Микеланджело было без малого шестьдесят лет, когда он позировал флорентийскому художнику Якопино дель Конте (1510—1598)



▶ **Две фигуры в стиле Джотто**

ок. 1490; 31,5х20,5 см
тушь, перо
Лувр, Париж

Оттачивая мастерство рисунка, Микеланджело часто копирует фрески Джотто, а также изучает работы Мазаччо

Рим, где собирался принять участие в археологических раскопках. Вскоре он создает первую крупномасштабную скульптуру — „Вах“ — более чем в натуральную величину. Немного позже появляется и мраморная скульптура „Пьета“ („Оплакивание Христа“), которая до сих пор находится в соборе святого Петра и по праву считается одним из величайших шедевров мирового искусства. Не менее значимой работой молодого Микеландже-

ло стало гигантское (4,34 м без основания) мраморное изображение Давида, выполненное между 1501 и 1504 годами, после возвращения во Флоренцию. Этой статуей Микеланджело доказал, что он превзошел по мастерству не только всех современных ему художников, но также и мастеров античности. Одновременно с работой над статуей Давида Микеланджело получил возможность доказать свой талант живописца — ему была заказана фреска „Битва при Кашино“ для зала Большого Совета в Палаццо Веккио. В процессе подготовки к этой работе (к слову, так и не реализованной) Микеланджело создал множество рисунков обнаженных и одетых фигур в самых разнообразных позах и положениях. Эти картоны стали прелюдией к его следующему произведению — росписи свода Сикстинской капеллы в Ватикане. Работая лежа на высоких лесах прямо под потолком, Микеланджело в период с 1508 по 1512 год создал самые прекрасные иллюстрации к библейским легендам. На своде папской капеллы он изобразил девять сюжетов из Книги Бытия, начиная с „Отделения Света от Тьмы“ и включая „Сотворение Адама“, „Сотворение Евы“, „Искушение и Грехопадение Адама и Евы“ и „Всемирный потоп“. Вокруг ос-

“ Искусство — это, прежде всего, откровение, благословение и освящение человеческого бытия ”

Микеланджело

Эжен Делакруа: ►
Микеланджело
в мастерской

1851; 41x23 см

Музей Фабр, Монпелье

Делакруа (1798—1863)

представляет

Микеланджело как художника, постоянно испытывающего недовольство своими работами и раздираемого вечными внутренними противоречиями

новых сюжетов чередуются изображения пророков и сивилл на мраморных тронах, других старозаветных персонажей и праотцов Христа. Эти царственные, могущественные образы доказывают мастерское понимание художником человеческой анатомии и движения, что дало толчок новому направлению в западноевропейском искусстве. В одном из

своих литературных творений художник так описывал те нечеловеческие усилия, которые ему пришлось приложить для осуществления этого проекта: „Я рисую в немыслимых позах, быстро устаю... Я вынужден постоянно запрокидывать голову, у меня невыносимо болит шея, а в спину будто вогнаны орлиные когти — и это в то время, как стекающая с кисти краска заливает мне глаза“. Эта работа стала ярким примером самоотречения Мастера, его величайшего мужества, граничащего с героизмом. Еще до того, как Микеланджело начал работу в капелле, папа Юлий II заказал ему создание гробницы, которая должна была стать са-

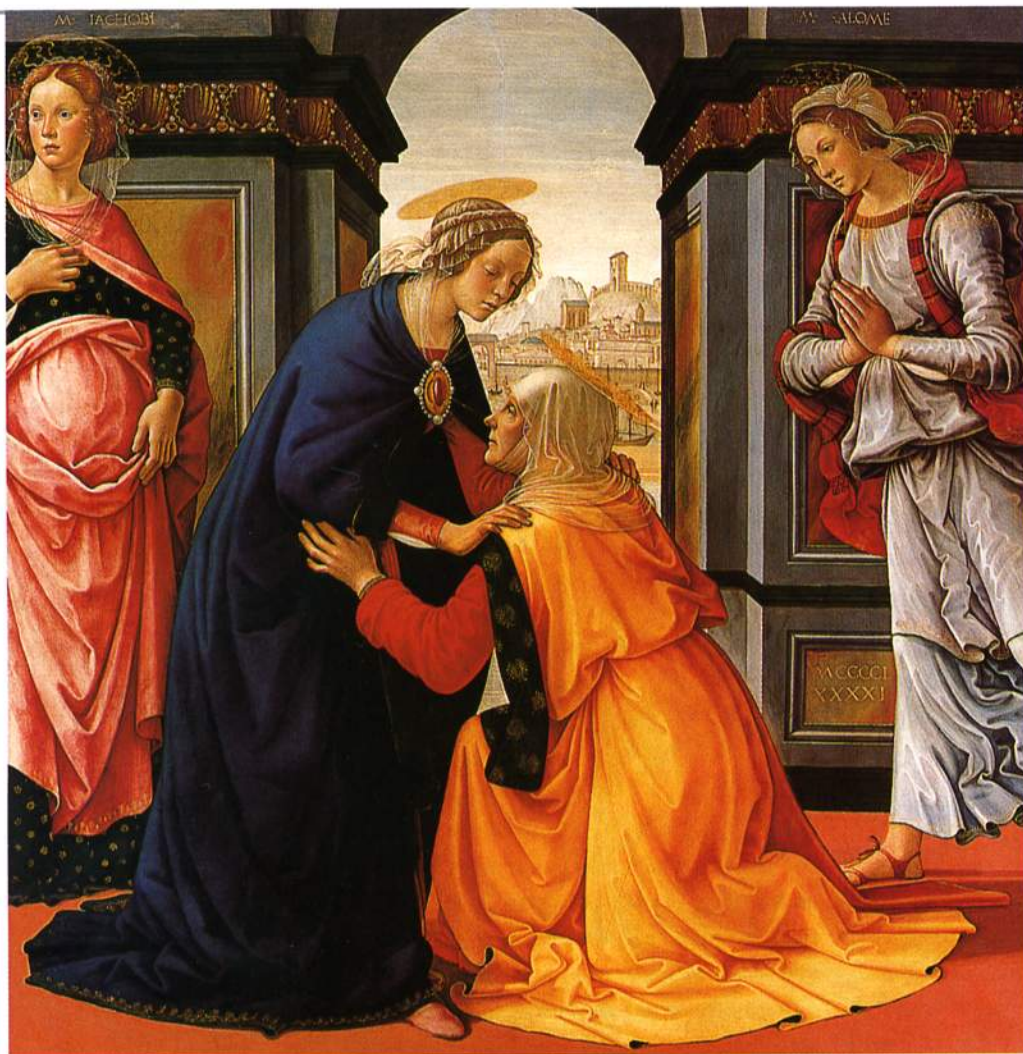
ХУДОЖНИК И МАРКИЗА

Позтесса Виттория Колонна, маркиза Пескари, овдовев, перебирается в одну из келий монастыря доминиканок в Монте Кавалло, где часто собирает любителей теологических дискуссий. На протяжении всего 1538 года Микеланджело каждое воскресенье посещает занятия этого кружка поборников „католической реформы“. Художник дарит Виттории множество своих рисунков, среди которых и эта штудия к знаменитой „Пьете“. Смерть маркизы в 1547 году явилась настоящим потрясением для Микеланджело. Позже в своих стихотворениях он признавался в любви к этой женщине, чего не делал при ее жизни.

Сидящий Христос, штудия к „Пьете“

ок. 1523; 25,4x31,8 см
рисунок углем; Лувр, Париж





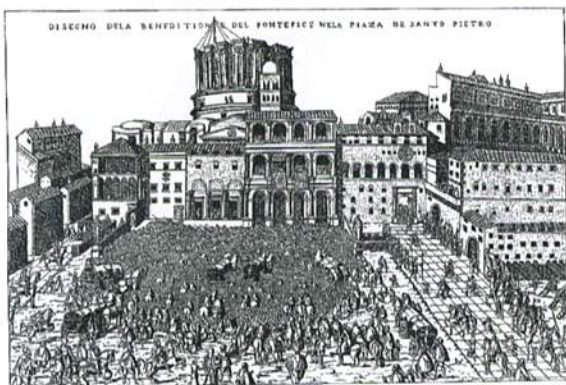
КАЛЕНДАРЬ

- 1475 — 6 марта в Капрезе, близ Арrezzo, родился Микеланджело
- 1488 — поступает на учебу в самую известную во Флоренции мастерскую братьев Гирландайо
- 1489—1492 — изучает скульптуру в Садах Медичи
- 1494 — отправляется в Венецию, по пути останавливается в Болонье (через год возвращается во Флоренцию)
- 1508—1512 — расписывает свод Сикстинской капеллы в Ватикане
- 1521 — во Флоренции начинает работу над фамильной гробницей Медичи
- 1529 — занимает должность главного инспектора флорентийских укреплений
- 1536 — начинает работу над фреской „Страшный Суд“ в Сикстинской капелле
- 1546 — был назначен главным архитектором собора святого Петра в Риме
- 1564 — Микеланджело умирает 18 февраля в Риме; похоронен во Флоренции

◀ Доменико Гирландайо: Посещение

1491; 172x165 см
дерево, масло
Лувр, Париж

Доменико Гирландайо написал эту чудесную картину в соавторстве со своими учениками, одним из которых был молодой Микеланджело



▲ Папа, освящающий собор святого Петра

1585; гравюра

После смерти Микеланджело, сотрясавшие Флоренцию в конце в XV века, заставили Микеланджело покинуть город, который он считал своей родиной

◀ Джорджо Вазари: Осада Флоренции

ок. 1560; фреска Палаццо Веккио (зал Климента VII), Флоренция

Политические катаклизмы, сотрясавшие Флоренцию в конце в XV века, заставили Микеланджело покинуть город, который он считал своей родиной

хватки средств, Папа приказал ему отложить работу над гробницей и закончить роспись свода Сикстинской капеллы.

МИКЕЛАНДЖЕЛО, ГЛАВНЫЙ АРХИТЕКТОР

Проект гробницы Юлия II требовал архитектурной проработки, но серьезная работа Микеланджело на архитектурном поприще началась только в 1519 году, когда ему был заказан фасад Библиотеки святого Лаврентия во Флоренции (проект этот так и не был осуществлен). В 1521 году художник начинает работу над проектом оформления гробницы в одной из капелл Медичи. В 1527—1529 годах Микеланджело, приверженец республиканской фракции, отказывается закончить эту работу и принимает участие в войне флорентийцев против клана Медичи: в круг его обязанностей входили строительство и реконструкция фортификационных укреплений Флоренции. Несмотря на свои республиканские убеждения, художник понимал, что крах Флорентийской республики неизбежен, а когда это про-

изошло — он бежал в Феррару, а затем скрывался в Венеции... В 1534 году художник приезжает в Ватикан, а в 1536-м приступает к работе над огромной фреской „Страшный суд“: Папа заказал ее для оформления алтарной стены все в той же Сикстинской капелле. Одновременно мастеру приходилось работать и над другими заказами — как живописными, так и архитектурными. В 1540 году он расписывал стены капеллы святого апостола Павла, а в 1546-м был назначен главным архитектором строящегося собора святого Петра в Ватикане. Здание этого собора было построено по проекту архитектора Донато Браманте (1444—1514), но именно Микеланджело пришлось взять на себя ответственность за сооружение алтарной апсиды и за разработку инженерного решения купола собора. По мнению большинства исследователей, работа по завершению строительства собора святого Петра стала наивысшим достижением флорентийского мастера в области архитектуры.

Характер Микеланджело и его жизненную позицию трудно понять посредством его творений — настолько они разнообразны. Пожалуй, только в собственных стихотворениях мастер обращался к темам своей судьбы и своего места в искусстве. Многие поэтические описания Микеланджело посвящены проблемам и затруднениям, с которыми он сталкивался в работе, а также личным отношениям с видными представителями своей эпохи. Несмотря на стремительно ухудшающееся в последние годы жизни зрение, он продолжает рисовать. Живет художник очень скромно: „Хотя я и был очень богат, но всегда жил, как бедняк“. Микеланджело Буонарроти умирает в Риме 18 февраля 1564 года в возрасте восьмидесяти девяти лет. В соответствии с последней волей художника, его тело было перевезено во Флоренцию и погребено в гробнице церкви Санта Кроче.

Святое семейство — 1504

К 1504 году, то есть к моменту создания картины „Святое семейство“, Микеланджело был уже широко известен как талантливый скульптор — благодаря таким чудесным произведениям как „Пьета“ и „Давид“. И все же мастеру хотелось попробовать себя в живописи и реализовать на практике все те знания и умения, которые он получил во время обучения в мастерской братьев Гирландайо. Именно поэтому картина „Святое семейство“ представляет интерес для исследователей живописно-

го наследия Микеланджело: это его единственная работа, выполненная на дереве, поскольку, за исключением римских фресок, большую часть своей творческой жизни мастер посвятил скульптуре. Картину „Святое семейство“ отличает сложнейшая композиция, оригинальный колорит и монументализм в представлении фигур. Картину часто называют „Тондо Дони“, так как она имеет круглую форму (итал.: tondo), а также „Мадонна Дони“, поскольку писалась по заказу известного купца и мецената, представителя древнейшей флорентийской фамилии, Аньоло Дони, который настоятельно рекомендовал Микеланджело приурочить окончание работы к дате своего бракосочетания с Маддаленой Строици. С точки зрения пластического воплощения, фигуры Марии, Иосифа и младенца Христа совершенно уникальны: они как будто вылеплены руками скульптора (что, в общем, неудивительно, если учитывать художественные предпочтения Микеланджело) и представляют исключитель-

**„ Скажи, Господи,
является ли мне красота,
которую я вижу, твоею
милостью, или же
я ношу ее в себе?
Куда бы я ни
глянул — везде эта
красота ”**

Микеланджело

ной иконографии и придавал возвышенной сцене несколько фривольный характер. Однако, вопреки ожиданиям, современники расценили подобную вольность всего лишь как свидетельство приверженности автора картины принципам античного искусства, что, в целом, считалось вполне приемлемым в эпоху Ренессанса.

„Пьета“, которая возникла пятью годами раньше, также отличается от традиционной схемы изображения Богоматери, которая оплакивает умершего Иисуса.

Французский кардинал Жан Билер де

Лагрола заказал эту скульптурную композицию в 1497 году, в период первого пребывания Микеланджело в Риме. В то время художнику было 23 года.

Спустя два года „Пьета“ была закончена и фактически сразу же признана настоящим шедевром и принесла Микеланджело славу лучшего итальянского скульптора.

ную ценность как по отдельности, так и в составе группы, которую специалисты называют „винтообразной“. Расположенные на втором плане картины обнаженные фигуры демонстрируют мастерство художника в использовании светотени для передачи рельефной мускулатуры. Разместив их в едином композиционном пространстве со Святым Семейством, Микеланджело в определенном смысле рисковал: этот прием противоречил законам традицион-



◀ Пьета

1499;
высота 174 см, ширина основания 195 см
мрамор
Собор святого Петра, Ватикан



◀ Святое семейство
(„Мадонна Донни“,
„Тондо Донни“)

1504; диаметр 120 см
дерево, темпера
Галерея Уффици, Флоренция

Свод Сикстинской капеллы (I) — 1508—1512



◀ **Давид**
1501—1504
высота 434 см
мрамор
Галерея Академии,
Флоренция

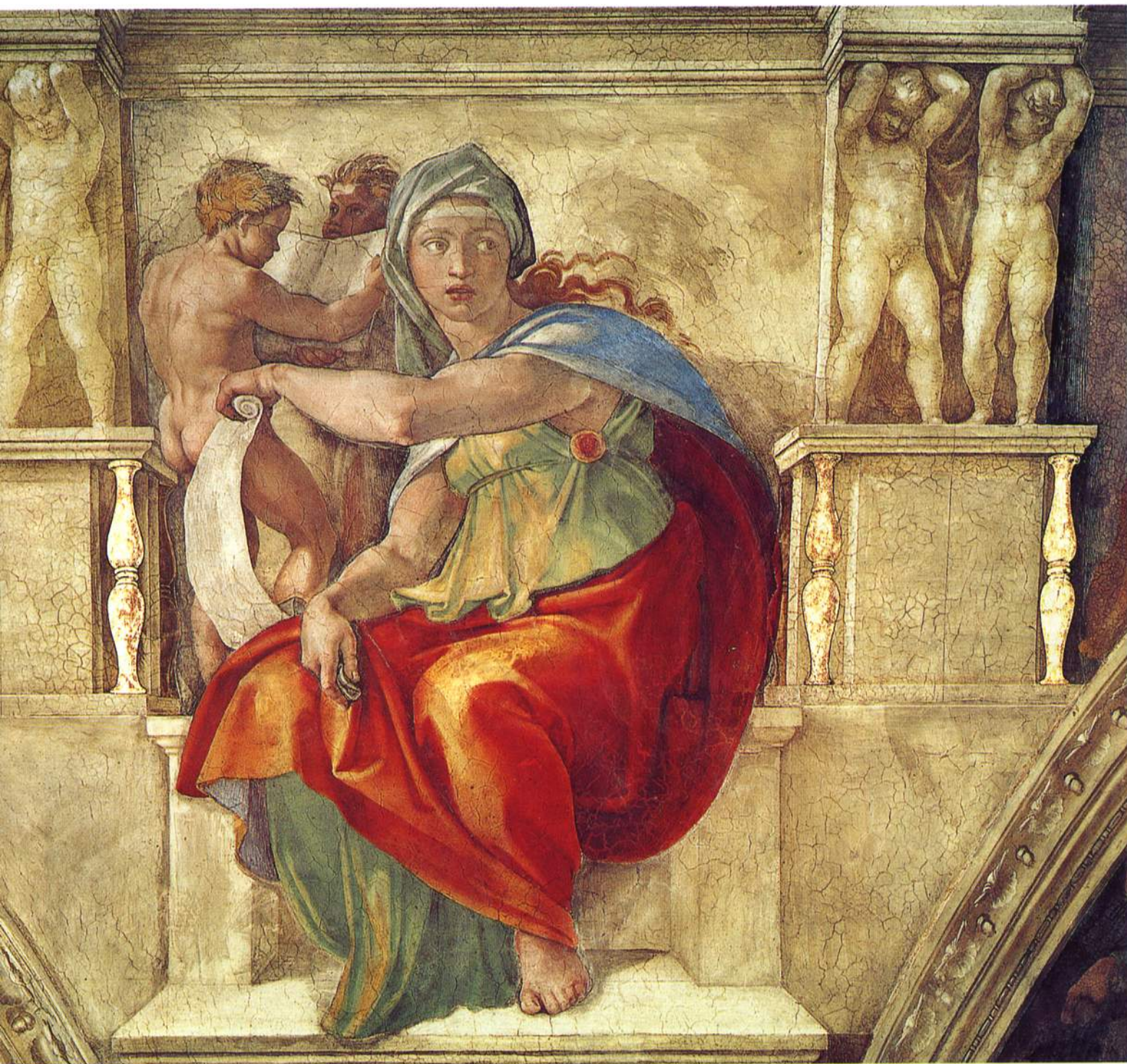
В 1461 году представители Флорентийского совета попечителей строительства соборов предложили Агостино ди Дуччо, довольно заурядному скульптору, выполнить большую статую Давида для украшения входа в одну из новых церквей. Дуччо не справился с работой, и огромная мраморная глыба оставалась нетронутой во дворе мастерской до тех пор, пока в 1501 году не было решено вернуться к ее обработке. Работа была заказана Микеланджело, и, когда три года спустя она была завершена, на совете попечителей было решено поставить ее на площади перед Дворцом Синьории — в качестве символа города и свидетельства непреклонной воли и героизма его граждан. Более чем четырехметровая мраморная фигура Давида представлена в позе „контрапоста“ (вся тяжесть тела перенесена на одну ногу): выбор именно этой позы явился очередным доказательством преклонения Микеланджело перед античной скульптурой. Мускулистая шея, тщательно вылепленное, прекрасное лицо с волевым, полным решимости, взглядом придают облику Давида черты настоящего героя, причем героя-мужчины, а не хрупкого мальчика, каким его традиционно изобра-



▲ **Сивилла Дельфийская**
1509; 350x380 см
фреска
Свод Сикстинской капеллы, Ватикан

◀ **Вакх**
1496—1497
высота 203 см
полированный мрамор
Национальный музей
Барджелло,
Флоренция





жали художники и скульпторы. Кроме того, Давида обычно представляли с головой поверженного Голиафа в руках или у ног, а Микеланджело предпочел запечатлеть момент, когда Давид только готовится нанести Голиафу смертельный удар... Когда скульптор завершил работу над гигантской статуей в мастерской, потребовалось целых три дня, чтобы перевезти ее на площадь Синьории. В 1873 году Давид снова „пересел“ — на этот раз в один из залов Музея Флорентийской академии изящных искусств, а его место перед Дворцом заняла копия.

Статуя Вакха выполнена по заказу Джакомо Галли, банкира и коллекционера, и была предназначена для оформления его сада. Голову бога виноделия украшают гроздья винограда, являющиеся, как и бокал в руке, его традиционным атрибутом.

Самая известная капелла Ватикана была построена между

1473 и 1481 годами, в эпоху правления папы Сикста IV, поэтому и получила название Сикстинской капеллы. Она представляет собой большой прямоугольный зал с овальным сводом, который вот уже более пяти веков являет собой памятник гению Микеланджело, который сумел воплотить в жизнь этот, без преувеличения, грандиозный проект. Как известно, первоначально свод капеллы представлял собой небесную сферу, усыпанную звездами, а в 1508 году папа Юлий II специально вызвал в Рим Микеланджело для росписи этого огромного пространства. Художник работал над фресками капеллы в течение почти пяти лет. В фигурах семи пророков и пяти сивилл, которые размещены в двенадцати прямоугольниках, обрамляющих по периметру центральное пространство свода, в полной мере проявилась тяга Микеланджело к монументализму.

Свод Сикстинской капеллы (II) — 1508—1512

Существуют свидетельства современников Микеланджело о том, что художник вначале без энтузиазма отнесся к идее оформления фресками свода Сикстинской капеллы и согласился на эту работу только при условии, что он будет волен вносить коррективы в предписанный ему план росписи. В итоге этот план был настолько изменен Микеланджело, что его современники справедливо признали художника единственным автором теологической программы росписи свода Сикстинской капеллы, что не имело precedентов в истории живописи. Площадь свода Сикстинской капеллы, вместе с прилегающими к нему люнетами, составляет около шестисот квадратных метров! Чтобы фрески, размещенные на высоте десяти метров, были хорошо видны снизу, Микеланджело вынужден был создавать фигуры поистине нечеловеческих размеров, с пропорциями на грани деформации, и использовать при этом яркие, блестящие краски

“ У Микеланджело анатомия становится музыкой. Человеческое тело у него выглядит таким же совершенным, как античный архитектурный элемент ”

Пьетро Аретино, 1537

(со временем они стали матовыми, однако после реконструкции капеллы в 1990 году блеск красок и насыщенность колорита отчасти удалось восстановить). Столкнувшись со множеством технических трудностей, Микеланджело обращается за помощью к своим давним приятелям, также ученикам мастерской

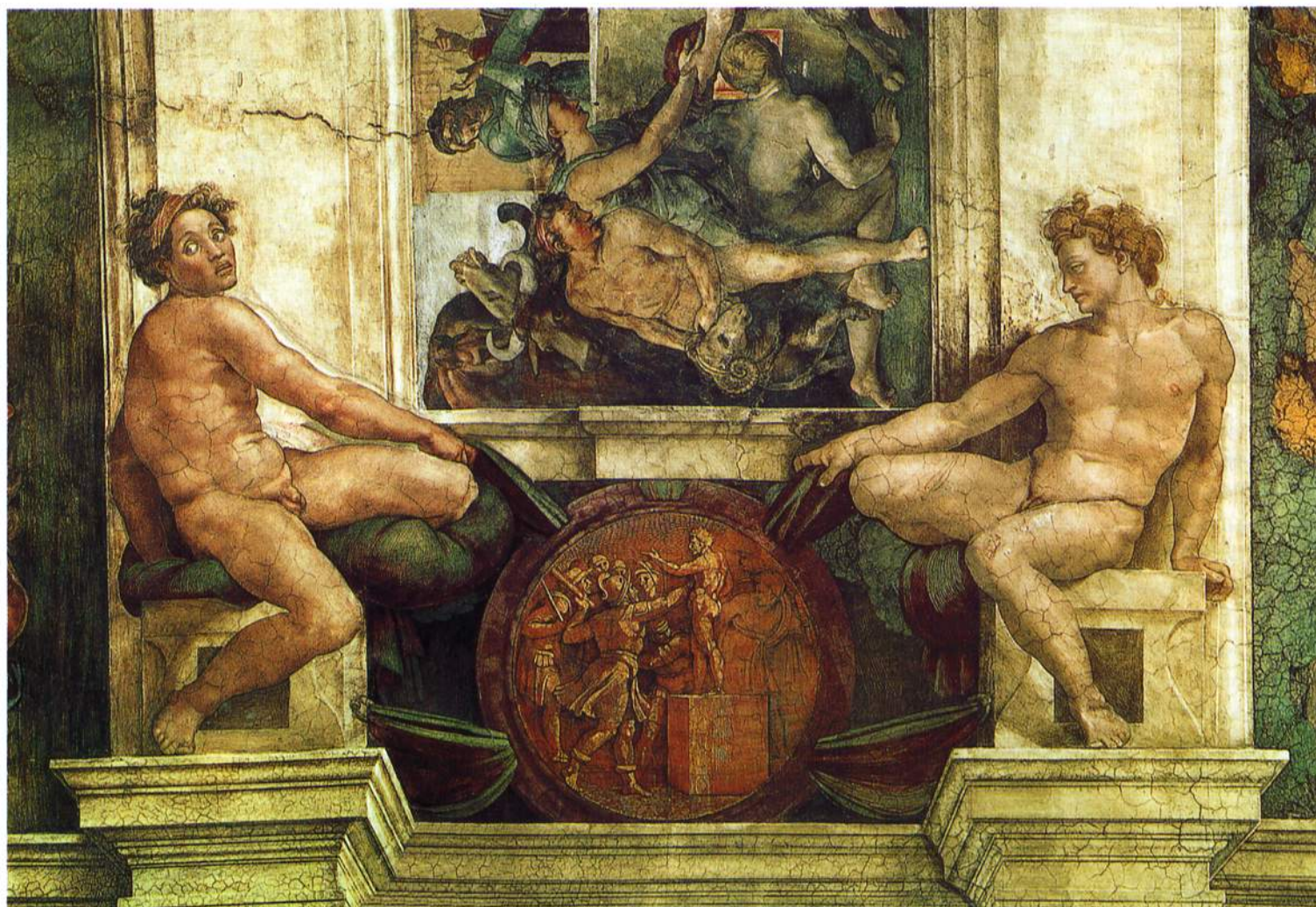
Гирландайо, — Франческо Граначчи (1469—1543) и Джулиано Буджардини (1475—1554). Вазари сообщает, что в то время опыт флорентийских художников в плафонной живописи был гораздо меньшим, нежели в живописи настенной, а ведь „художник, работающий над фреской, за день должен выполнить ту работу, которую скульптор делает на протяжении месяца“, поскольку фреска, написанная в несколько приемов, выглядит неаккуратно: все поправки, добавленные чуть позже или нанесенные на уже сухую штукатурку, обязательно проявятся некрасивыми пятнами...

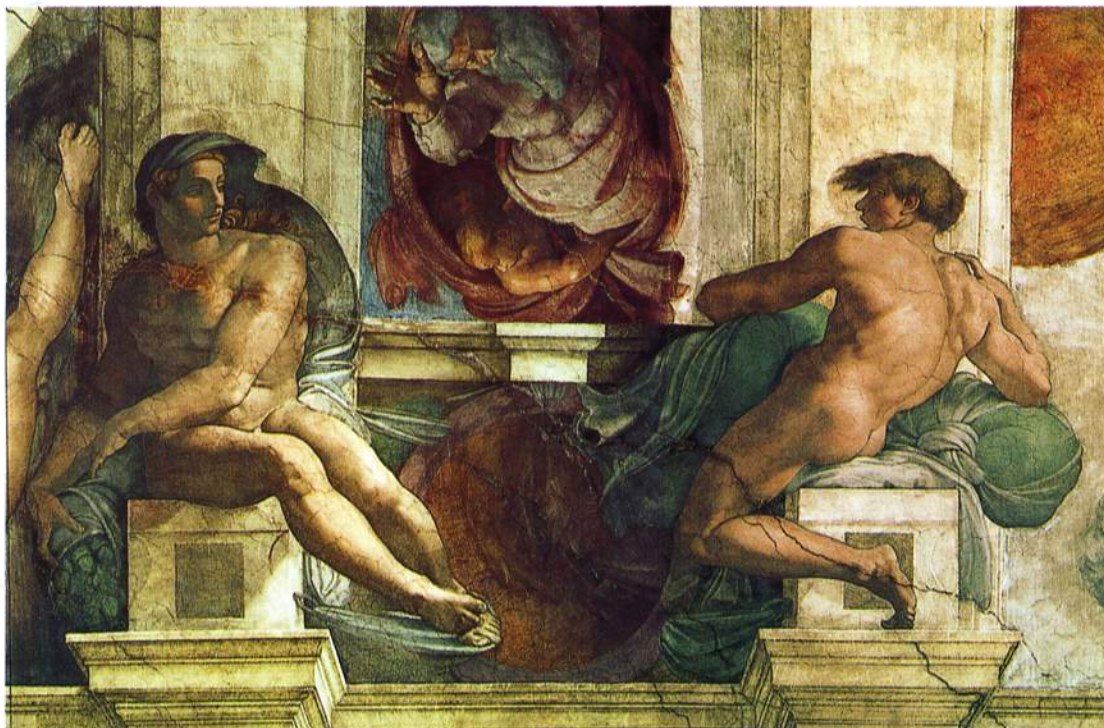
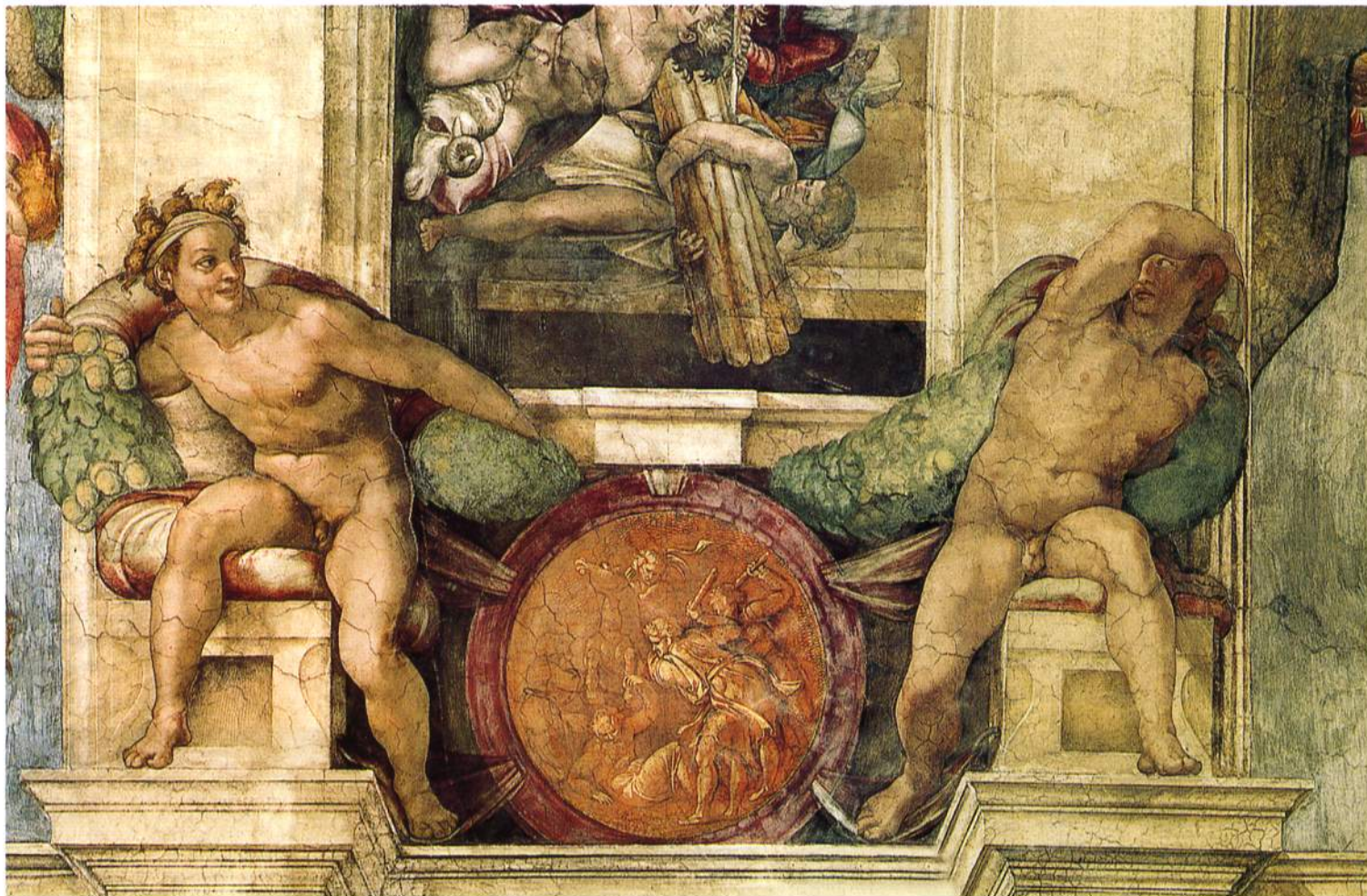
Ignudi
(деталь пары над Исайей)

1509; 190x195 см
фреска
Свод Сикстинской капеллы, Ватикан

Ignudi
(деталь пары над Эритрейской сивиллой)

1509; 190x195 см
фреска
Свод Сикстинской капеллы, Ватикан





▲ Пугги (деталь)

1511; 200x395 см

фреска

Свод Сикстинской капеллы, Ватикан

▲ Ignudi
(деталь пары над
Персидской
свивиллой)

1511; 200x395 см

фреска

Свод Сикстинской
капеллы, Ватикан

Центральная часть пространства свода покрыта фресками, изображающими девять библейских сцен из Ветхого Завета, среди которых „Отделение Света от Тьмы“, „Сотворение Евы“, „Сотворение Адама“, „Грехопадение и изгнание из Рая“, „Всемирный потоп“ и другие. Каждую из этих сцен обрамляют изображения нагих юношеских фигур ignudi (итал.: обнаженные) и крылатых мальчиков — путти, являющихся своеобразным воплощением красоты, юности и данью искусству антично-

сти. Каждая мышца, каждый сустав этих тщательно выписанных тел весьма выразительны. Французский художник Делакруа (1798—1863) заметил по этому поводу: „Создается впечатление, что, рисуя руку или ногу, он думает исключительно об этой руке и этой ноге. Надо признать, что некоторые фрагменты, написанные в этой манере, захватывают сами по себе. В этом — его большая заслуга: величие и мощь таятся даже в отдельно взятых частях человеческого тела“.

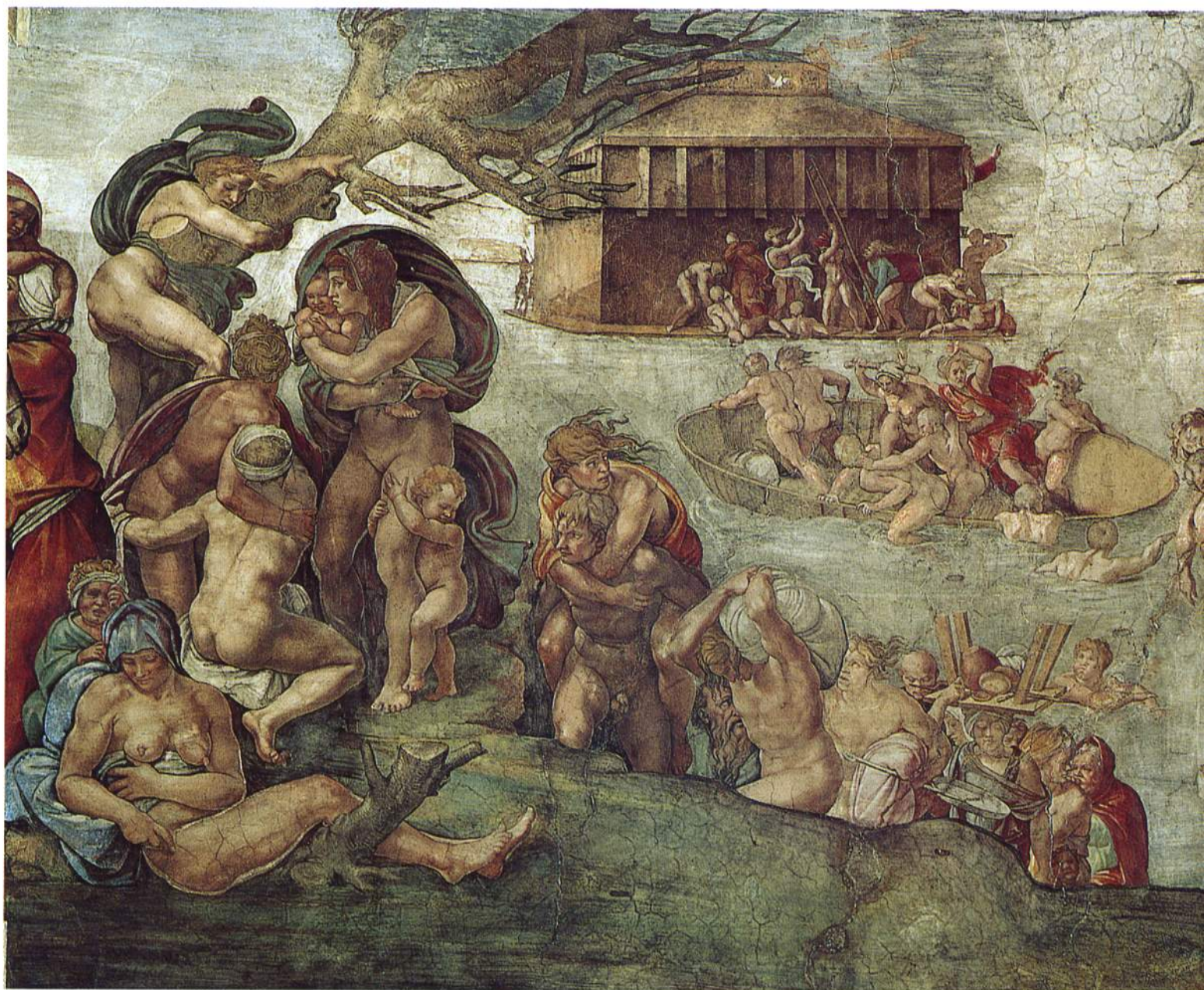
Свод Сикстинской капеллы (III) — 1508—1512

▼ Всемирный потоп

1508—1509; 280х570 см

фреска

Свод Сикстинской капеллы, Ватикан



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Основной трудностью в технике исполнения фресок является то, что нужно писать очень быстро, такая живопись требует специфического подготовительного процесса. Минеральные пигменты должны размешиваться с водой, прежде чем будут наложены твердой или мягкой кистью — в зависимости от желаемого эффекта — на влажный грунт (*intonaco fresco*). Краски должны быть устойчивы к извести. Разные пигменты реагируют на грунт по-разному, по-разному и высыхают. Например, шмалта (королевская лазурь), получаемая сплавлением окислов кобальта с песком и поташом, жухнет после высыхания и поэтому на фресках Микеланджело голубой цвет менее насыщен, чем красный или зеленый.



„В семирный потоп“ — одна из девяти библейских сцен, расположенных в центральной части свода Сикстинской капеллы. Эта картина появилась первой, и история ее создания была весьма сложной, если не сказать трагической. В своей „Истории итальянского искусства“ Стендаль (1783—1842) писал: „Микеланджело лично готовил известковый раствор, сам смешивал краски — в общем, занимался той подготовительной работой, выполнять которую подчас брезговали даже самые посредственные художники. (...) И, как назло, едва он закончил писать „Потоп“ — одну из самых важных и драматических сцен, — картина прямо на глазах стала покрываться белым налетом и вскоре совсем исчезла. Разгневанный, он бросил работу и посчитал себя освобожденным от всех обязательств, связанных с росписью Сикстины“. Микеланджело обратился к Папе, рассказал, что случилось, и добавил: „Я предупреждал Ваше Святейшество, что фрески — не моя партия“. Присланный Папой разбираться в причинах произошедшего архитектор Джулиано да Сангалло (1445—1516) раскрывает тайну исчезновения фрески: оказывается, мастер добавлял в основу под краски слишком много воды... Микеланджело потрясен: после двадцати месяцев напряженной работы выяснилось, что он совершенно не компетентен! „Пребывая в таком настроении, — заключает Стендаль, — он возобновил работу над фресками“. Очевидно, изображая впечатляющую сцену потопы, Микеланджело стремился передать не только ужас людей, приговоренных Богом к смерти, но и свое отчаяние от осознания непомерной тяжести работы, которую ему все-таки необходимо завершить. Но сделать это ему придется в одиночестве: после нескольких неудачных экспериментов мастер опасался доверять хоть что-нибудь своим ученикам и помощникам, и вскоре был покинут ими всеми... „И продолжалось на земле наводнение сорок дней, и умножалась вода, и подняла ковчег, и он возвысился над землею“ (Быт. 7:17). „И лишилась жизни всякая плоть... и птицы, и скоты, и звери, и все гады, ползающие по земле, и все люди“ (Быт. 7:21)...

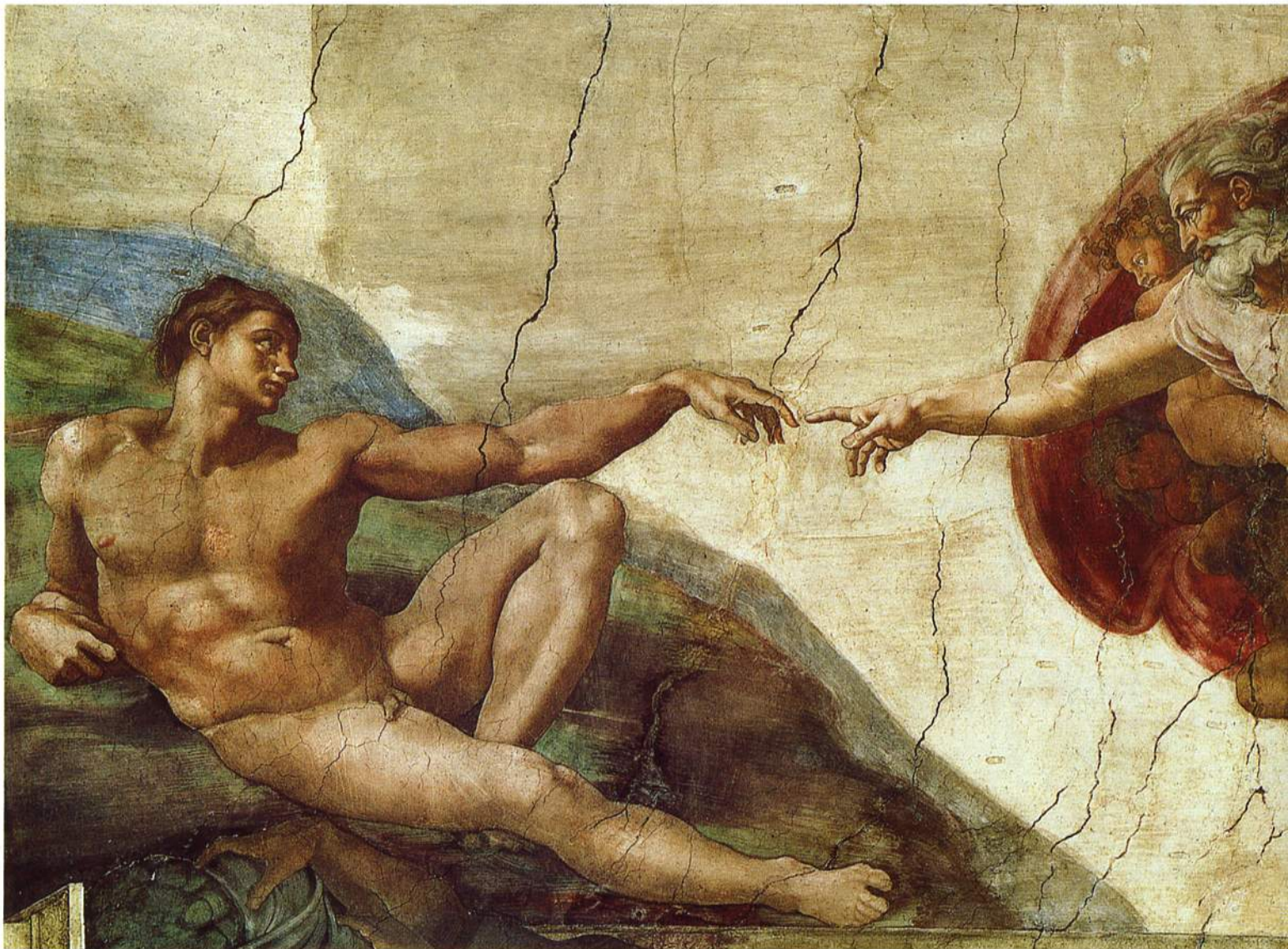
Свод Сикстинской капеллы (IV) — 1508—1512

„Не будь мы Господу душой под стать, / Погрязли бы в никчемности презренной, / А нас пленяет красота Вселенной, / И тщимся тайну вечности познать“, — эти строки, написанные самим Микеланджело (пер. Ф. Тютчева), являются поэтическим выражением того замысла, который художник реализовал в своей фреске „Сотворение Адама“. Эта фреска, вне всяких сомнений, является одним из самых известных произведений Микеланджело. Впервые в истории мирового искусства Бог-создатель и сотворенный им человек выступают на равных. Смысловой и композиционный акценты в этой картине совпадают: протянутые Богом и Адамом руки вот-вот соприкоснутся кончиками пальцев, и напряженное ожидание „высечения божественной искры“

от этого касания делает зрителя причастным к великому таинству сотворения человека. В Евангелиях от Луки и от Матфея Перст Божий отождествляется со Святым Духом — посредником между Создателем и его творениями. Касание перстами — жест, предложенный художником в качестве символического воплощения самой жизни, — раскрывает суть взаимоотношений между человеком и Богом, их неразрывную связь. Кроме того, расположив фигуру первого человека на покатой поверхности, художник создает у зрителя иллюзию, будто Адам находится на самом краю земли, у пропасти. Наверное, еще и поэтому так впечатляют нас эти две протянутые навстречу друг другу руки, символизирующие связь между двумя мирами — земным и божественным. Причем рука Господа напряжена

▼ Сотворение Адама

1510; 280x570 см
фреска
Свод Сикстинской капеллы, Ватикан



Сотворение
Адама
(фрагмент)

1510
фреска
Свод Сикстинской
капеллы, Ватикан



сильнее, его взгляд строг, он полон решимости; Адам же пока слаб, в нем еще не ощущается дыхание жизни, однако, повинувшись неведомому порыву, он, словно из последних сил, протягивает руку — обратите внимание, сколько надежды и ожидания в его устремленных к Богу глазах! И художник запечатлевает тот волнующий момент, когда в ответ на свое пока не вполне осознанное, но явное искание божественного человек получает душу — высшую награду Создателя.

В этой работе Микеланджело в который раз доказывает свое умение „лепить“ средствами живописи рельеф человеческого тела. Асканию Кондиви, ученик и биограф Микеланджело, подчеркивал, что „его любование красотой человека было одним из проявлений его искреннего восхищения красотой вообще — будь то красивая безделушка, величественные горы или сказочный лес: подобно пчеле, собирающей мед с цветов, он умел находить красоту в природе“.

**“ Он начинает
с хаоса, переходит
к экстазу,
а заканчивает крахом.
Микеланджело
вознесся над родом
человеческим ”**

Ламартин, 1868

Свод Сикстинской капеллы (V) — 1508—1512

▼ Сотворение Евы

1509—1510; 170х260 см

фреска

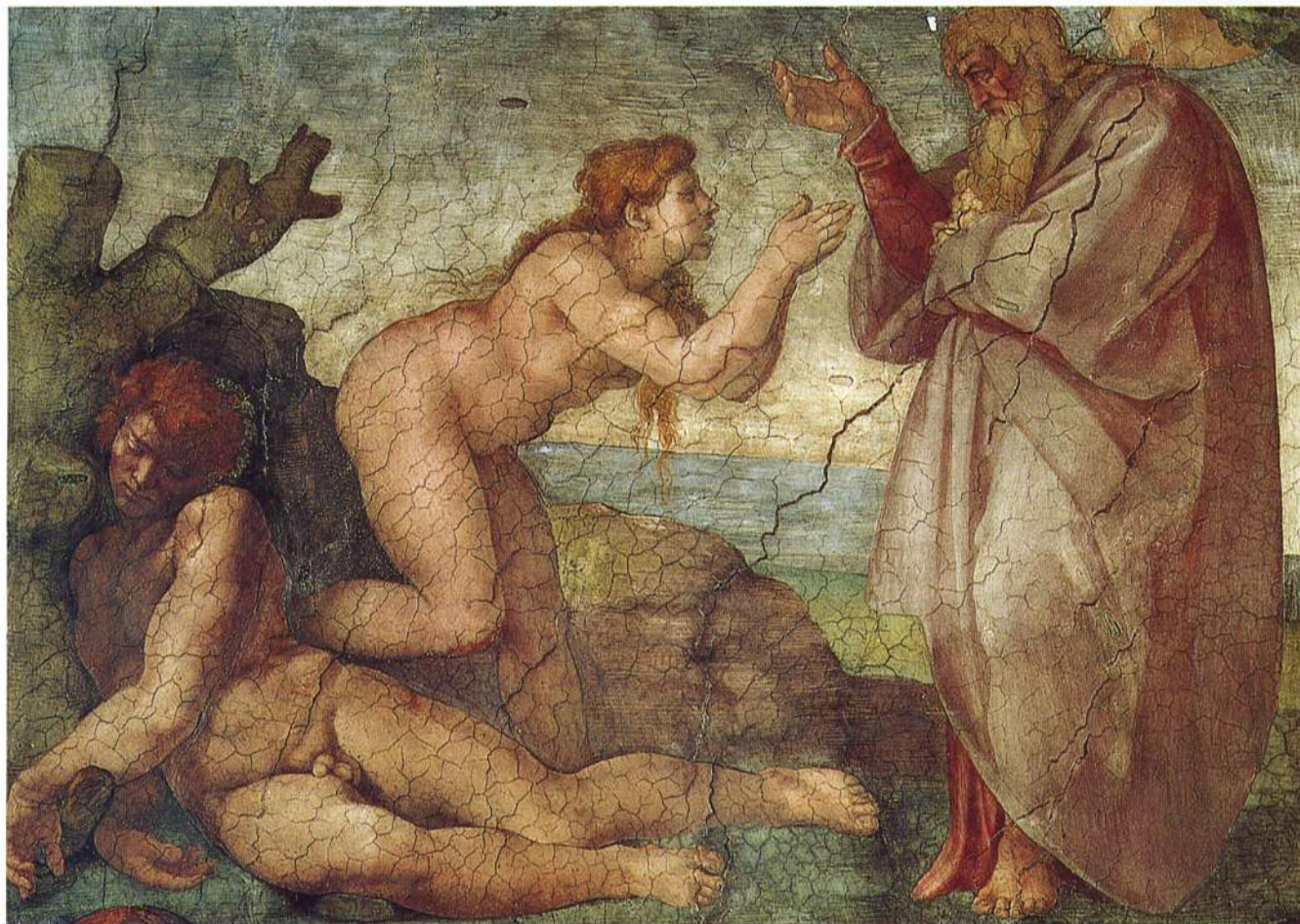
Свод Сикстинской капеллы,
Ватикан

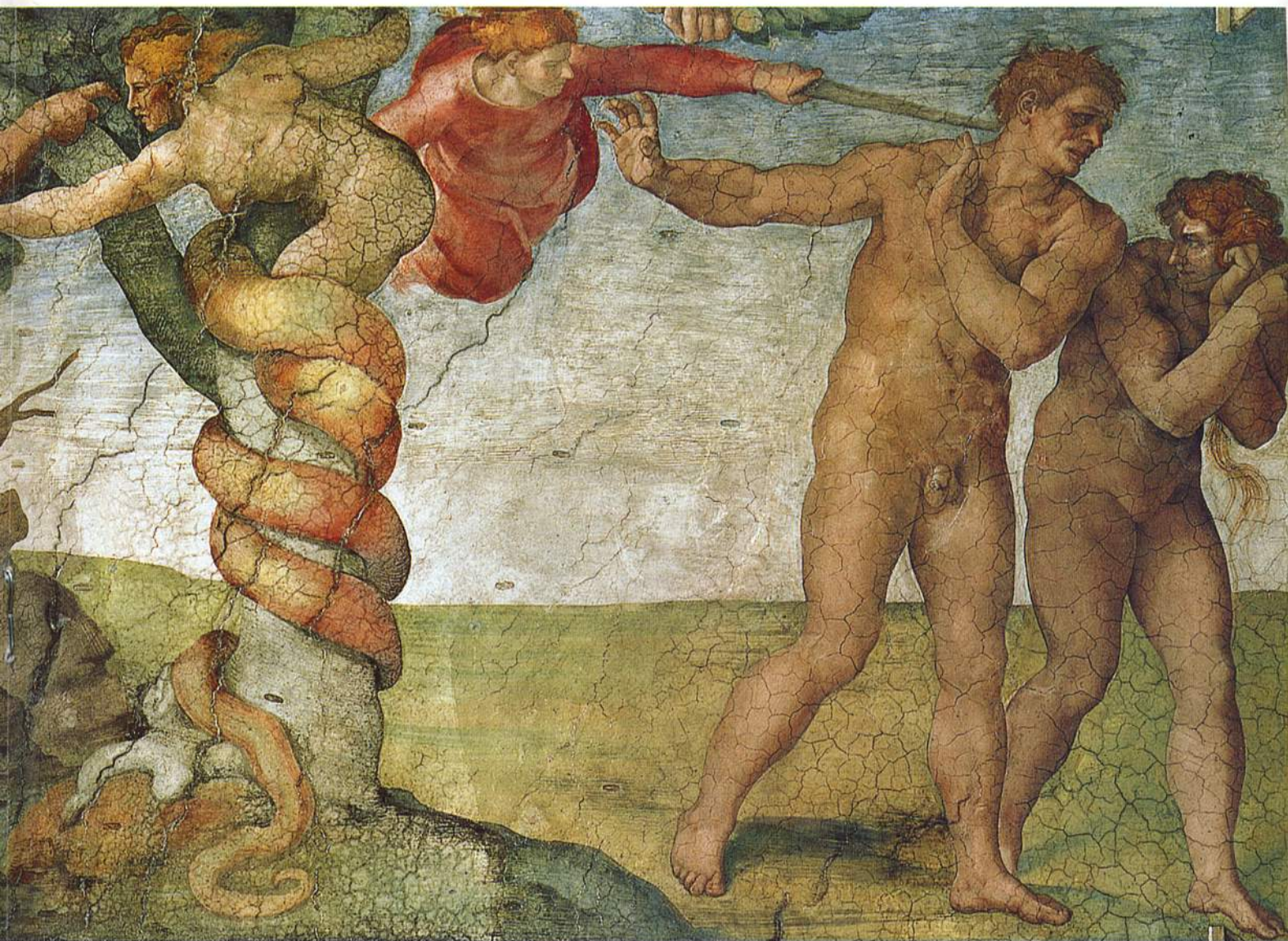
Грехопадение и изгнание из Рая

1509—1510; 280х270 см

фреска

Свод Сикстинской капеллы, Ватикан





Росписи по мотивам библейских сюжетов „Сотворение Евы“ и „Грехопадение и изгнание из Рая“ были закончены в 1510 году. К тому времени уже больше половины фресок было готово. Однако Папа постоянно торопил художника и возмущался, что Микеланджело никому не позволяет увидеть результаты своего труда. Действительно, по свидетельству Вазари, художник не допускал Папу в капеллу во время работы, а когда тот все же проникал под ее своды, он, якобы нечаянно, сбрасывал с лесов доски и другие тяжелые предметы, обращая разъяренного старика в бегство. Объяснения между ними бывали порой такими бурными, что однажды Папа даже ударил Микеланджело своей тростью! В конце концов, утомленный постоянным недовольством заказчика по поводу непомерно затянувшейся, по его мнению, росписи свода Сикстинской капеллы, 14 августа 1511 года Микеланджело был вынужден открыть для всеобщего обозрения небольшую часть свода. Сохранились свидетельства очевидцев этого события, утверждавших, что увиденное повергло их в „эстетический шок“...

Фрески „Сотворение Евы“ и „Грехопадение и изгнание из Рая“ массивностью фигур персонажей, а также их позами напоминают картины Мазаччо (1401—1428), стиль которого Микеланджело внимательно изучал еще во Флоренции. Благодаря использованию отдельных оттенков охры и розового, тела становятся будто полупрозрачными... „Сотворение Евы“ инте-

ресно с точки зрения композиции: фигуры своим расположением образуют треугольник, вписанный в композиционное пространство, представляющее собой горизонтальный прямоугольник — благодаря этому приему сцена кажется погруженной в атмосферу спокойствия и сонной неги. Это впечатление усиливается за счет нежной цветовой гаммы, а также горизонтальной, образованной фигурой спящего Адама.

Композиция „Грехопадения...“ представляет собой две сцены, разделенные Древом познания: сцена, расположенная слева, изображает искушение, эпизод справа — изгнание Адама и Евы из Рая. Сидящая под деревом Ева напоминает греческую богиню; ее молодое, красивое тело показано в движении: влекомая любопытством и неосознанным желанием, она поворачивается к дереву, а ее рука уже протягивается к запретному плоду... „И сказал змей жене: нет, не умрете; но знает Бог, что в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло“ (Быт. 3:4-5). Адам и Ева вкусили плод, увидели, что они нагие, и узнали, что такое стыд. Бог разгневался и изгнал их из рая, предрекая им жизнь, которая будет полна страданий и закончится неминуемой смертью: „...ибо прах ты — и в прах возвратишься“ (Быт. 3:19). Лица и позы изгнанников контрастируют с божественно красивой парой в левой части картины. Те, кто были подобны Господу, отныне — всего лишь мужчина и женщина.

Свод Сикстинской капеллы (VI) — 1508—1512

Фреска „Опьянение Ноя“ была, скорее всего, написана сразу же после „Потопа“. Ной открыл кровлю ковчега и увидел, что поверхность земли высохла. Затем Бог сказал ему: „Выйди из ковчега ты, и жена твоя, и сыновья твои, и жены сынов твоих с тобою. Выведи с собою всех животных, которые с тобою... пусть разойдутся они по земле, и пусть плодятся и размножаются на земле“ (Быт. 8:16-8:17). Ной стал возделывать землю и посадил виноград, из которого получил великолепное вино. Однако он не знал еще об опьяняющем действии этого напитка и, выпив довольно много, заснул обнаженным в своем шатре. Его младший сын Хам увидел это и стал насмехаться над ним. Старшие же сыновья Сим и Иафет покрыли наготу отца накидкой, обратив лица назад, чтобы не увидеть ее. На картине Микеланджело Ной изображен возделывающим землю — в глубине, слева, и уже опьяневшим — на первом плане, в окружении стоящих сыновей. Хам, указывающий на отца пальцем, будет в результате проклят Ноем и поставлен на службу остальным сыновьям. Интересно, что Микеланджело трактует библейский сюжет как античный миф, прибегая к стилистике барельефа: на переднем плане фигуры объемны, фигура же Ноя на заднем плане выглядит предельно плоской, при этом чан и порог хижины служат переходом между двумя планами. Как и в скульптурном рельефе, формы подчеркиваются здесь не столько легкой светотенью, сколько четкостью контуров.

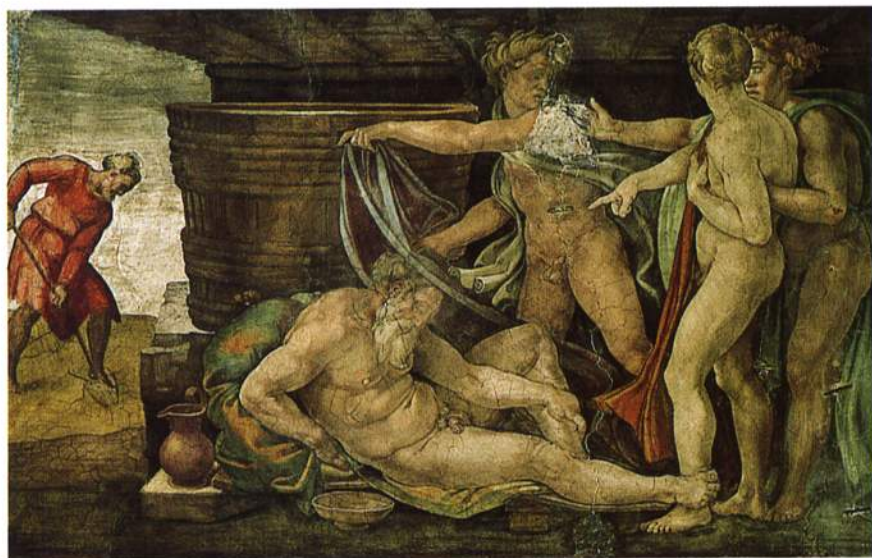
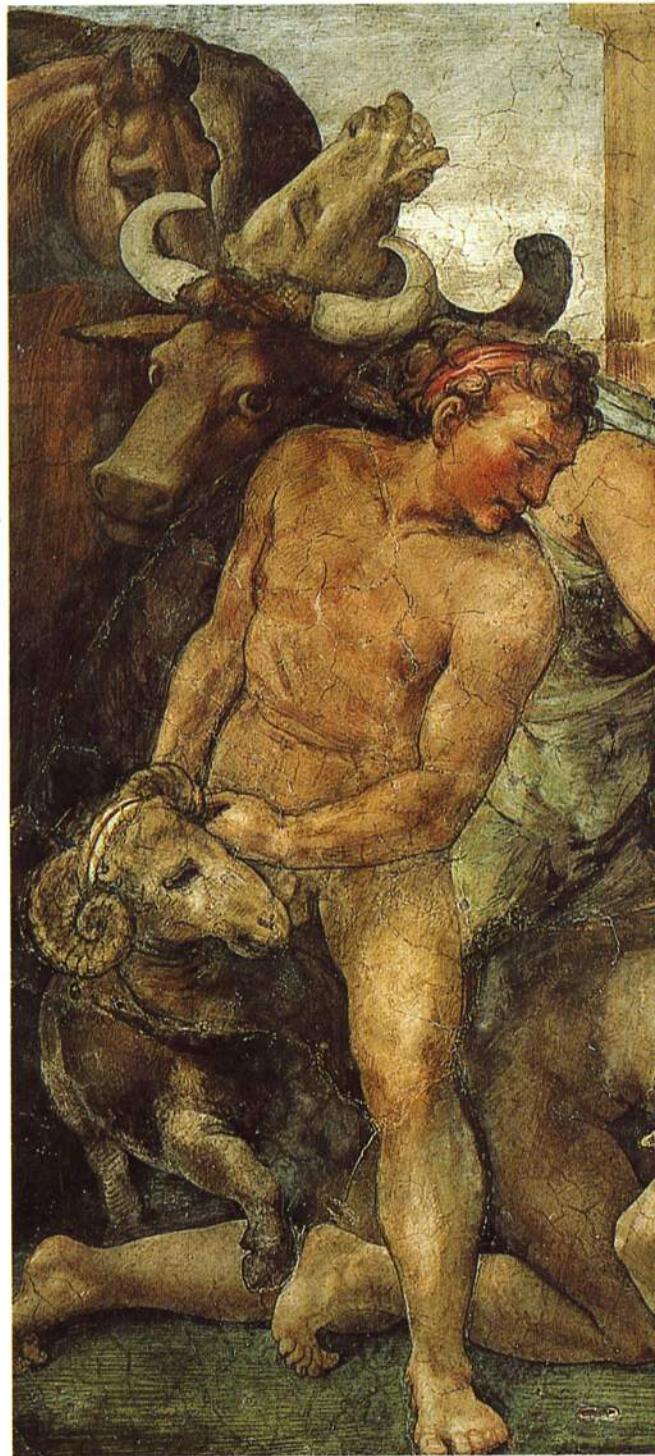
„Жертвоприношение Ноя“ выглядит тоже как барельеф с двумя параллельными плоскостями. Глубина определяется объемом развернутой углом к зрителю кубической печи.

Жертвоприношение Ноя

1509—1510; 170х260 см
фреска
Свод Сикстинской
капеллы, Ватикан

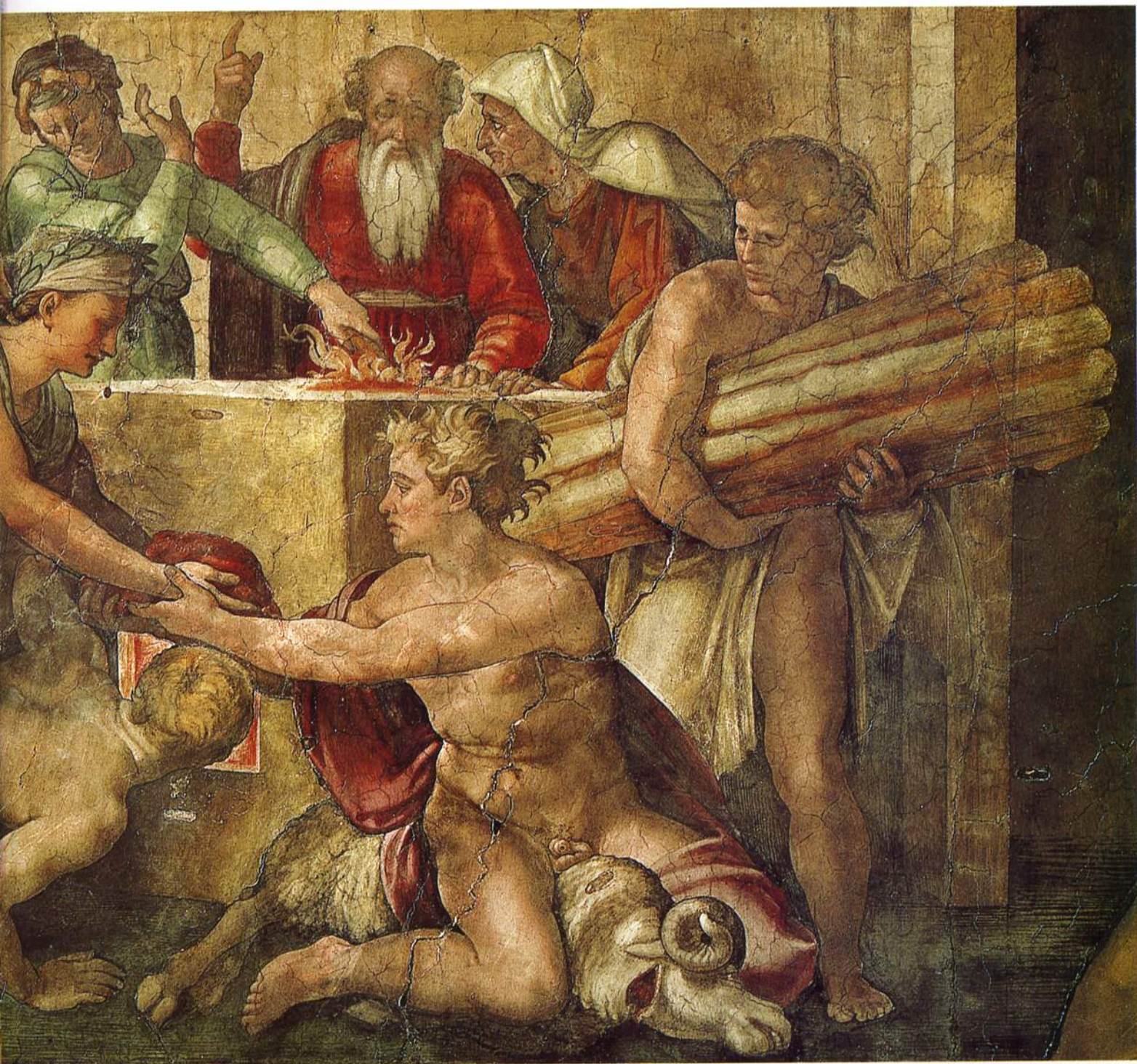
▼ Опьянение Ноя

1509; 170х260 см
фреска
Свод Сикстинской
капеллы, Ватикан



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Процесс высыхания фрески требует внимательного контроля художника, поскольку основные, порой непредсказуемые, химические процессы происходят именно во время высыхания красок. Большинство пигментов, став сухими, сохраняют свой цвет, но существуют и такие, цвет которых может заметно измениться, что, как правило, не входит в планы художника и расценивается им как неудача. Кроме того, проблема высыхания красок часто усугубляется неровностями на поверхности расписываемых стены или потолка — естественно, что в углублениях краска засыхает медленней, чем на выпуклых частях. Мокрая краска, как известно, по цвету всегда отличается от сухой. И художник должен это учитывать и предвидеть проблемы, связанные с высыханием фрески.



**“ Ты можешь прочесть
все трактаты о возвышенной
красоте, но так ничего
и не поймешь... Но стоит войти
в Сикстину и взглянуть
вверх: там ты найдешь
красоту в чистом виде ”**

Е. Кастеляр-и-Риполь, 1872

Страшный Суд (I)

— 1536—1541

В 1521 году Микеланджело принял от кардинала Джулиано де Медичи заказ на оформление фамильной усыпальницы, которая к тому времени представляла собой простой куб: четыре возведенные стены предполагалось перекрыть куполом. Микеланджело взял на себя и создание проекта этого купола, и окончание строительства, и украшение капеллы статуями. Изначально планировалось установить здесь четыре надгробных монумента: Лоренцо Великолепному, его младшему сыну Джулиано — герцогу Немурскому, трагически погибшему брату Лоренцо — Джулиано, а также внуку Великолепного — Лоренцо Младшему, герцогу Урбинскому. Позднее предполагалось воздвигнуть здесь памятники Льву X и Клименту VII — двум представителям клана Медичи, которым удалось в разное время занять папский престол. Таким образом, предполагалось превратить капеллу в своеобразный триумфальный зал, демонстрирующий эволюцию древнего флорентийского рода, представители которого прошли путь от простых кушцов до церковных владык.

Хотя проекты были готовы еще в 1521 году, Микеланджело приступает к работе лишь тремя годами позже — после того, как весь привезенный из карьеров Каррары мрамор будет исследован и испытан на предмет его соответствия строгим требованиям скульптора.

„День и Ночь говорят: нашим быстрым бегом мы привели герцога Джулиано к смерти“, — эти слова Микеланджело высек на надгробии младшего сына Лоренцо Великолепного и тем самым раскрыл свой замысел: четыре обнаженные фигуры (День и Ночь — на гробнице Джулиано де Медичи, Вечер и Утро — на усыпальнице Лоренцо Великолепного) являются аллегорическим воплощением времени — великого разрушителя, посредника между жизнью и смертью.

В нашей коллекции, посвященной живописи, мы лишь вскользь упоминаем о ваянии и зодчестве, поэтому скажем только, что надгробия в усыпальнице Медичи — столь же огромное по своему значению в мировом искусстве творение Микеланджело, как и роспись свода Сикстинской капеллы.

Вскоре после окончания работы над фамильной усыпальницей Медичи во Флоренции, Микеланджело приезжает в Рим. Он получил заказ на оформление алтарной стены все в той же Сикстинской капелле. Художнику предстоит оформить поверхность высотой в 17 метров и шириной — 13. Первые эскизы он делает в 1534 году, работу непосредственно над фресками начинает летом 1536 года, а 31 октября 1541 года папа Павел III Фарнезе проводит торжественную церемонию открытия этой алтарной картины, название которой — „Страшный Суд“.



▲ Ночь (фрагмент надгробия Джулиано де Медичи)

1526—1533; длина 194 см

мрамор

Капелла Медичи, собор Сан Лоренцо, Флоренция



▲ День (фрагмент надгробия Джулиано де Медичи)

1526—1533; длина 185 см

мрамор

Капелла Медичи, собор Сан Лоренцо, Флоренция

Страшный Суд
(фрагмент: верхняя часть)

1536—1541; 1370x1220 см

Сикстинская капелла, Ватикан





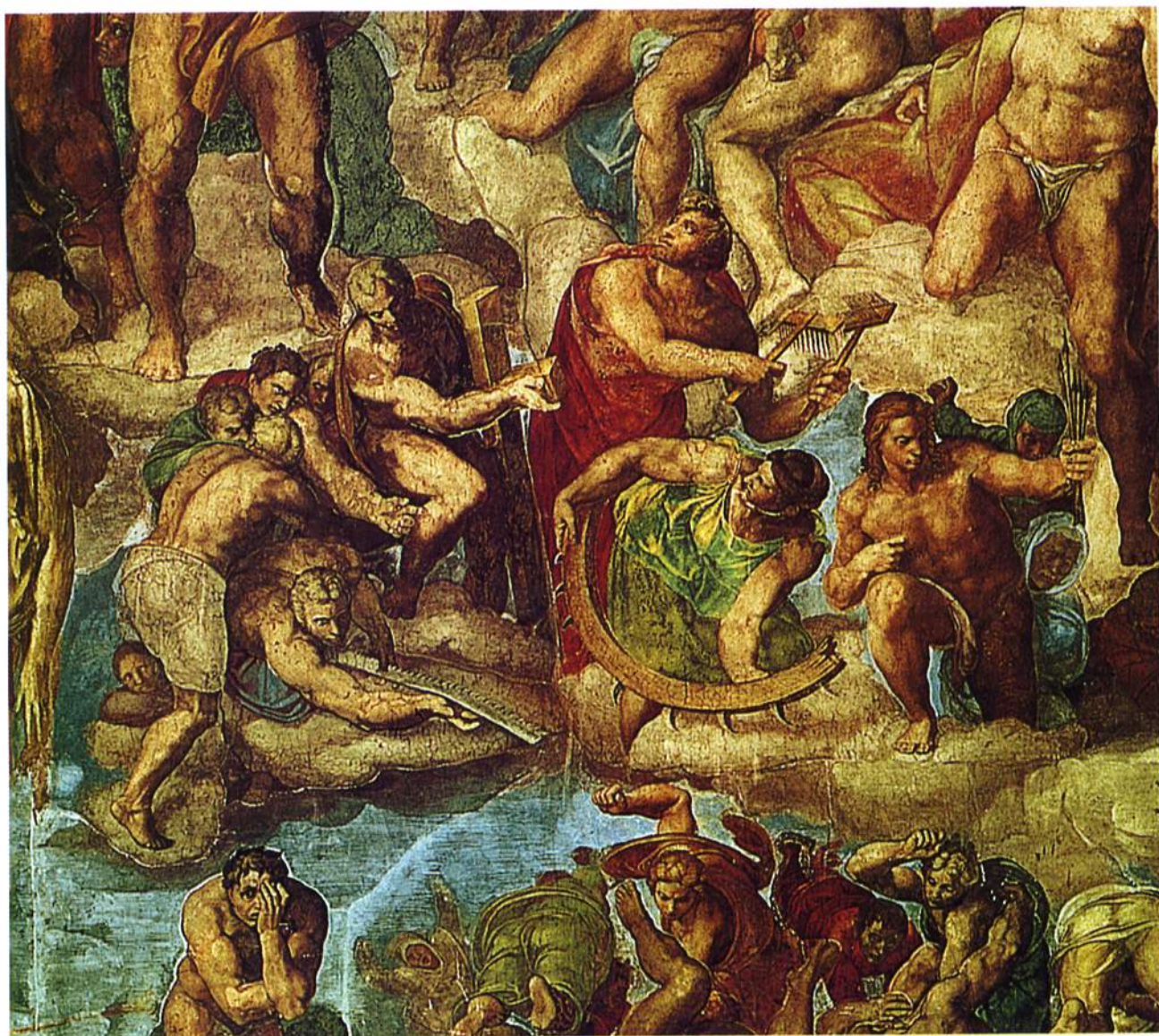
Страшный Суд (II)

— 1536—1541

Как же изобразил великий Микеланджело суд, творимый Христом над грешниками? Вот что писал по этому поводу Вазари: „Восседает Христос. Лицом грозным и непреклонным повернулся он к грешникам, проклиная их к великому ужасу Богоматери, которая, съжившись в своем плаще, слышит и видит всю эту погибель“.

Композиция „Страшного Суда“, с одной стороны, соответствует канонам традиционной иконографии: пространство разделено на два основных плана: небесный — с Христом-судьей, Богоматерью и святыми, и земной — со сценами воскрешения мертвых и делением их на праведников и грешников. С другой стороны, Микеланджело выбирает момент не свершения Суда, как это было принято, а его начала, да и лик безбородого Христа отличается от традици-

онных изображений. Сцены в левой части фрески демонстрируют восходящее движение, поскольку они подчинены идее Воскресения: спасенные праведники возносятся к Богу; в правой части фрески, ниже группы со святой Катериной Александрийской и святым Бьяджо, — обратное движение: грешников сбрасывают в ад. Святая Катерина держит в руках орудие казни — сломанное колесо с шипами, которое раскололось во время пыток. В нижней части фрески грешники сбились в кучу в лодке Харона (исследователи видят здесь аллюзию на мотив бессмертного творения Данте (1265—1321); пещера внизу, по центру, очевидно, представляет Врата ада. Весьма выразительна фигура грешника, расположенного отдельно от других, ближе к центру композиции, в отчаянии прикрывающего рукой лицо: его



◀ Страшный Суд
(фрагмент:
святая Катерина
Александрийская
и святой
Бьяджо)

1536—1541
фреска
Сикстинская капелла,
Ватикан



сильное, мускулистое тело, обхваченное со спины демонами, напряжено до предела, однако он даже не пытается сопротивляться насилию. Этот образ грешника, покаранного за свою гордыню и неверие, является воплощением внутренней драмы самого Микеланджело, который в тот период находится под влиянием членов кружка Виттории Колонны, подвергавших сомнению христианские догматы. Микеланджело будет мучить осознание греховности подоб-

ных мыслей, и, в конце концов, он откажется от них: „Кто хочет найти себя и насладиться собою, тот не должен искать развлечений и удовольствий. Он должен думать о смерти. Ибо лишь эта мысль ведет нас к самопознанию, заставляет верить в свою крепость и оберегает нас от того, чтобы родственники, друзья и сильные мира сего не растерзали бы нас на куски со всеми нашими пороками и желаниями, разубеждающими человека в самом себе“.

▲ Страшный Суд

1536—1541;
фреска
Сикстинская капелла,
Ватикан

Страшный Суд (III)

— 1536—1541

Интересна история создания образа сидящего у ног Христа святого Варфоломея, держащего в левой руке кожу, по преданию, заживо содранную с него гонителями первых христиан. Придав искаженному лицу, которое угадывается в складках содранной кожи, собственные черты, а лицу Варфоломея — черты известного поэта и памфлетиста Пьетро Аретино (1492—1556), Микеланджело запечатлел свое отношение к этому, по свидетельству современников, до-

▼ **Страшный Суд**
(фрагмент:
святой
Варфоломей)

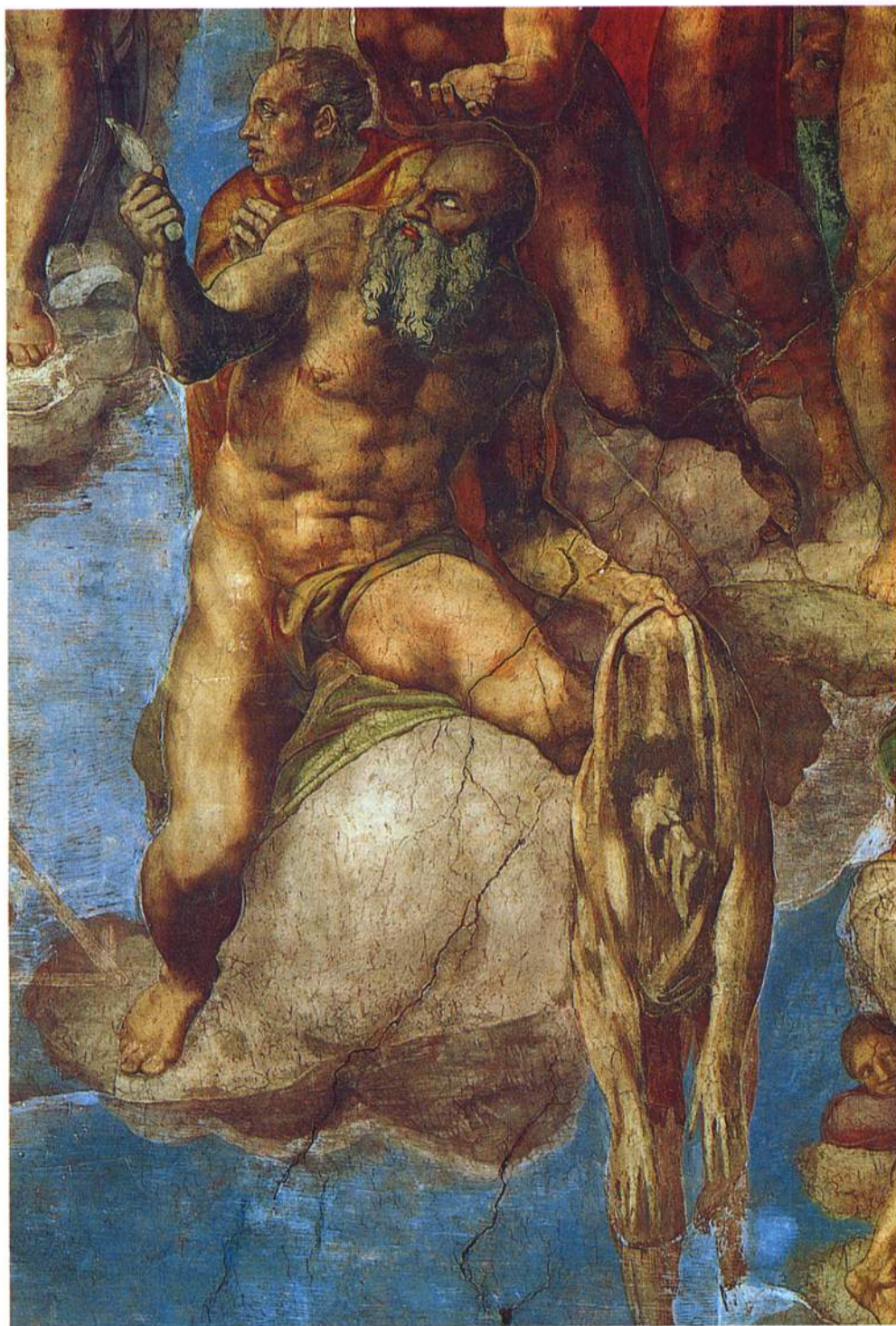
1536—1541

фреска
Сикстинская капелла,
Ватикан

вольно беспринципному и хитрому человеку. Еще до окончания работы художника над „Страшным Судом“, Аретино с восторгом писал ему: „Я чувствую, что тем, что Вы теперь пишете, Вы хотите превзойти начало, оставленное Вами на своде Сикстинской капеллы... Ваши картины, покоренные Вашими же картинами, дадут Вам право торжествовать над самим собой. Кто бы не содрогнулся, приступая к работе над такой ужасной темой?.. Я вижу жизнь и смерть, охваченные ужасом и смятением, одну — защищающую живых от удара, другую — уставшую подбирать мертвых“.

Тем не менее, когда работа была закончена, ее посчитали непристойной. Тот же Аретино первым заявил, что автора такой бесстыдной картины „следовало бы причислить к сторонникам Лютера“. Страшное обвинение для того времени! Несколько лет спустя сам папа Павел IV предложил Микеланджело привести фрески „в пристойный вид“, то есть „прикрыть срамные части“, на что мастер ответил: „Передайте Папе, что это дело пустячное и уладить его легко. Пусть он мир приведет в пристойный вид, а картинам придать пристойность можно очень быстро“... Когда предшественник Павла IV, папа Павел III однажды пришел посмотреть, как продвигается работа Микеланджело, сопровождающий Папу церемониймейстер Бьяджо да Чезена как бы невзначай заметил: „Ваше Святейшество, эти фигуры были бы уместны где-нибудь в бане или трактире, а не в Вашей капелле!“ В ответ Микеланджело изобразил Бьяджо в образе Миноса — судьи мертвых (фигура, обвитая змеей, в правом нижнем углу), „наградив“ его ослиными ушами — символом невежества. В 1565 году живописец Даниэле да Вольтерра по приказу Папы проделал поистине титаническую работу, старательно задрапировав все „срамные части“ персонажей Страшного Суда — и поплатился за свое рвение, навсегда оставшись в истории искусства под прозвищем „Брагеттоне“ („исподнишник“ или „порточник“).

У ног Богородицы (по свидетельству Вазари, лицом напоминающей Вигторнио Колонну) расположился святой Лаврентий, чья атлетическая фигура напоминает античные статуи, служившие Микеланджело образцом в его художественных поисках.





“ Микеланджело — это красота,
помноженная на силу ”

Э. Монтегю, 1870

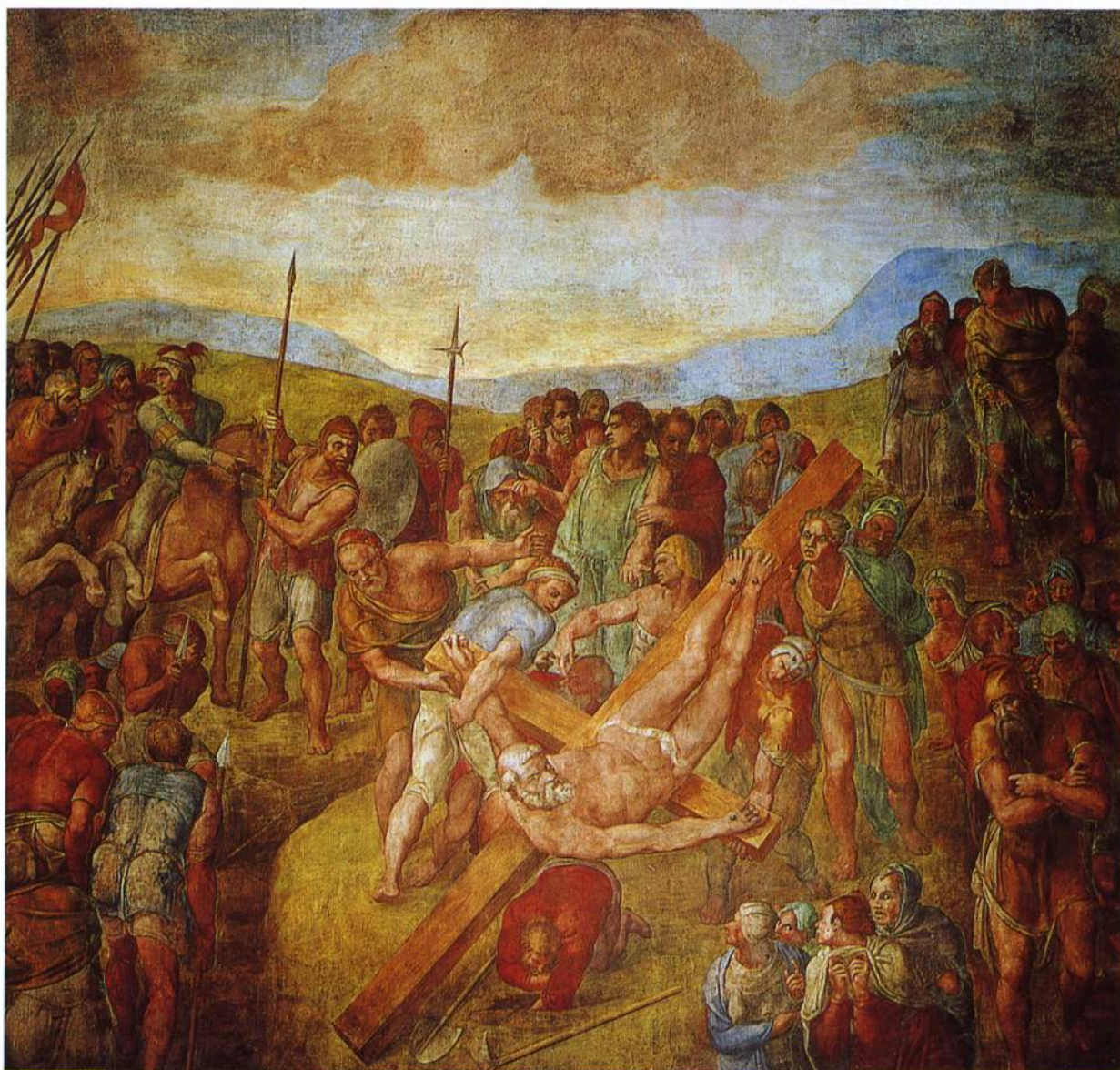
▲ Страшный Суд
(фрагмент:
Христос и
Богоматерь)

1536—1541
фреска
Сикстинская капелла,
Ватикан

Фрески Капеллы Паолина — 1542—1550

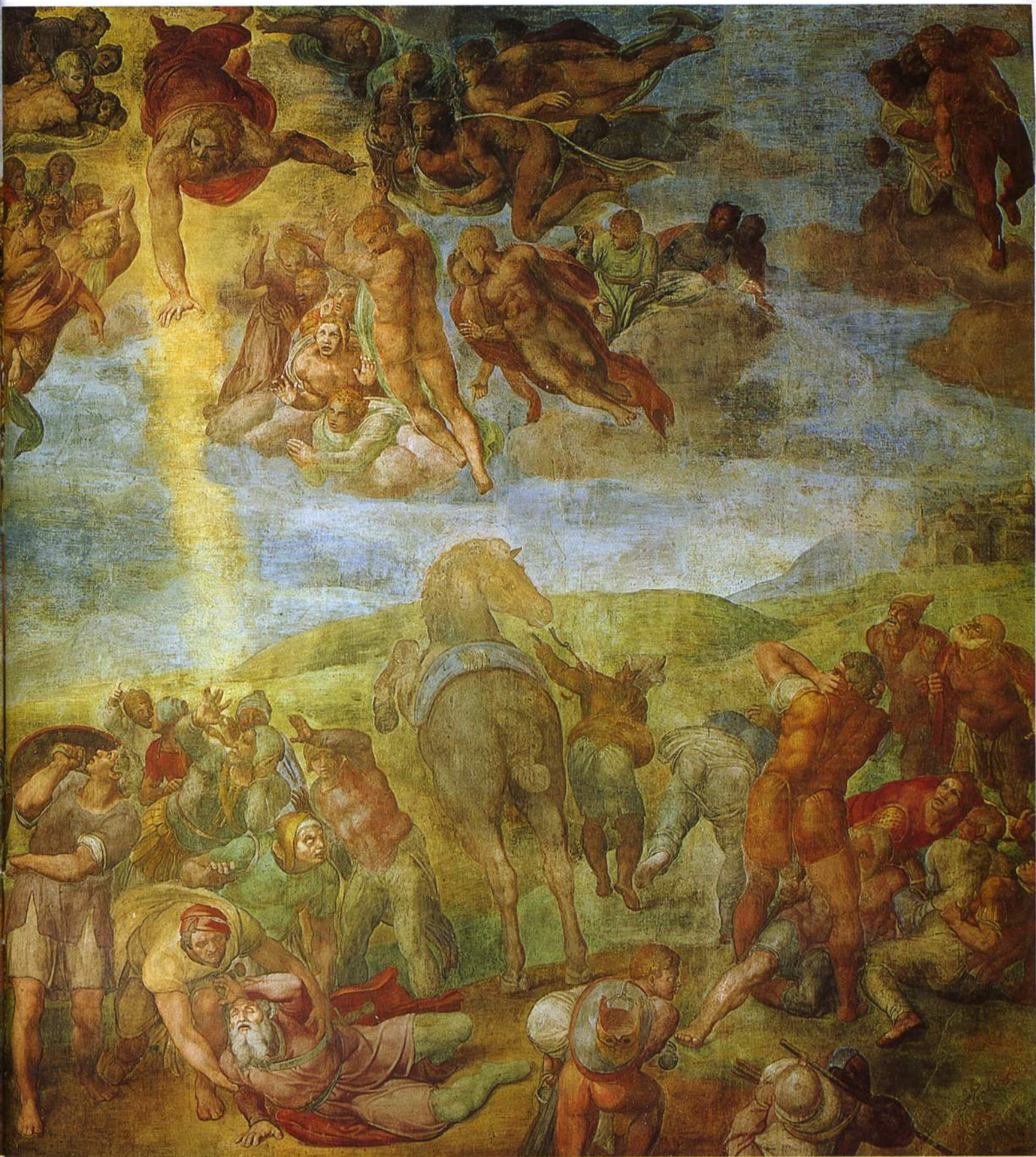
Две фрески — „Обращение святого Павла“ и „Распятие святого Петра“ были написаны Микеланджело сразу же после окончания „Страшного суда“, для личной капеллы Павла III — так называемой, капеллы Паолина. Заканчивая работу над этими фресками, семидесятипятилетний художник скажет: „Живопись, в особенности фресковая, перестает быть занятием, достойным тех, кто перешагнул определенный возрастной рубеж“. Микеланджело действительно слишком тяжело давалось оформление капеллы Паолина. Работа над первой фреской, посвященной святому Павлу, продолжалась с 1542 по 1545 годы с перерывами, чаще всего случавшимися по причине слабости и болезненности художника. Вторая фреска была закончена только в 1550 году, уже после смерти Папы... „Обращение“ часто называют также „Падени-

ем святого Павла“, поскольку фреска представляет его падение с лошади в момент Откровения Христова. Было ему тогда 25 лет, и звали его Савл. По преданию, направляясь из Иерусалима в Дамаск, он внезапно услышал голос Иисуса, доносящийся с небес. Потрясенный случившимся, Савл сразу по прибытии принимает христианскую веру и берет себе имя Павел. Отныне он станет одним из величайших глашатаев христианства. В 64 году в Риме за свою безграничную веру он примет мученическую смерть: ему отрубят голову. Одновременно с ним будет казнен и святой Петр, который прикажет своим палачам распять его вниз головой, поскольку посчитает себя недостойным муки Христовой... Сцены „Обращения“ и „Распятия“ разворачиваются на фоне отсутствия какой бы то ни было природы, персонажи кажутся погруженными в некую вневремен-



◀ Распятие святого Петра

1545—1550; 625х661 см
фреска
Капелла Паолина,
Ватикан



ную и внепространственную среду, впечатление ирреальности которой усиливается светлым, лаконичным колоритом с доминирующими желтым, зеленым и голубым цветами.

Современный итальянский историк искусства Э. Карли считает, что „Обращение святого Павла“ несет в себе „жалобную поэзию утраченных иллюзий, (...) которая раскрывает болезненные духовные переживания художника, мучившие его на протяжении последних лет жизни“. Неспроста ведь, вопреки

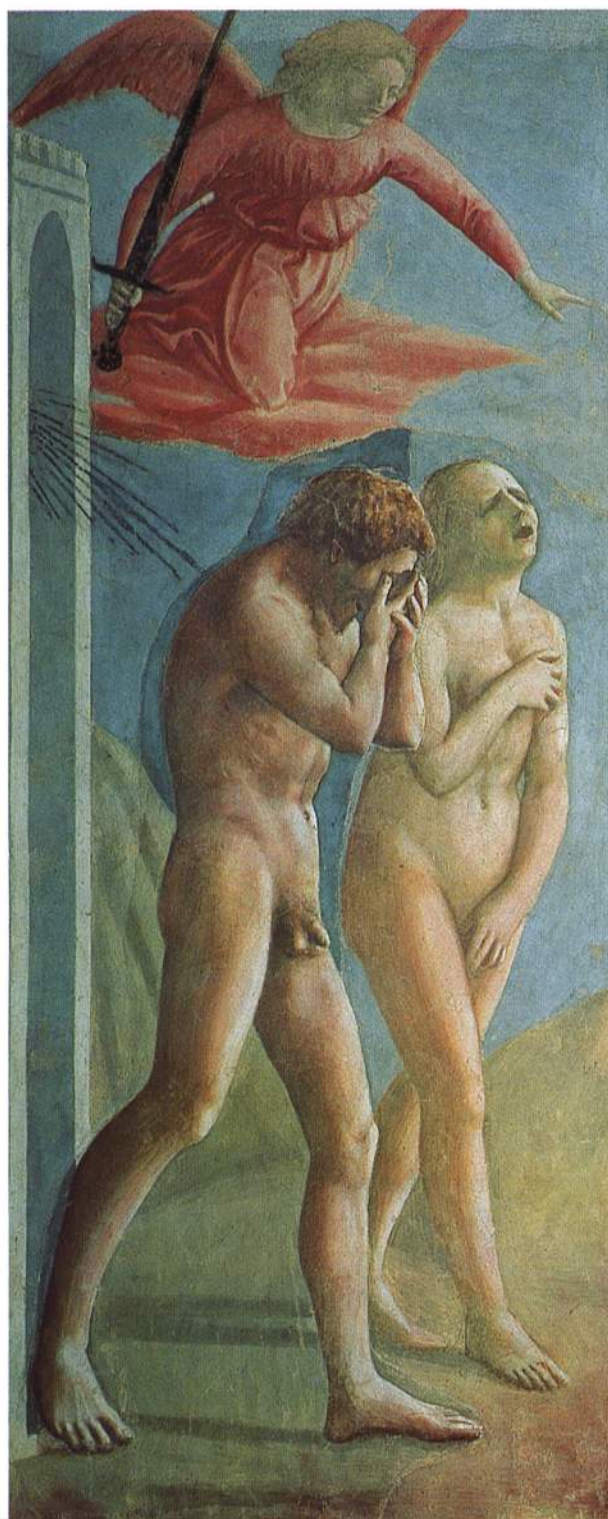
исторической правде, молодой Павел представлен здесь в образе почтенного старца, отдаленно напоминающего самого художника... Исследователи отмечают, что хотя образы на этих фресках по-прежнему поражают своей выразительностью, композиция каждой из них кажется раздробленной, поскольку она лишена главного — мощной, объединяющей и направляющей воли их творца. Микеланджело устал, измучен болезнями, и эти работы свидетельствуют о его душевном надломе...

▲ Обращение святого Павла

1542—1545; 625х661 см
фреска
Капелла Паолина,
Ватикан

Микеланджело, художник Ренессанса

Во время учебы во флорентийской мастерской братьев Гирландайо Микеланджело получает фундаментальные знания в области теории и истории искусства кватроченто. При дворе Лоренцо Великолепного он проникается гуманистическими идеями Ренессанса, которые базировались на эстетическом фундаменте античности. Творчество художника-гуманиста проникнуто бесконечной верой в человеческие возможности и стремлением к совершенству.



Искусство кватроченто совершенно по-новому определяет место человека в окружающем его мире. Оно является первой фазой итальянского Возрождения и связано с радикальными преобразованиями в методике представления пространства.

НАСЛЕДИЕ КВАТРОЧЕНТО

У истоков теории перспективы лежат эксперименты архитектора Филиппо Брунеллески (1377—1446), результатом которых была разработка математического метода измерения расстояния между предметами с учетом их пропорций



◀ Мазаччо: Изгнание из Рая

1426—1427; 206x88 см

Капелла Бранкаччи, собор Санта Мариа дель Кармине, Флоренция

Позы и массивные фигуры Адама и Евы на этой фреске Мазаччо напоминают этих же персонажей Микеланджело в Сикстинской капелле

▲ Леонардо да Винчи:

Эскиз к „Битве при Ангиари“

1504—1505; рисунок пером

Галерея Академии, Флоренция

Леонардо никогда не закончил свою фреску, предназначенную для зала Большого Совета в Палаццо Веккио — так же, как и его соперник Микеланджело — свою „Битву при Кашиньо“



▲ **Рафаэль:
Мадонна
со щегленком**

1507; 107х77 см
дерево, масло
Галерея Уффици,
Флоренция

Гармония и красота, присущая этому шедевру Рафаэля, ставят его в один ряд с самыми выдающимися произведениями Ренессанса

с целью как можно более реалистичного представления этих предметов на плоской поверхности. Мазаччо (1401—1428) впервые использует этот метод Брунеллески в процессе работы над своими картинами. Архитектор Леон Баттиста Альберти (1404—1472) систематизирует теоретический опыт Брунеллески и практические достижения Мазаччо, дает четкое определение понятию перспективы и устанавливает правила ее построения в своем научном трактате „О живописи“ (1436). Проблемами перспективы интересовался также Леонардо да Винчи (1452—1519), которого, в частности, занимало решение проблемы деформации фигур и предметов, являющейся следствием использования линейной перспективы. Широко обсуждалась и проблема „воздушной“ перспективы, которая рассеивает контрастность цветов и стирает контуры отдаленных предметов... Вообще, в XV веке научные работы, касающиеся решения проблемы перспективы и смежных с ней задач, появляются чуть ли не ежегодно, и каждый европейский художник интерпретирует эти открытия по-своему. Так, Паоло Уччелло (1397—1475) считает поиски в области перспективы своего рода интеллектуальной игрой (достаточно вспомнить его „клетчатые поля“ или изобилующие углами замкнутые пространства) — в отличие от Мазаччо, который использует принципы перспективы с конкретной целью — подчеркнуть материальный аспект окружающей нас действительности и передать глубину компо-



▲ **Микеланджело:
Эскиз к „Битве
при Кашино“**

1504; тушь и карандаш
Британский музей,
Лондон

В своих эскизах Микеланджело подчеркивает красоту человеческого тела — особенно в движении

▶ **Леонардо
да Винчи:
Мона Лиза**

1503—1506; 77х53 см
дерево, масло
Лувр, Париж

Когда Микеланджело только дебютирует во Флоренции, Леонардо да Винчи уже является известным художником, хотя его всемирно известная „Джоконда“ появится позже



зиционного пространства. Одним из признанных мастеров перспективы эпохи кватроченто является Сандро Боттичелли (1445—1510). Он принадлежит к числу любимейших художников семейства Медичи, для которого и создает свои многочисленные работы. После смерти Лоренцо Великолепного и изгнания из Флоренции его сына Пьетро некогда могущественный семейный клан переживает упадок, и это означает конец того чудесного времени, когда в Садах Медичи можно было увидеть за работой лучших итальянских художников и выдающихся философов и поэтов. Анджело

Полициано (1454—1494), Кристофоро Ландино (1424—1492), Пико делла Мирандола (1463—1494) и Марсилио Фичино (1433—1499) писали для Медичи упрощенные версии работ античных философов — в особенности, Платона. Скульпторы со-

здавали в Садах статуи, являющиеся, по сути, копиями творений античных мастеров из коллекции Медичи. В этом роскошном флорентийском дворце все было подчинено неоплатонической концепции любви и красоты, здесь витал дух свободы мысли и творчества — это была та атмосфера, в которую с упоением погружался молодой Микеланджело.

**МИКЕЛАНДЖЕЛО
И ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ**

В то время, когда Микеланджело постигает азы профессии в Садах Медичи, Леонардо да Винчи уже снискал славу

“ **Микеланджело был
типичным представителем
своей эпохи** ”

Стендаль, 1817

выдающегося художника, синтезировавшего в своих творениях все прогрессивные устремления своего времени. Творчество же Микеланджело знаменовало новое время и преследовало иные художественные цели, чем те, с которыми было связано искусство Леонардо. Наверное, это и послужило причиной антипатии и презрения — чувств, которые Микеланджело и Леонардо испытывали друг к другу. За их творческим противостоянием наблюдала, без преувеличения, вся Флоренция, и разрешиться оно могло именно на флорентийский лад — так сказать, при всем честном народе: оба художника были приглашены принять участие в оформлении зала Большого Совета в Палаццо Веккио, их картины должны были располагаться на противоположных стенах и увековечить великие победы флорентийской армии. Леонардо начал работу в 1503 году, Микеланджело — чуть позже. Мы можем в какой-то степени восстановить оба произведения: творение Леонардо — по подготовительным эскизам и относящимся к XVII столетию копиям, картину Микеланджело — по копии XVI столетия, наброскам и рисункам, воспроизводящим отдельные фигуры, причем сравнение обеих работ весьма показательное. В своей „Битве при Ангиари“ Леонардо изображает схватку двоих всадников за знамя и, как и подобает гениальному натуралисту, делает это предельно правдиво. В свою очередь, Микеланджело планировал воплотить в своем произведении победу флорентинцев над пизанцами в битве при Кашино в 1346 году, однако, похоже, главной его целью было создать нечто абсолютно противоположное работе своего соперника. Можно было даже подумать,

что Микеланджело захотел посмеяться над ним, поскольку запечатлел не какой-нибудь полный драматизма, героический эпизод битвы, а просто-напросто купавшихся солдат, поднятых по тревоге и теперь спешно одевающихся и вооружающихся... Проект оформления зала Совета был заморожен, и ни одна из работ так и не увидела свет в окончательном варианте: очевидно, Судьба одинаково благоволила к обоим гениям и поэтому позволила оставить их спор не разрешенным, а значит, вечным...

„ТРАГЕДИЯ ГРОБНИЦЫ“

В 1505 году Микеланджело был вызван в Рим Юлием II, который поручает ему строительство своей гробницы-мавзолея. Микеланджело с энтузиазмом принимается за работу над проектом, который, по его замыслу, должен был поразить со-

▼ Себастьяно дель Пьомбо: Святое Собеседование

не датировано
95х136 см
Лувр, Париж

Уроженец Флоренции, дель Пьомбо (ок. 1485—1547) прибывает в Рим в период, когда Микеланджело работает над оформлением Сикстинской капеллы; мастера со временем станут очень дружны

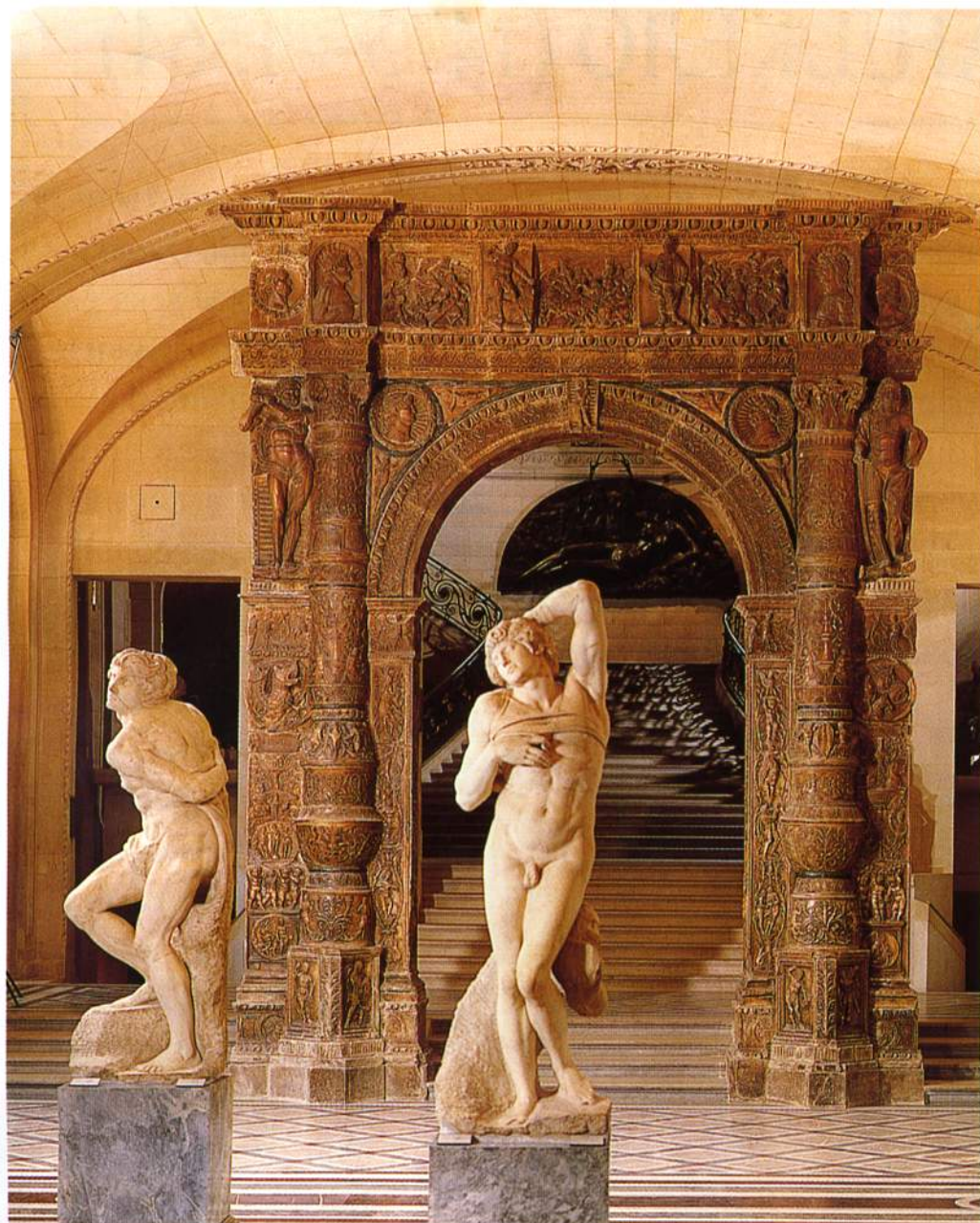


МИКЕЛАНДЖЕЛО НА ПРОТЯЖЕНИИ ВЕКОВ

После написания „Страшного Суда“ за Микеланджело закрепилась слава „распутного художника“ — откровенность, с которой художник изобразил обнаженные человеческие тела, возмутила представителей духовенства. Даже после смерти мастера, когда „непристойные“ фрагменты были задрапированы, его творчество продолжали обвинять в аморальности. И только в конце XVIII века английские художники Рейнольдс, Фюсли и Блейк начинают кампанию, направленную на реабилитацию творчества Микеланджело. А уже в XIX веке, во Франции, благодаря писателю Стендалю и художникам Жерико и Делакруа, искусство Микеланджело переживает свое второе рождение и становится популярным. Именно под впечатлением от „Страшного Суда“ Жерико создает свой знаменитый „Плот „Медузы““.

◀ Жерико: Плот „Медузы“

1818—1819; 491х716 см
Лувр, Париж



ГДЕ МОЖНО УВИДЕТЬ РАБОТЫ МИКЕЛАНДЖЕЛО

АВСТРИЯ

ВЕНА • Академия изящных искусств

БЕЛЬГИЯ

БРЮГЕ • Собор Нотр-Дам

ФРАНЦИЯ

ПАРИЖ • Лувр

ГОЛАНДИЯ

ГАРЛЕМ • Музей Тайлерс

ИТАЛИЯ

БОЛОНЬЯ • Национальная пинаотека, церковь Сан Доменико

ФЛОРЕНЦИЯ • Галерея Академии, Капелла Медичи, Национальный музей Барджелло, Дом Буонаротти, Собор Санта Мария дель Фьоре, Музей Оперы дель Дуомо, Собор Сан Лоренцо, Библиотека Святого Лаврентия, Церковь Санта Мария Новелла, Галерея Уффици

МИЛАН • Кастелло Сфорцеско

РИМ • Ватикан (Капелла Паолина, Сикстинская капелла, Собор святого Петра) — Капитолийская площадь — собор Сан Пьетро ин Винколи

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЛОНДОН • Британский музей, Национальная галерея, Королевская Академия искусств

ОКСФОРД • Музей Эшмолиан

◀ Умирающие рабы

1513; высота 215 см

мрамор

Лувр, Париж

Микеланджело исполнил эти две скульптуры в очередной период возобновления работ по оформлению гробницы папы Юлия II

временников своим фантастическим размахом: сорок огромных мраморных фигур, сотня небольших статуй, гигантская ниша, предназначенная для саркофага, и многое другое. Несколько месяцев Микеланджело проводит в камноломнях Каррары, лично отбирая самый красивый мрамор, после чего возвращается к работе в Риме.

И тут неожиданно возникает препятствие: архитектор Браманте, с 1506 года управляющий строительством собора святого Петра, где Микеланджело планировал разместить свою композицию, не предупредив его, обращается к Папе с просьбой перенести гробницу в другое место. Художнику, который считал, что именно собор святого Петра является наиболее подходящим местом для осуществления его честолюбивых замыслов, посчитал подобное поведение Браманте оскорбительным и решил по-



▲ Фотография Ватикана. Собор святого Петра

В своем проекте Микеланджело установил купол на барабане, что придало массивному сооружению впечатление легкости

говорить по этому поводу с самим Папой. По неизвестной причине мастеру было отказано в высочайшей аудиенции, и, рассерженный, Микеланджело без предупреждения покидает Рим и выезжает во Флоренцию. В 1507 году Юлий II снова вызывает художника, однако вследствие неблагоприятного стечения обстоятельств и еще более — вследствие внутренних, духовных причин, ничто из задуманного им, за исключением трех статуй, не было выполнено. Эти хранящиеся сегодня в

Лувре статуи рабов дают представление о том, насколько грандиозным был замысел Микеланджело. „Трагедия гробницы“, как называл ее сам Микеланджело, продолжалась в течение сорока лет; художник завершил работу, однако миру не суждено было увидеть это гениальное творение во всем величии его первоначального замысла.

МИКЕЛАНДЖЕЛО (1475—1564)

Когда кого-либо называют при жизни „Божественным“, когда о нем говорят как о величайшем художнике (и это в то время, когда Леонардо и Рафаэль творят рядом), становится довольно трудно объективно оценивать его творчество — тем более, что оно весьма разнообразно и не поддается однозначному определению. Феномен личности Микеланджело Буонарроти, еще

при жизни признанного художественным гением, пока не разгадан. Однако то, что накопило искусство за века — классическая красота, одухотворенность, страстная эмоциональность, — все это нашло высшее выражение в его творчестве, которое станет высочайшим эталоном для всех последующих поколений не только художников, но и скульпторов, и архитекторов, ибо ге-

ний Микеланджело был поистине универсален. Земной путь мастера длился восемьдесят девять лет, и он прошел его с бесконечной верой в человеческие возможности и с душой, обращенной к Богу.



◀ Идеальная голова

1518—1520; 20,5x16,5 см
сангина

Музей Этмолтан, Оксфорд



9 771811 423005