



МИКЕЛАНДЖЕЛО

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ



Микеланджело
Буонарроти
1475–1564

Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Барагамян*
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Автор текста: *С. Королева*
Корректор: *Е. Иванова*
Дизайн оригинал макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: editor@directmedia.ru
www.directmedia.ru

ТОМ 38 «Микеланджело Буонарроти»

© Издательство «Директ-Медиа», 2010
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2010, дизайн обложки
Обложка: **Микеланджело Буонарроти**
«Сотворение Адама». Фрагмент

Издатель:
**ООО «Издательский дом «Комсомольская правда» –
Группа «Сегодня»**

125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

Отпечатано: SIA „PRESES NAMS BALTIС”, Латвия
Эрнеста Бирзниекса-Упиша 20а/4, Рига, LV-1050.
www.pnbaltic.eu

Подписано в печать 08. 06. 2010
Формат 70x100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 3,0
№ 10164



Мадонна у лестницы. Около 1490

Творчество гениального скульптора, архитектора и живописца Микеланджело Буонарроти знаменует собой высочайший подъем и расцвет итальянского искусства эпохи Возрождения. И для современников, и для всех последующих поколений его художественное мастерство являлось недостижимым образцом для подражания.

Одаренный мальчик

Микеланджело де Франческо де Нери де Миниато дель Сера Лодовико ди Леонардо ди Буонарроти Симони родился 6 марта 1475 в семье подеста (главы администрации) тосканских поселений Кьюзи и Капрезе Лодовико Буонарроти Симони. Этот человек происходил из древнего благородного рода, и, хотя имел полученную по наследству собственность, жил в постоянной нужде. Мать мальчика умерла, когда ему было семь лет. После истечения срока должности подеста отец Микеланджело вместе с семьей переехал во Флоренцию. Всех своих сыновей Лодовико Буонарроти с подросткового возраста отдавал в ученики к мастерам шерстяного или шелкового дела. Микеланджело, с раннего детства



Распятие. 1492

увлекавшийся рисованием (за что отец и старшие братья его постоянно ругали и даже били), после обучения грамоте тоже должен был заняться подобным ремеслом. Один друг подростка обучался у известного флорентийского художника Доменико Гирландайо и при случае показал наставнику рисунки Буонарроти. Поскольку отец так и не смог заставить сына бросить недостойное для их благородного рода занятие, в 1488 он отдал тринадцатилетнего мальчика в мастерскую Гирландайо.

Природная одаренность, юношеская дерзость и смелость сразу выделили Микеланджело из множества учеников живописца. Однажды Буонарроти, глядя, как работает его мастер, взял у него лист и обвел готовый рисунок женской фигуры таким образом, что тут же придал ему изящество и совершенство. Художественные способности юноши оказались настолько велики, что опытный Гирландайо был поражен и растерян. Микеланджело мог быстро и точно зарисовывать натурные виды и в совершенстве копировал живописные произведения. Вскоре педагог задумался о том, что обучать этого подмастерья ему просто нечему.



Битва лапифов с кентаврами. Около 1492

Обучение в Саду Медичи

Однажды к Гирландайо обратился правитель Флорентийской республики герцог Лоренцо деи Медичи Великолепный с просьбой посоветовать ему способных учеников для обучения в задуманной им школе живописи и скульптуры. Знаменитого почитателя искусства огорчал тот факт, что во Флоренции не было талантливого скульптора. Гирландайо отправил к герцогу Микеланджело. В Саду Медичи, расположенном при монастыре Сан-Марко, начинающие скульпторы не только лепили из глины и учились высекать из камня, но и изучали античные изваяния: Лоренцо Великолепный обладал богатой коллекцией произведений искусства. И хотя герцог нанял для обучения молодежи знаменитого Бертольдо ди Джованни, когда-то являвшегося подмастерьем и учеником великого Донателло, юный Буонарроти практически самосто-

ятельно овладел необходимыми техническими навыками скульптурной пластики.

Лоренцо деи Медичи сразу же выделил среди всех Микеланджело, и тот вскоре стал пользоваться особым покровительством герцога. Для Лодовико Буонарроти было назначено жалование за сына, который теперь постоянно жил во дворце Медичи и создавал скульптурные творения. Зависть соучеников не замедлила проявиться: однажды в драке он получил страшный удар по лицу и навсегда остался со сломанным носом.

В своих ранних произведениях, многие из которых не сохранились, Микеланджело старался подражать гениальному Донателло.

На барельефе «Мадонна у лестницы» (около 1490, Дом Буонарроти, Флоренция) изображена Богоматерь, сидящая с Младенцем на руках перед лестницей, на ступенях которой играют дети. Свободно спадающие складки одежды и благородный профиль лица Мадонны навеяны древнегреческими и древнеримскими надгробными скульптурами. Вместе с тем

Микеланджело внес в работу элементы современного ему итальянского искусства: голову Марии окружает неровный нимб, в композицию введен популярный в то время образ – играющие дети.

Уже в этом раннем произведении проявилось характерное для творчества гения господство человеческих фигур над окружающим пространством. Фон, в данном случае – лестница, неправдоподобно соотносится с Богоматерью и детьми, что сделано сознательно. Благодаря такому приему все внимание зрителей сосредотачивается на лице Мадонны, излучающей спокойствие, силу и величие.

Под крылом у герцогов Медичи

Четыре года Микеланджело обучался скульптуре в Саду Медичи. Весной 1492 Лоренцо Великолепный скончался, и молодой художник, огорченный смертью покровителя, был вынужден вернуться в отцовский дом. Чтобы и дальше совершенствоваться в искусстве рисунка, юноша добился от приора разрешения на вскрытие трупов, получив которое, начал изучать анатомию человека. В это же время для флорентийской церкви Санто-Спирито он выполнил деревянное резное «Распятие» (1492, церковь Санто-Спирито, Флоренция). Поставленное над полукружьем главного алтаря, оно по сей день украшает старинный храм и ему возносят молитвы.

Несмотря на различные, в том числе и политические, события, происходившие в Италии и непосредственно во Флоренции, Микеланджело оставался под покровительством рода Медичи. Это семейство то изгоняли из страны, то оно снова возвращалось к правлению городом.

Опасаясь, что в дни наибольших волнений и его могут наказать или даже казнить за близость к знаменитым герцогам, Буонарроти покинул Флоренцию. Он поселился в Венеции, но пробыл там недолго. Вскоре мастер оказался в Болонье без средств к существованию. Здесь его спасло неожиданное знакомство с одним болонским дворянином, с помощью которого Микеланджело получил заказ на украшение уже построенной апулийским мастером Никколо дель Арка гробницы святого Доминика, помещенной в одноименную базилику. Для этого ковчега скульптор создал три небольшие статуи: «Святой Петроний», «Ангел с подсвечником» и «Святой Прокл» (все – 1494–1495, церковь Святого Доминика, Болонья).

Коленопреклоненный «Ангел с подсвечником» выполнен в пару к уже имевшейся скульптуре Никколо дель Арка. Курчавая голова, небольшие, будто



Святой Прокл. 1494–1495



Ангел с подсвечником. 1494–1495

мягкие, крылья и свободное пластичное положение рук, легко удерживающих массивную свечу, придают всей фигуре добросердечность и некоторую наивность. Замечательно проработаны складки свободной одежды ангела, указывающие на любовь автора к античному искусству.

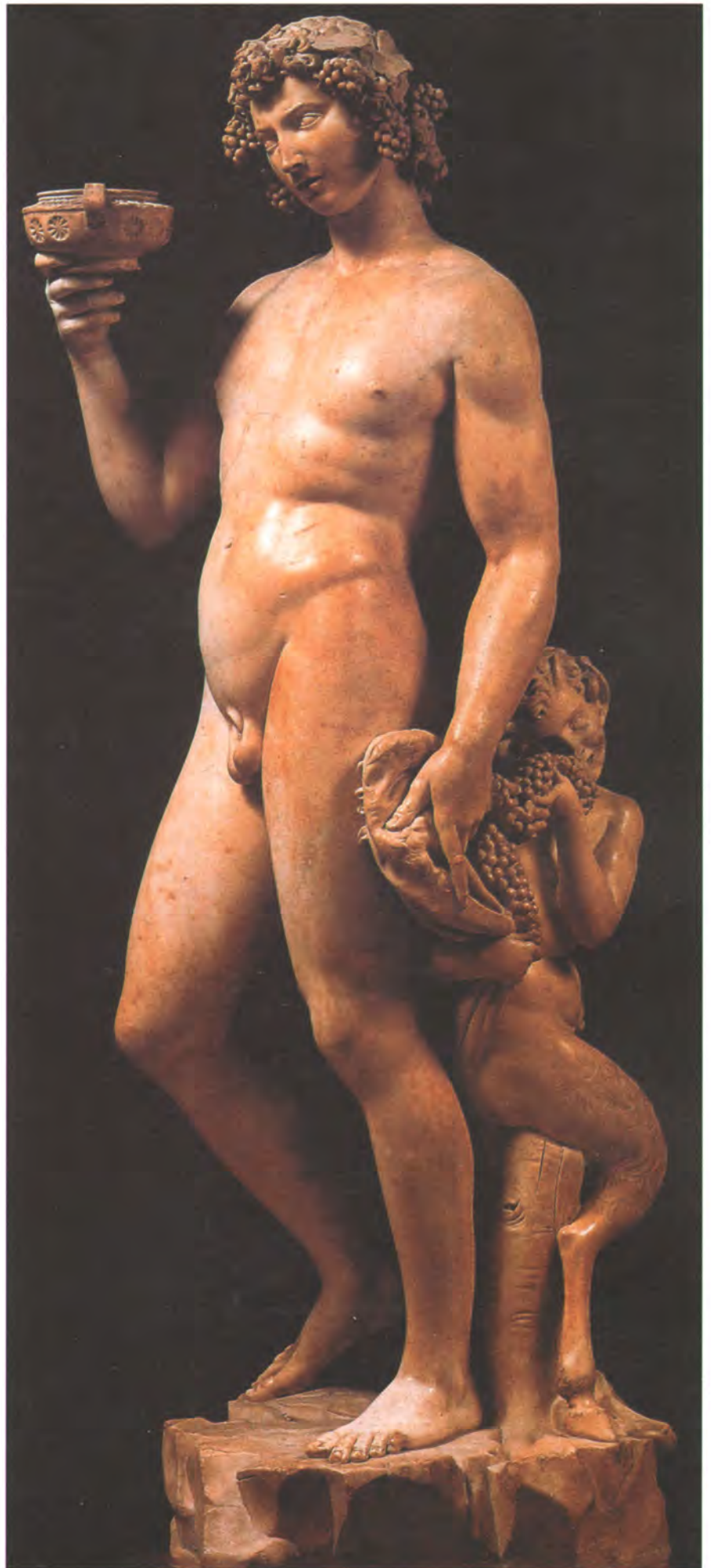
«Святой Прокл» сохранился хуже всех других скульптур ковчега. У этого мраморного изваяния утеряно копье (или знамя), которое, очевидно, было в правой, сжатой в кулак руке. Юный воин в античной одежде и с длинным, свисающим до пола плащом за спиной передан в решительном движении вперед. Вся его хрупкая фигура насыщена жизненностью и страстью. Чуть повернутое в сторону волевое лицо святого Прокла со сдвинутыми вниз бровями и крепко сжатыми тонкими губами очень выразительно передает беспощадность к врагам.

Как только Микеланджело стало известно о том, что прежний порядок во Флоренции восстановлен, он тут же вернулся домой. В родном городе мастер снова оказался под крылом Медичи.

Однажды для этой семьи молодой художник исполнил из мрамора спящего купидона, идеально симитировав античную статую. Далее эта скульптура была тайно переправлена в Рим и закопана в одном из виноградников. Спустя некоторое время вассалы Медичи, выдавая купидона за найденную древнеримскую статую, успешно продали ее кардиналу Сан Джордже. Но обман вскоре раскрылся, и потрясенный понтифик потребовал представить ему мастера, создавшего такую искусную подделку. Так летом 1497 Микеланджело оказался в Риме.

Первый приезд в Рим

История с гениальной имитацией под античность принесла Буонарроти определенную известность. Дело было еще и в том, что около 1491 уже произошло потрясающее открытие: в Риме была найдена статуя Аполлона, впоследствии получившая название Аполлон Бельведерский. И если ранее люди эпохи Возрождения судили



Вакх. 1496–1497

Гьета. 1498–1499





об античности исключительно по поздне-римским произведениям искусства, то теперь они увидели настоящий шедевр Древней Греции. Даже его копии в Риме ценились очень высоко. Античности с ее красотой богов и героев в ту пору поклонялись не только художники, но и аристократы, и даже католическое духовенство. Неудивительно, что молодому приезжему скульптору, мастерски имитировавшему древние статуи, вскоре стали поступать соответствующие заказы.

Так, для римского банкира Якопо Галли был создан «Вакх» (1496–1497, Национальный музей Барджелло, Флоренция). Античный бог вина представлен обнаженным, с гроздьями винограда вместо волос на голове. В поднятой для приветствия правой руке он держит чашу, а левой прижимает к бедру кусок шкуры и виноградные грозди, которые пытается похитить лукавый маленький сатир. Мастер достоверно передал в пластике своего героя опьянение. Кажется, что бог с трудом сохраняет равновесие, с вожделием глядя на чашу с вином, и поэтому не замечает пристроившегося сзади на пеньке хитрого вора. В этой тщательно продуманной композиции сатир является еще и техническим упором для тяжелой фигуры Вакха, сделанной специально неустойчивой.

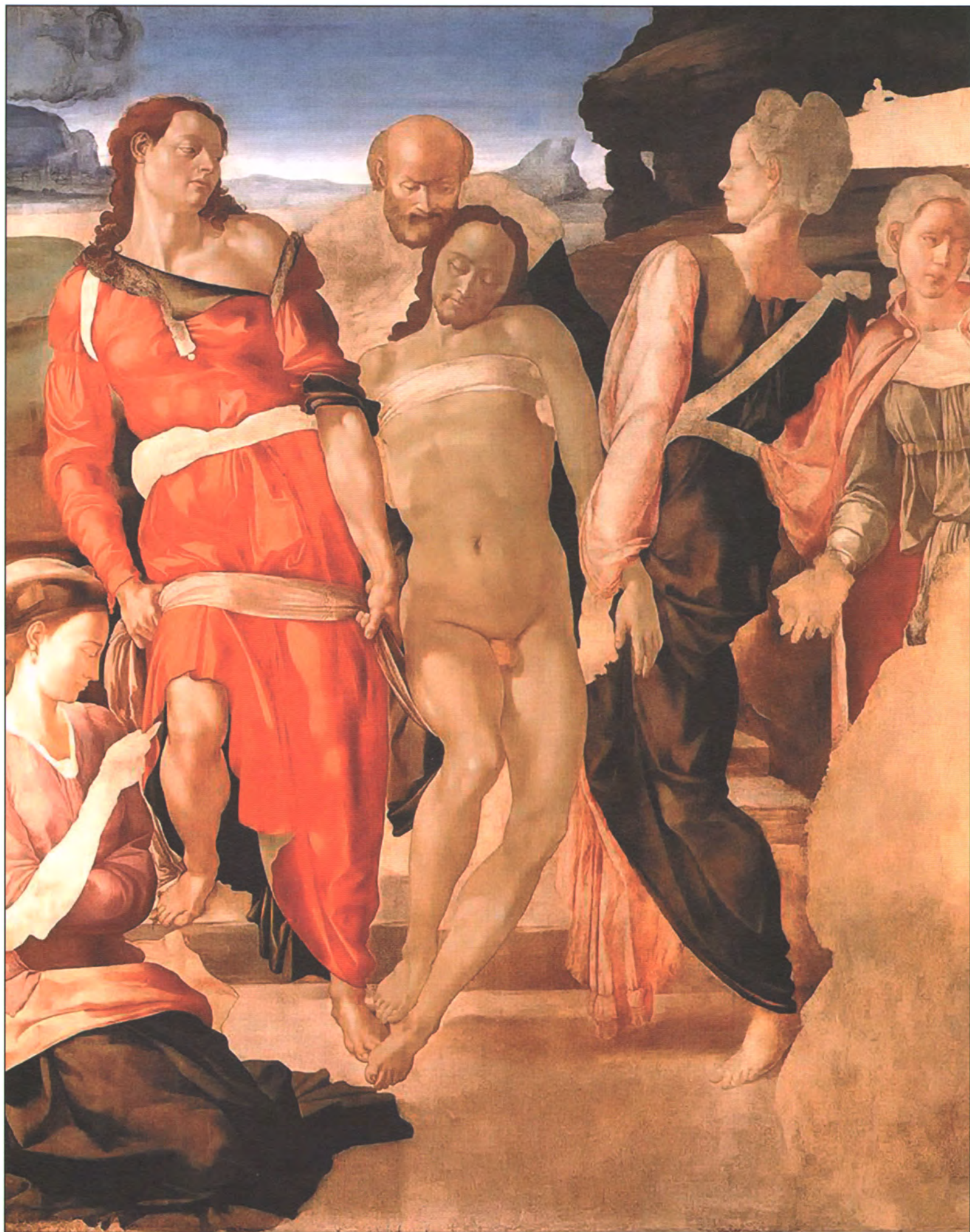
В дальнейшем Галли явился посредником между Буонарроти и французским кардиналом Грозлей де Вилльо, бывшим послом короля Карла VIII при папе Александре VI. Кардинал заказал мастеру скульптурную группу «Пьета» (Оплакивание Христа) (1498–1499, собор Святого Петра, Рим), которая должна была стать «наилучшим произведением из мрамора в Риме».

Эта композиция состоит из двух фигур. Эта работа состоит из двух фигур. Они тесно связаны друг с другом в одно скульптурное целое и будто образуют пирамиду. В гармоничной и уравновешенной композиции исследователи творчества Микеланджело отмечают влияние исканий живописца Козимо Тура (около 1430–1495). Мертвое тело Иисуса лежит на коленях Богоматери. В Ее позе нет надрыва или напряжения, подавленно и печально смотрит Она на бездыханного Сына. Жест левой руки символизирует вопрос, внутренний монолог, который погрузил Марию в глубокую задумчивость. Микеланджело, досконально изучивший анатомию, реалистично и убедительно передал пластику тела Христа. Безвольно повисшая правая рука и неестественно запрокинутая назад голова подчеркивают Его безжизненность. На фоне многочисленных крупных и дробных складок одеяния Богоматери тело Иисуса выглядит пронзительно лаконичным и выразительным.

Выставленная на обозрение в капелле Девы Марии собора Святого Петра скульптура вызвала всеобщий восторг и восхищение. Римляне, любясь работой, наугад приписывали ее авторство многим современным мастерам. И тогда Микеланджело, еще мало известный итальянцам, пришел в храм с инструментами и на перевязи, идущей через левое плечо Богоматери, вырезал фразу «Michael Angelus Bonarotus florentinus faciebat» (Микеланджело Буонарроти флорентинец исполнил). Это единственное произведение, на котором он оставил свою подпись.

Дань Флоренции

Пять лет гениальный скульптор прожил в Риме, весной 1501 он вернулся во Флоренцию. За эти годы Микеланджело увидел и изучил в Вечном городе множество открытых античных памятников, аналогов которым не было ни в собрании Медичи, ни в коллекциях других почитателей искусств. По прибытии домой мастер тут же взялся за новую, непростую и трудоемкую работу. Главная сложность состояла в том, что огромная глыба мрамора, предоставленная заказчиком будущей скульптуры, ранее уже была крайне неудачно обтесана. Испорченный мрамор пролежал без надобности долгое время, никто не соглашался работать с ним, пока за дело не взялся Микеланджело. В качестве дворцовой эмблемы Флоренции он задумал изваять библейского персонажа. Так была



Снятие с креста. Около 1500–1501

создана статуя «Давида» (1501–1504, Академия изящных искусств, Флоренция).

Согласно ветхозаветной истории, юный Давид победил страшного великана Голиафа, убив его пущенным из пращи камнем. Многие именитые предшественники Буонарроти изображали этого героя мальчиком с лавровым венком на голове или в доспехах с мечом в руках. Микеланджело отказался от традиции и создал Давида высоким красивым юношей с решительным взглядом и обнаженным, подобно античным статуям. Намеренно увеличенные кисти рук и бедренные мышцы придают статной и стройной фигуре мощь и особую монументальность. При обзоре спереди виден строгий профиль Давида: его брови напряженно сдвинуты, а широко раскрытые глаза пристально смотрят вдаль, словно выискивая цель. Несмотря на кажущееся спокойствие, во всей его позе чувствуется воля и собранность воина. Поднятая к плечу левая рука героя удерживает пращу, висящую у него за спиной. Опущенная вниз слегка сжатая кисть правой руки демонстрирует готовность к бою.

Уже тогда стало понятно общественное значение произведения. Флорентинцы, желая выбрать достойное место для статуи, собрали комиссию, в которую вошли такие известные мастера, как Леонардо да Винчи, Сандро Боттичелли, Филиппино Липпи. «Давид» – защитник города, и после горячих споров его установили перед Палаццо Веккьо – старинным дворцом, в котором размещалось правительство Флорентийской республики, а впоследствии расположилась ратуша. Установка изваяния превратилась в национальный праздник Флоренции, а ее автор был признан соотечественниками выдающимся скульптором своего времени.





Апостол Петр. Около 1503–1504



Апостол Павел. Около 1503–1504



Мадонна с младенцем. 1501–1505



Под влиянием гениального соперника

В 1493 Леонардо да Винчи – известный на всю Италию живописец, изобретатель и инженер прославился, создав восьмиметровую конную статую Франческо Сфорца. Гениальность и многогранность таланта старшего современника вызывала ревность у Микеланджело.

К 1506 Буонарроти закончил тондо «Мадонна Тад-

Мадонна Питти. 1504–1505

деи» (1505–1506, Королевская академия искусств, Лондон). В этом мраморном рельефе мастер воплотил своего рода жанровый сюжет. Младенец Иисус, испугавшийся птички, которую Ему протягивает маленький Иоанн Креститель, припал к коленям Матери. Бытовой мотив в христианском сюжете призван приблизить человека



Святое семейство (Мадонна Дони). Около 1504–1506

к Богу, показать единение жизни людей и Святого семейства. Именно поэтому композиция тондо не торжественная и монументальная, а нежная и лиричная. Образ маленького Иоанна Крестителя не закончен: остались непроработанными его лицо, ножки и ручки, удерживающие птицу. Мягкость в трактовке фигур Мадонны и младенца Христа некоторые исследователи работ Микеланджело связывают с попыткой мастера передать в мраморе «сфумато» – дымчатость очертаний, которая являлась художественным приемом Леонардо да Винчи. Творчество этого гения не могло оставить Буонарроти равнодушным.

В это же время аналогичное произведение со сплетенными воедино религиозным сюжетом и элементами повседневной жизни Микеланджело создал и в виде станковой живописи, то есть в той области искусства, где Леонардо да Винчи был однозначно первым из лучших мастеров.

Картина «Святое семейство» (Мадонна Дони) (около 1504–1506, Галерея Уффици, Флоренция) тоже выполнена в виде тондо (круглое изображение). Художник, прекрасно зная сильные стороны своего таланта, мастерски построил композицию и безукоризненно отобразил человеческие фигуры, но пейзажный фон, который он, как



скульптор, в работе никогда не использовал, лишь намечен. На переднем плане Микеланджело расположил сидящую на земле Мадонну. Ее тело откинута назад, ноги повернуты вправо, в то время как запрокинутая голова обращена влево. Поднятые вверх руки Богоматери касаются маленького Иисуса, Которого Она из-за спины принимает от Иосифа. Иосиф же сидит на невысоком парапете за Марией, на его поднятом правом колене стоит поддерживаемый им Иисус, одной ножкой опирающийся на плечо Матери. Святое семейство образует собой законченную группу, к которой не смеет приблизиться выгля-

Мадонна Таддеи. 1505–1506

дывающий справа из-за парапета маленький Иоанн Креститель. Фоном для композиции являются фигуры обнаженных юношей, сидящих на каменном выступе: над их головами вздымаются мощные горы.

Колорит картины достаточно ясен и имеет героически-приподнятый тон, что указывает на традиции флорентийского искусства и явно противопоставляется мягкой светотени и образной дымчатой неуловимости, присущей работам Леонардо да Винчи.



Плафон Сикстинской капеллы. 1508–1512





Дельфийская сивилла. Фрагмент плафона. 1509

Сикстинская капелла

Хотя сам Микеланджело утверждал, что живопись — не его дело, а отношения с новым папой Юлием II с самых первых художественных заказов не сложились, весной 1508 могущественный понтифик призвал Буонарроти в Рим и приказал украсить фресками потолок Сикстинской капеллы. Там же, в Ватикане, начал расписывать комнаты и знаменитый Рафаэль.

Пророк Иезекииль. Фрагмент плафона. 1511



Пророк Иона. Фрагмент плафона. 1511



Первую половину сводов Микеланджело закончил к осени 1510, и папа Юлий II тут же потребовал снять леса и продемонстрировать роспись. Мастер был не вполне удовлетворен результатами творческой деятельности, с которой он ранее никогда не был связан. Поначалу ему часто приходилось консультироваться с некоторыми художниками-монументалистами как по техническим вопросам, так и по композиционным: то живопись теряла цвет, то фигуры снизу казались мелкими и неясными. И хотя первоначальный замысел у Микеланджело по мере продвижения работы постоянно менялся, он с блеском справился с этой задачей.

Все сюжеты капеллы расположены так, чтобы их можно было рассматривать, двигаясь от алтаря к выходу. Поскольку Микеланджело никогда ранее в своих редких живописных произведениях не разрабатывал пейзажный фон, то и здесь природа и архитектура даны условно, в отличие от человеческих фигур, которым отведена главная роль. Степень реалистического изображения людей в зависимости от места и характера сцены тоже различна.

Так, например, в сюжете «Дельфийская сивилла» (1509, Сикстинская капелла, Ватикан, Рим) и некоторых других мраморные пилястры (вертикальные выступы) тронов украшены фигурами маленьких обнаженных атлантов и кариатид. Сама же прорицательница, сидящая в пол-оборота на этом престоле, поражает безукоризненной правильностью молодого лица, мягкими очертаниями обнаженных рук и ясными линиями тела и одежды. В левой руке она держит свиток с предсказаниями, но смотрит не в него, а в сторону, словно ожидая неминуемого свершения пророчества.



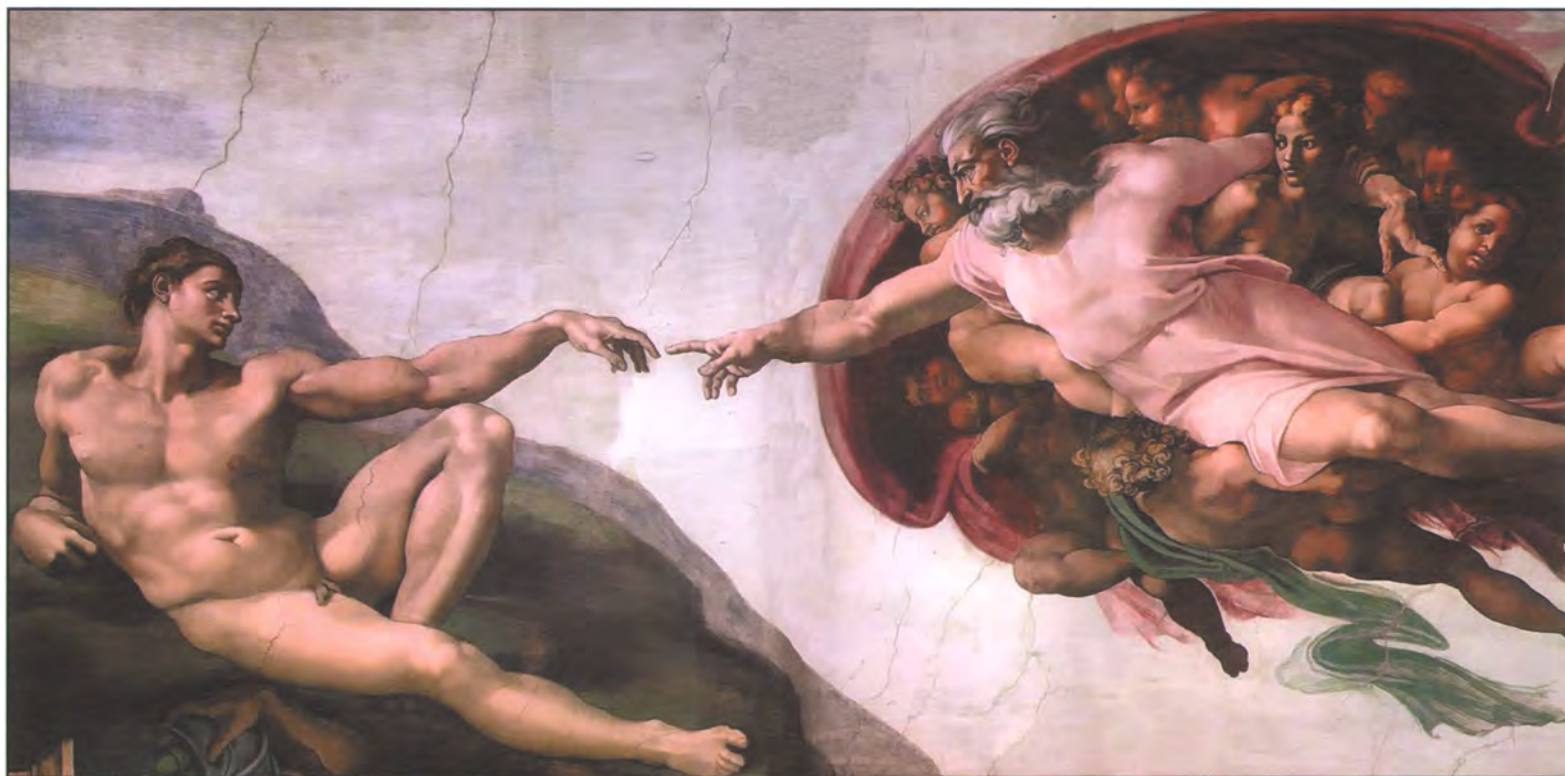
Грехопадение и изгнание из Рая. Фрагмент плафона. 1509–1510

Обнаженный юноша. Фрагмент плафона. 1509

Складки и контуры ее голубого плаща и оранжевой накидки, а также изогнутый лист развернутого свитка образуют форму овала на фоне мраморного крестообразного трона, в центре которого и находится Сивилла.

Образы пророков и сивилл размещены по краям живописного ансамбля, а в середине потолка мастер изобразил библейские сюжеты, например, «Грехопадение и изгнание из Рая» (1509–1510, Сикстинская капелла, Ватикан, Рим). Центром этой композиции является ствол дерева познания добра и зла, обвитый змеевидным хвостом дьявола. Слева от него показан момент грехопадения. Обнаженная Ева, полулежа на камне, принимает яблоко от Змея-искусителя, образу которого мастер придал антропоморфные черты. Ее прекрасное лицо не излучает ни целомудрия, ни чувственности, а только волю и ум. Над Евой стоит обнаженный Адам, протянувший свои мощные руки к дереву познания, справа от которого представлена сцена изгнания из Рая. На фоне бирюзового неба убегающий Адам пыгается прикрыть сжавшуюся Еву от нависшего меча изгоняющего их ангела. Обнаженные фигуры словно окутаны светом, от них на землю ложатся легкие тени. На лицах библейской пары видны не раскаяние и стыд, а страх и горечь поражения. Микеланджело создал четкую симметрию обоих сюжетов. Протянутые друг к другу руки Адама, Евы и Змея-искусителя – с левой стороны и меч ангела с рукой Адама – с правой образуют своеобразную арку, соединяя таким образом оба сюжета в единое целое. Но во всей столь мастерски созданной живописной истории нет религиозного благоговения, автор показал только сам факт библейского события и красоту человеческого тела.



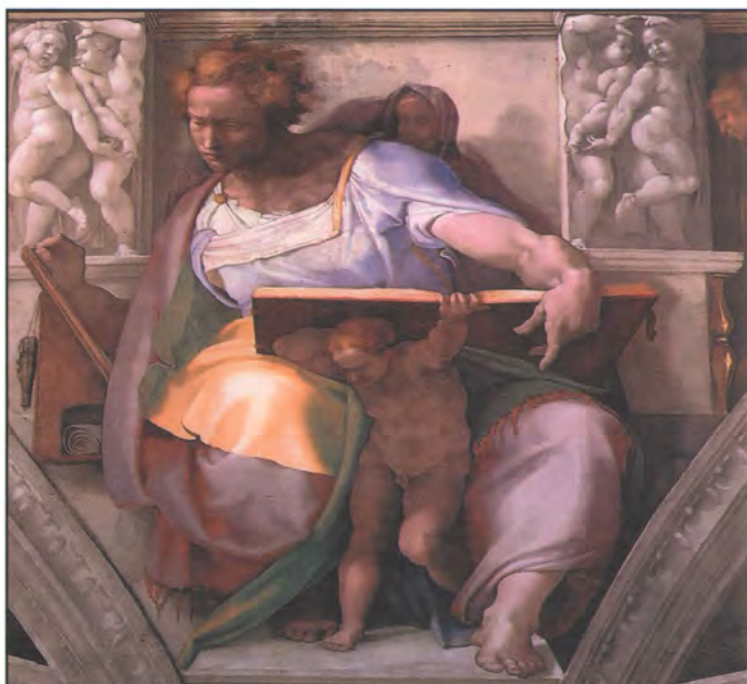


Сотворение Адама. Фрагмент плафона. 1510

Все росписи перемежаются изображениями обнаженных юношей, сидящих парами друг напротив друга. Эти фигуры являются не только композиционным украшением каждого сюжета, но и олицетворяют собой эстетический идеал: в красивом теле обязательно живет прекрасная душа. Они не статичны и спокойны, как античные статуи, а представлены в некотором движении, передающем сложные внутренние чувства и эмоции. Только нескольких героев в сюжетной части плафона мастер изобразил практически неподвижными.

В «Сотворении Адама» (1510, Сикстинская капелла, Ватикан, Рим) действие разворачивается на фоне синего неба. Слева на зеленом холме медленно пробуждается от глубокого сна обнаженный Адам и неуверенно протягивает руку к парящему справа от него на облаке Богу Отцу, поддерживаемому бескрылыми ангелами. Господь, изображенный пожилым мужчиной, полным сил, жизни и разума, волевым движением чуть касается пальца Адама. Таким образом, первый человек получил свою прекрасную душу. Эта композиция, поэтично и пафосно олицетворяющая рождение и пробуждение новой жизни, позднее стала символом эпохи Ренессанса.

Пророк Даниил. Фрагмент плафона. 1511



Ливийская сивилла. Фрагмент плафона. 1511





Елеазар и Матфан. Фрагмент плафона. 1509

Расписывая Сикстинскую капеллу, Микеланджело, как и в работе над многими религиозными произведениями, не чувствовал себя связанным с существующей иконографической традицией. И если бы под некоторыми пророками и сивиллами не было подписей с именами, невозможно было бы определить, кто эти персонажи.

Героиня «Ливийской сивиллы» (1511, Сикстинская капелла, Ватикан, Рим) представлена сбоку, причем так, что ее корпус развернут от зрителя, а голова видна в профиль. Широкая спина и руки сивиллы выполнены очень правдоподобно. Молодая женщина готовится встать и продемонстрировать миру огромный раскрытый кодекс. Подобная трактовка движущейся фигуры в то время была новаторской и стала предметом бесчисленных копирований и подражаний.

Между сивиллами, пророками и сюжетной частью в центральном плафоне невозможно установить какую-либо фабульную связь. Монументальная роспись Сикстинской капеллы, выполненная на библейские сюжеты, прославляет человека, его созидательность и духовность. Вероятно, и заказчик папа Юлий II остался больше удовлетворен декоративным эффектом фресок, чем их богословским значением.

В октябре 1512 Микеланджело закончил весь потолок, и капелла была открыта. Папа попросил мастера нанести позолоту на некоторые фигуры, но тот отказался это сделать. В феврале 1513 папа Юлий II умер.

Пророк Захарий. Фрагмент плафона. 1511



Работа над папской гробницей

Еще за четыре года до смерти понтифика Микеланджело приехал по его приказу в Рим и начал разрабатывать эскиз гробницы. Художник выбирал мрамор, тщательно планировал работу, но Юлий II постоянно откладывал закладку. После смерти папы за постройку усыпальницы взялись его наследники. Микеланджело пришлось переработать первоначальный план, но и он не был утвержден. Родственники Юлия II всячески стремились упростить, а главное, удешевить проект гробницы, в то время как мастер задумал создать грандиозный памятник понтифику, украшенный несколькими скульптурными группами.

Одной из самых впечатляющих работ для гробницы папы стал образ «Моисея» (около 1515, церковь Сан-Пьетро ин Винколи, Рим). Согласно библейскому рассказу, Моисей увидел, как еврейский народ, которому он нес законы новой и праведной жизни, данной Богом, отступился от Господа и обратился к поклонению золотому тельцу, променяв Истину на идола. И тогда пророк начал решительную борьбу не только с внешними врагами, но и с внутренними противниками, разлагающими душу его людей.

Мастер изваял атлетически сложенного старца, который придерживает правой рукой скрижали Завета. Саму статую Микеланджело поместил в нишу на постамент. Многочисленные драпировки свободно спадающей одежды окутывают фигуру, оставляя обнаженными шею и руки с рельефными мускулами. Надо лбом пророка видны маленькие «рожки», обозначающие лучи (так было принято изображать Моисея из-за ошибок в переводе древней Библии на латинский язык). Поворот головы старца производит впечатление, будто его только что окликнули. Взор Моисея мудр и суров. Несмотря на кажущееся спокойствие видимого в профиль лица патриарха, напряженно расставленные пальцы правой руки, выставленное вперед правое колено и отодвинутая назад левая нога свидетельствуют о его намерении резко подняться. Как и в предыдущих работах, библейский персонаж под резцом Микеланджело оказался решительным героем, способным объединить разобщенный народ Италии.

Кроме этой вполне законченной скульптуры для украшения гробницы Юлия II, мастер создал несколько других произведений из мрамора, многие из которых не закончил. Например, в работе «Восстающий раб» (1513–1515, Лувр, Париж) часть каменной глыбы под согнутой в колене правой ногой изваяния так и осталась непроработанной до конца. Как и большинство фигур Микеланджело, раб «застыл» в момент движения. Статуя предназначалась для постановки на углу надгробия, поэтому великолепно проработана с обеих сторон. Прекрасный полуобнаженный юноша с мощным телом и связанными за спиной руками, с решимостью и болью на лице из последних сил пытается освободиться от пут, являя собой образ борьбы человека за свою свободу.

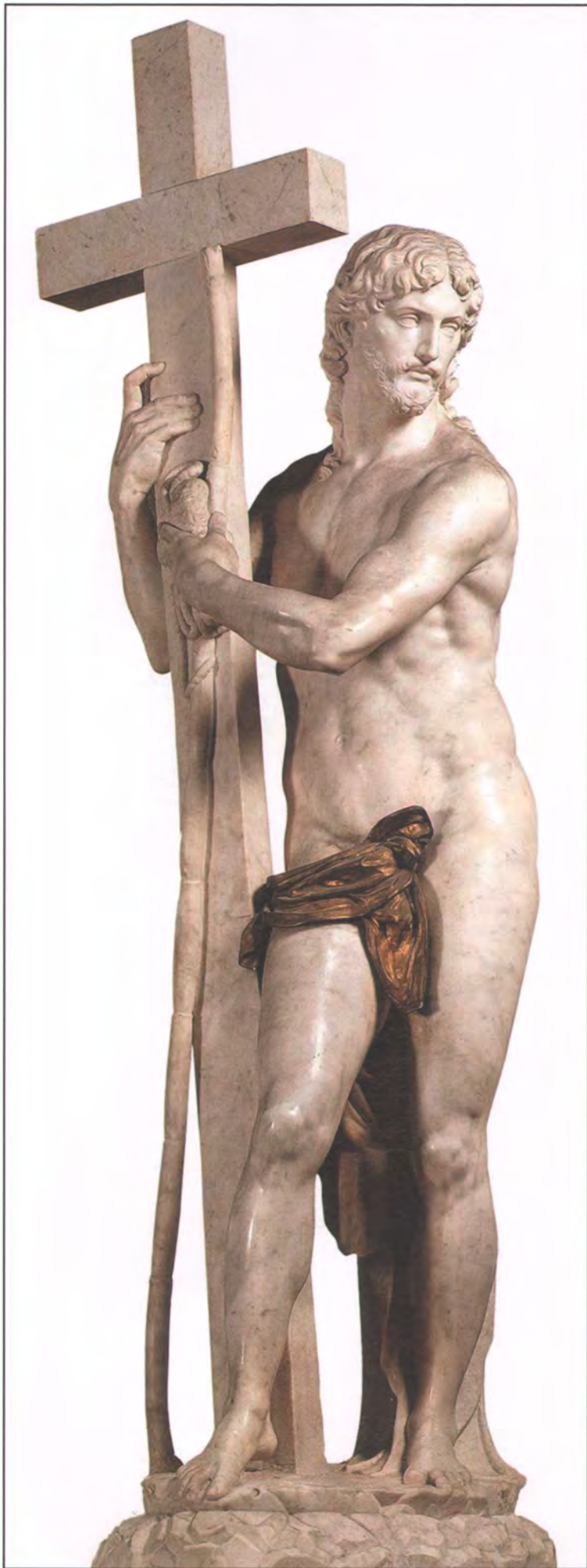
В пару ему скульптор изваял «Умиряющего раба»



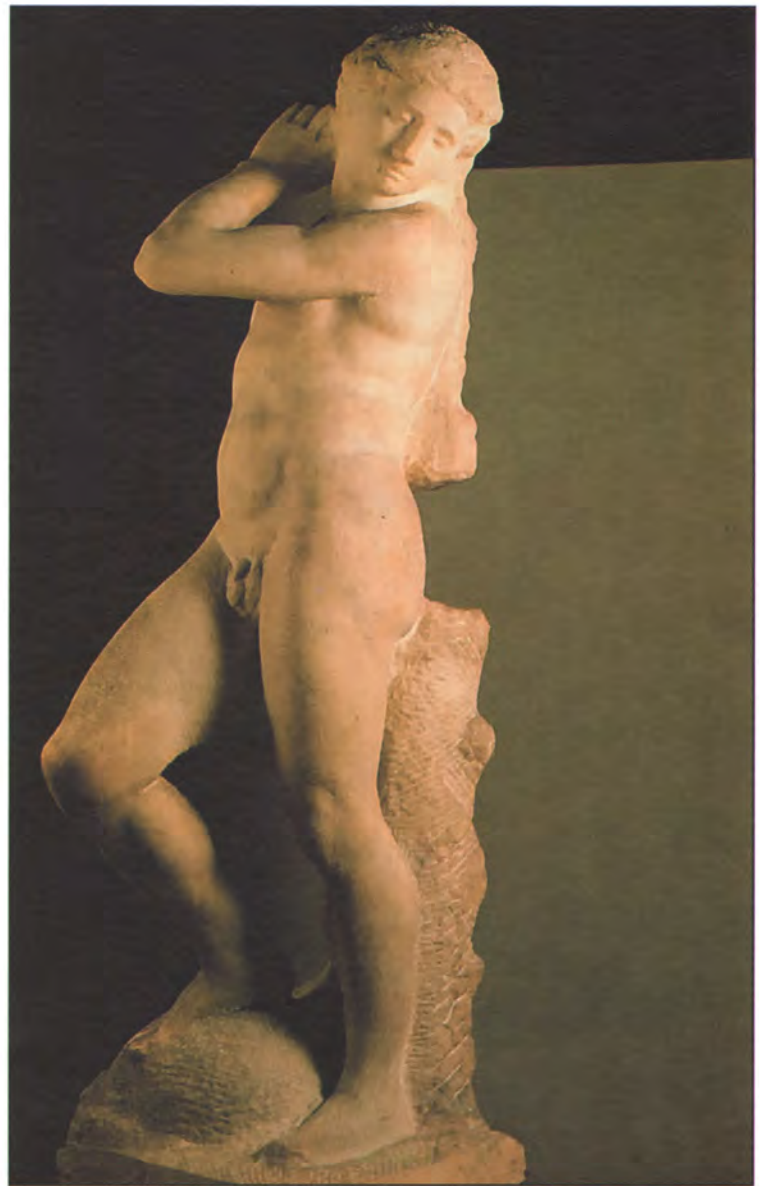
Умиряющий раб. 1513–1515



Моисей. Около 1515



Христос, несущий крест. 1521



Давид-Аполлон. 1530–1532

(1513–1515, Лувр, Париж), который технически более завершен, но атрибуты, символизирующие его смысловое значение, так и не были созданы или утрачены. Почти обнаженный изнемогающий юноша умирает, но кучерявая, немного запрокинутая назад голова и поддерживающая ее левая рука, высоко поднятая и согнутая в локте, скорее свидетельствуют о его стремительном погружении в сон. Возможно, этим автор хотел сказать, что смерть, как и сон, несет избавление молодому рабу от неволи. В любом случае эти скульптуры – одни из самых совершенных творений Микеланджело. Но так же как и другие мраморные фигуры рабов, начатые мастером, они не были использованы для украшения гробницы папы.

Наследники Юлия II не остались довольны ни третьим, ни четвертым, ни даже пятым проектом Буонарроти. Только в 1542 был заключен шестой и окончательный договор на создание усыпальницы понтифика, но этот памятник не получился таким грандиозным, как задумывался первоначально, и большую часть скульптур для его украшения исполнил уже не Микеланджело, а его ученики.



Вестибюль библиотеки Лауренциана. Около 1524–1535



Раб Атлант. Около 1530



Борцы. Около 1530

Капелла Медичи

Сменяющиеся в дальнейшем папы периодически делали Микеланджело различные заказы, а в 1520 кардинал Джулио Медичи, ставший впоследствии папой Климентом VII, поручил художнику построить и украсить усыпальницу для своего именитого рода. Этот грандиозный проект постоянно менялся, рабочий процесс время от времени останавливался по разным причинам, в результате Микеланджело трудился над заказом понтифика в течение нескольких десятилетий. Капелла Медичи почти полностью была возведена у южной стены церкви Сан-Лоренцо еще в конце XV века. Буонарроти, пересматривая в очередной раз проект, поместил у противоположных стен гробницы Лоренцо и Джулиано Великолепных, а у боковых – усыпальницы остальных герцогов.



Капелла Медичи. 1520–1534

«Надгробие Лоренцо Медичи» (1524–1531, Новая сакристия церкви Сан-Лоренцо, Флоренция) представляет собой скульптурную группу. На крыше покатога саркофага, прерывающегося в середине двумя волютами (спиралевидными завитками с «глазками» внутри), в полулежащей позе расположены парные обнаженные аллегорические фигуры: справа – Утро в виде пробуждающейся ото сна женщины, слева – Вечер, представленный утомленным дремлющим мужчиной. Прекрасные фигуры выполнены таким образом, что возникает ощущение их неустойчивости на линии верхней части саркофага и кажется, будто они соскальзывают вниз. Над ними в нише в стене находится изваяние глубоко задумавшегося Лоренцо. Поскольку и он, и его брат Джулиано имели звание папских полководцев, мастер изобразил их в античных доспехах. Лоренцо, зажав в левой руке кошель с деньгами, задумчиво поддерживает им голову в шлеме, опираясь локтем на ларец с драгоценностями, лежащий у него на колене. Образ уставшего от жизни богатого мыслителя очень красив и изящен.

«Надгробие Джулиано Медичи» (1526–1533, Новая сакристия церкви Сан-Лоренцо, Флоренция) представляет собой похожую скульптурную груп-

пу, только парные аллегорические обнаженные фигуры спящей женщины – Ночи и бодрствующего мужчины – Дня, благодаря находящимся под ними драпировкам, выглядят более устойчивыми на покатой линии саркофага. У женской статуи в ногах расположилась молодая сова, а левая рука прикрыта античной маской. День словно отгораживается от зрителей своим мощным мускулистым телом, пряча не до конца проработанные автором лицо и кучерявую голову. Венчающий группу Джулиано представлен римским патрицием. Его мужественный профиль, замечательно моделированные кисти рук, едва придерживающие жезл полководца, безупречный мускулистый торс, прикрытый тонким панцирем, и всевозможные наплечные украшения создают образ прекрасного благородного воина, внушающего чьим-то словам со стороны.

Сохранились свидетельства, что с помощью аллегорических фигур на надгробиях умерших в расцвете лет братьев Медичи Микеланджело хотел указать на быстротечность времени даже для таких знатных и богатых людей. Он настолько реалистично и правдоподобно изваял скульптуры, что



Надгробие Лоренцо Медичи. 1524–1531



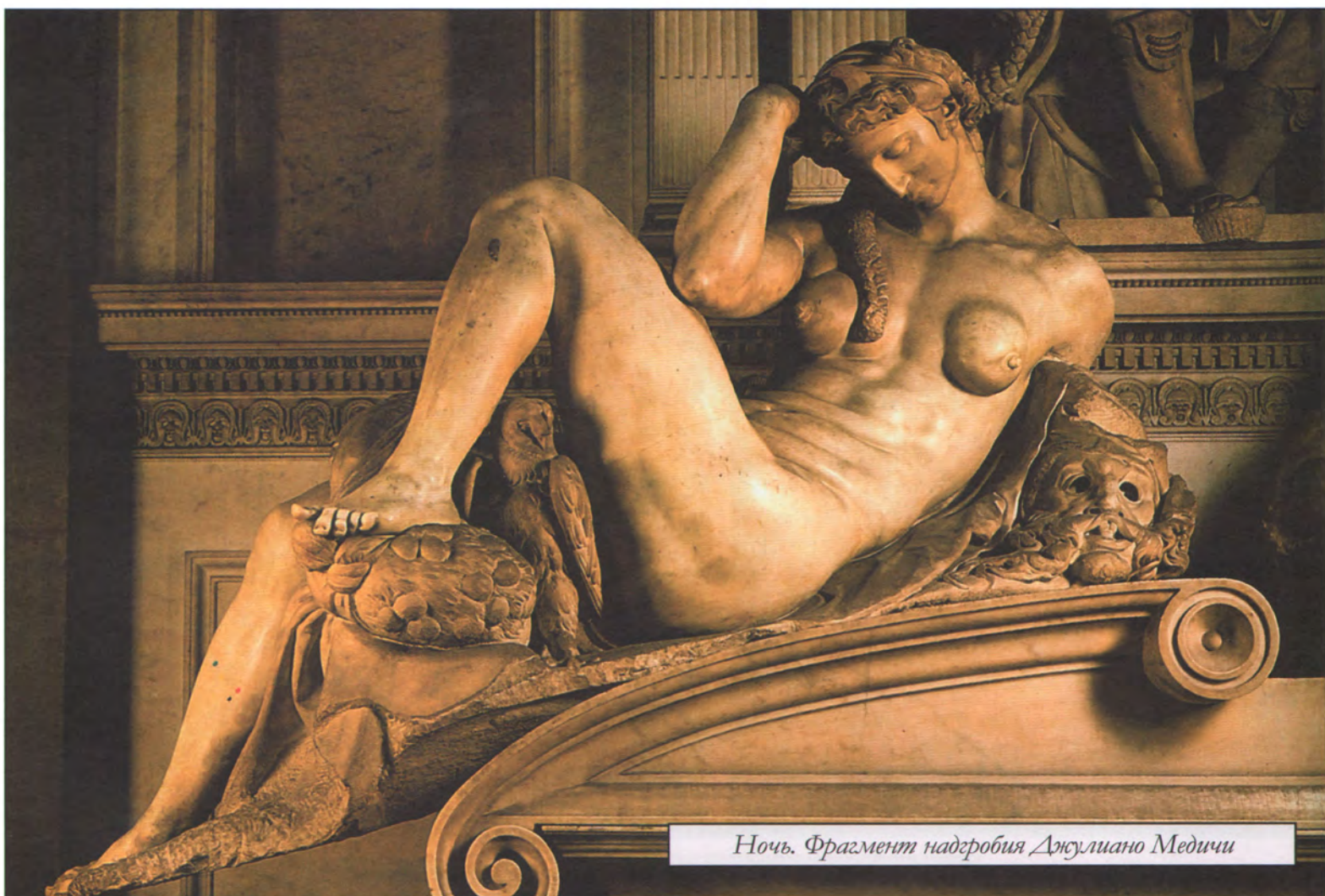
Надгробие Джулиано Медичи. 1526–1533



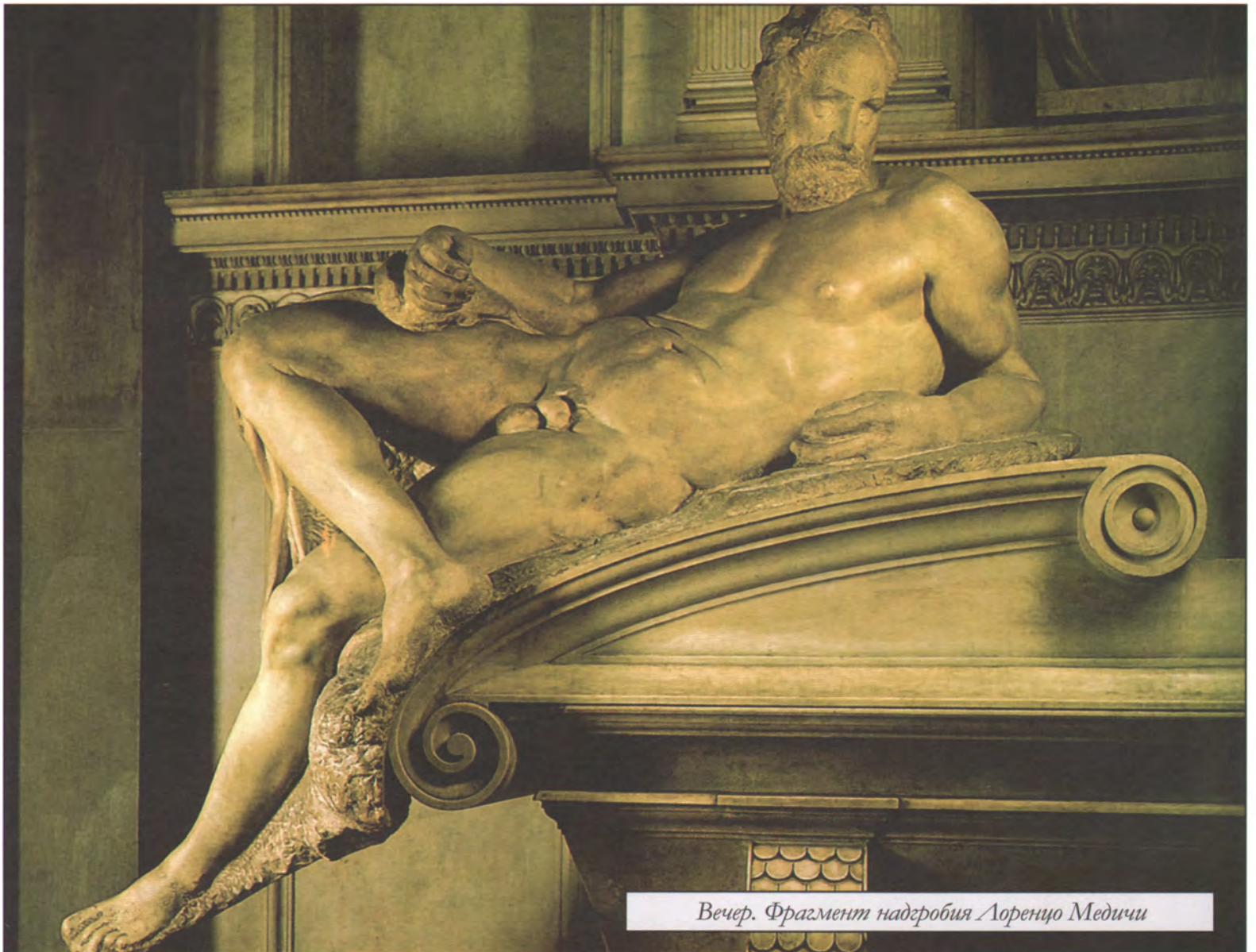
Джулиано Медичи. Фрагмент надгробия Джулиано Медичи



Лоренцо Медичи. Фрагмент надгробия Лоренцо Медичи



Ночь. Фрагмент надгробия Джулиано Медичи



Вечер. Фрагмент надгробия Лоренцо Медичи



Утро. Фрагмент надгробия Лоренцо Медичи

вызвал бурный восторг современников. Например, Джованни Строщи написал сонет, посвященный «Ночи»:

Ночь, что так сладко пред тобою спит,
То – ангелом одушевленный камень:
Она недвижима, но в ней есть жизни пламень,
Лишь разбуди – она заговорит.

Буонарроти, который был не только талантливым скульптором, но и весьма одаренным поэтом, ответил Стоцци от имени «Ночи»:

Отрадно спать, отрадней камнем быть,
О, в этот век, преступный и постыдный,
Не жить, не чувствовать – удел завидный.
Прошу, молчи, не смей меня будить.

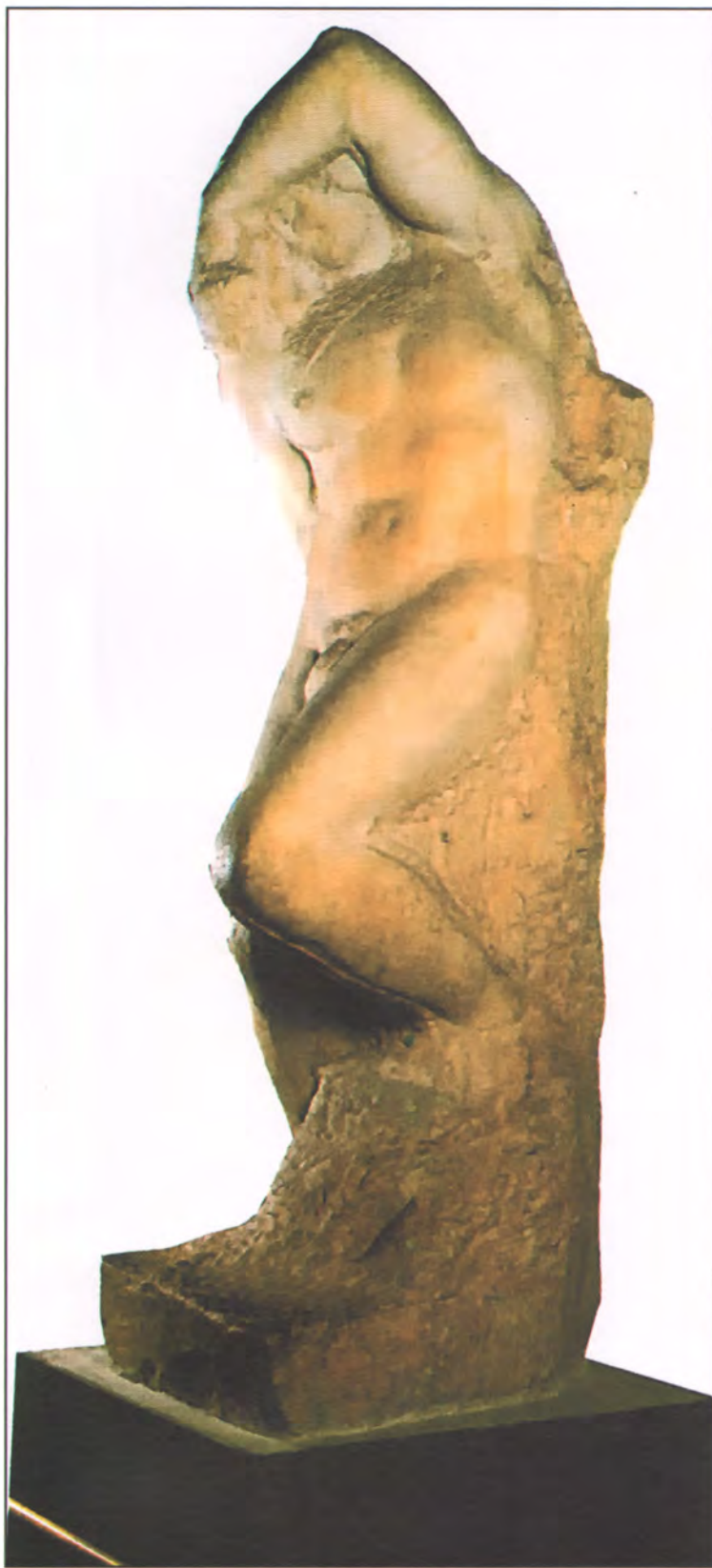
Статуи «День», «Ночь», «Утро» и «Вечер» – не единственная задумка мастера. Для этой усыпальницы он выполнил целый ряд других произведений. По одному из эскизов можно понять, что Микеланджело предполагал все остальные ниши заполнить



Скорчившийся мальчик. 1530–1533



Восстающий раб. 1513–1515



Юный раб. 1519–1536

различными скульптурными украшениями. Так, для гробницы Медичи он начал создавать «Речного бога» (1524–1527, Музей Буонарроти, Флоренция), а позже – «Скорчившегося мальчика» (1530–1533, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). Поза этой небольшой статуи очень необычна. Низко согнувшийся мальчик обеими руками придерживает пальцы правой ноги, зажимая рану и стараясь остановить льющуюся из нее кровь. О сим-



Пробуждающийся раб. 1519–1536

волическом значении этого образа можно только догадываться, как, впрочем, и об аллегорическом смысле, который автор хотел вложить в «Речного бога» и другие изваяния мифические героев, которые должны были украшать гробницу.

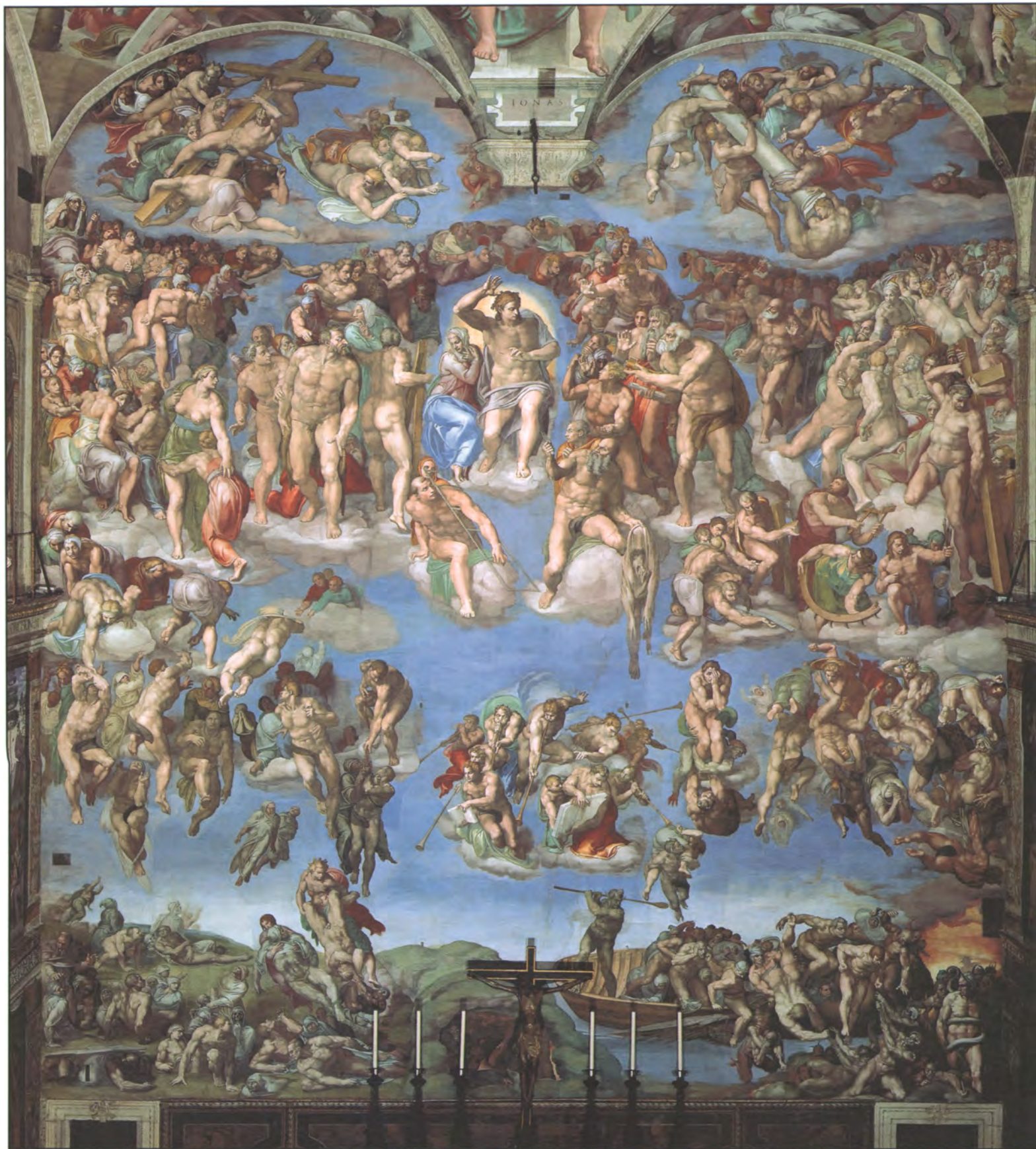
Создавая скульптурное убранство усыпальницы Медичи, Микеланджело воздвиг памятник не этому древнему роду герцогов, а Флоренции и собственному гению.



Раб с бородой. 1519–1536



Победа. 1532–1534



Страшный суд. 1535–1541

«Страшный суд»

Во время работы над капеллой Медичи Буонарроти приходилось ездить в Рим для обсуждения проектов гробницы папы Юлия II с его наследниками. В один из приездов скульптора в Ватикан Климент VII предложил ему

заново расписать алтарную стену Сикстинской капеллы. Когда-то на ней была фреска Пьетро Перуджино «Страшный суд», но по приказу папы ее уничтожили и подготовили стену для новой работы.

Микеланджело не хотел соглашаться, ведь живопись не являлась его «специализацией», но и категорично отказать могущественному понтифику он не мог. Мастер оттягивал решение этого вопроса до самой смерти Климента VII, которого сменил Павел III. Новый папа стал настоятельно



Страшный суд. Фрагмент



Страшный суд. Фрагмент

требовать, чтобы Буонарроти немедленно приступил к созданию росписей. Скульптор продолжал уклоняться от предложенной живописной работы, но в конце концов ему пришлось уступить главе католической церкви.

Над фреской «Страшный суд» (Сикстинская капелла, Ватикан, Рим) Микеланджело трудился с конца 1535 по 1541. В центре на фоне темного синего неба возвышается освещенная золотым светом фигура Христа, вершащего суд. Лик Господа грозен и непреклонен, суровым взглядом взирает Он на грешников, проклиная их. Слева к Иисусу прижимается испуганная и печальная Богоматерь – единственная полностью одетая фигура. А вокруг застыли в различных позах и ракурсах обнаженные, атлетически сложенные люди, словно поднятые могучим вихрем.

Обе стороны верхней части фрески (под арками свода) посвящены изображению наказаний грешников. Слева одни из них надрываются, устанавливая крест, на котором был распят Христос, а справа другие поднимают тяжелую колонну, возле которой Его бичевали. Крест и колонна наклонены к середине свода, благодаря чему композиция уравнивается, несмотря на хаотичную свободу парящих рядом человеческих тел.

Вокруг Христа и Богоматери сгруппированы могучие фигуры. Слева от Иисуса среди обнаженных мужчин выделяется огромный апостол Петр с ключом от Рая. Кро-

ме него видны мученики с орудиями их пыток: Андрей с крестом, Себастьян со стрелами, Екатерина с колесом, ниже – Лаврентий с железной решеткой и уже правее – Варфоломей с ножом и собственной содранной кожей.

По правую сторону от Христа выделяется мощный полуобнаженный старец, который может быть как Моисеем, так и Ноем. За ним – женщины и мужчины: прислушивающиеся, рыдающие, играющие на лире и несущие крест.

В центре следующего уровня, находящегося чуть ниже, представлены парящие на облаках бескрылые ангелы, которые звуками труб пробуждают мертвых. Слева от них к небу возносятся души спасшихся праведников, справа – темные фигуры демонов низвергают в Ад, находящийся в самом низу фрески, осужденных грешников. Посередине – Харон, переплывший Стикс, замахнулся веслом на испуганных грешников, выгоняя таким образом их из своей лодки на адский берег. Там, в самом углу, изображены судья душ Минос с ослиными ушами и обвивающей его змеей, а также множество людей, стоящих на коленях и взывающих к спасению.

В левой части – земля с выходящими из могил покойниками. Некоторые из них уже подвержены тлену и возносятся к небесам при помощи ангелов, другие, очнувшись, непонимающе взирают вокруг.



Площадь Капитолия. 1538–1564

Хаотично разбросанные по небосводу обнаженные фигуры на самом деле представляют собой строгую композицию, в которой господствует идея движения человеческих страстей и спокойствия праведного духа.

Понтификат к работе Микеланджело отнесся крайне отрицательно. Один из высокопоставленных современников Буонарроти писал, что перед такой картиной «даже в публичном доме надо было бы закрыть от стыда глаза», имея в виду обнаженные тела на фреске. По велению папы еще при жизни мастера другие художники пририсовывали фигурам драпировки, чтобы хоть частично прикрыть их наготу. Этим был нанесен значительный ущерб всей работе. В 1590 новый папа Климент VIII вообще решил уничтожить весь «Страшный суд», приказав сбить фреску со стены, так как считал, что для придания произведению благопристойного вида пририсованных покрывал недостаточно. К счастью, это кощунственное распоряжение так и не было осуществлено. Живописцы из римской Академии святого Луки сумели отговорить понтифика.

Для последующих поколений художников «Страшный суд» стал своеобразной энциклопедией, по которой они изучали всевозможные ракурсы и повороты человеческого тела. Многие элементы композиции, например, небесное

пространство и обнаженные люди в дальнейшем послужили толчком для развития маньеризма – нового направления европейского искусства. «Страшный суд» до сих пор потрясает зрителей, прежде всего, своим реализмом.

Архитектор города

Микеланджело, считавший себя скульптором, по приказу папы занимался не только живописью, но и архитектурой. В связи с различными политическими событиями такое исторически важное место в Риме, с которым связаны многие героические легенды древнего города, как Капитолийский холм, было настолько запущено, что нуждалось в срочной реставрации. Буонарроти поручили разработать проект «Площади Капитолия» (1538–1564, Рим), и он принялся за дело. Прежде всего, мастер достроил старый дворец Сенаторов, доминирующий во всей композиции. Над ним он установил монументальную башню, подчеркивающую своей грациозной вертикалью основную ось площади. Последняя имеет форму трапеции, расширяющейся у входа с лестницы и сужающейся к дворцу Сенаторов. Площадь украшена различными скульптурами. Центр ее представляет собой овал, внутри которого возвышается бронзовая конная статуя Марка Аврелия, созданная в 160–180-е нашей эры. (Ныне там стоит копия монумента, подлинник находится в музее Палаццо Нуово в Риме). Буонарроти выполнил для этой скульптуры пьедестал. Лестница, ведущая на холм, была создана позже – тоже по проекту мастера. Сам он не дождался окончания всех работ по восстановлению холма и не успел полюбоваться прекрасным видом, открывающимся с площади Капитолия на Рим.

Всем нужен гений

В последние годы жизни мастер особенно остро испытывал давление со стороны сильных мира сего. Папа Павел III возлагал на Микеланджело большие надежды и поручал ему самую разнообразную работу: от починки старых римских мостов до продумывания различных проектов реконструкции города. В свою очередь герцог Козимо деи Медичи через своих посредников настаивал на переезде художника во Флоренцию, чтобы тот, как и ранее, служил его династии и создавал для нее произведения искусства.

Микеланджело, уже долго проживший в Риме, вовсе не желал возвращаться в родной город и в душе ненавидел деспотов, стремившихся распоряжаться его жизнью. Как и многие римляне, он восхищался героизмом тираноборцев и задумал изваять бюст гражданина и патриота, убившего легендарного Юлия Цезаря.

Бюст «Брут» (1539–1540, Национальный музей

«Паолинские» фрески



Брут. 1539–1540

Даже в престарелом возрасте Микеланджело постоянно работал. После открытия «Страшного суда» в Ватикане папа Павел III сразу занялся строительством еще одной капеллы, которую назвал Паолиной. Для ее украшения он вновь пригласил Буонарроти и заказал ему росписи. Художник, пересиливая слабость и болезни, ценой огромного напряжения создал два живописных сюжета.

Фреска «Обращение Савла» (1542–1545, Капелла Паолина, Ватикан, Рим) изображает драматический момент обращения жестокого гонителя христиан Савла (впоследствии принявшего имя Павел) в ревностного последователя Иисуса. На пути в Дамаск Савл услышал голос Христа и вскоре стал Его апостолом и ярким проповедником христианства.

Композиция фрески поделена на две сферы – светло-синее небо и темную холмистую землю, в каждой из которых происходят определенные события. На земле лежит упавший с лошади, ошеломленный и напуганный Савл, окруженный солдатами. Некоторые воины в страхе мчатся прочь, другие пытаются поднять своего начальника. Убегающая лошадь увлекает за собой тех, кто старается силой ее удержать, что вносит в работу еще больше напряжения.

С неба свободно парящий в окружении бескрылых ангелов Иисус посылает на землю золотой луч,

Обращение Савла. 1542–1545

Барджелло, Флоренция) работы мастера – один из лучших образов этого человека в мировом искусстве. Голова римского военачальника повернута вправо, черты правильного лица нельзя назвать красивыми, но они говорят о его мужественности, целеустремленности, уме и благородстве. Спадающие складки перекинутой через плечо тоги свидетельствуют о верности Микеланджело природе античного искусства. Он наделил героя силой характера, которая необходима борцу за свободу своей страны. К сожалению, произведение не закончено: не до конца проработаны шея и голова Брута. Бюст пробовали доделать ученики Буонарроти, но, видимо, из-за невозможности достичь в ваянии высокого уровня учителя отказались от этой идеи.





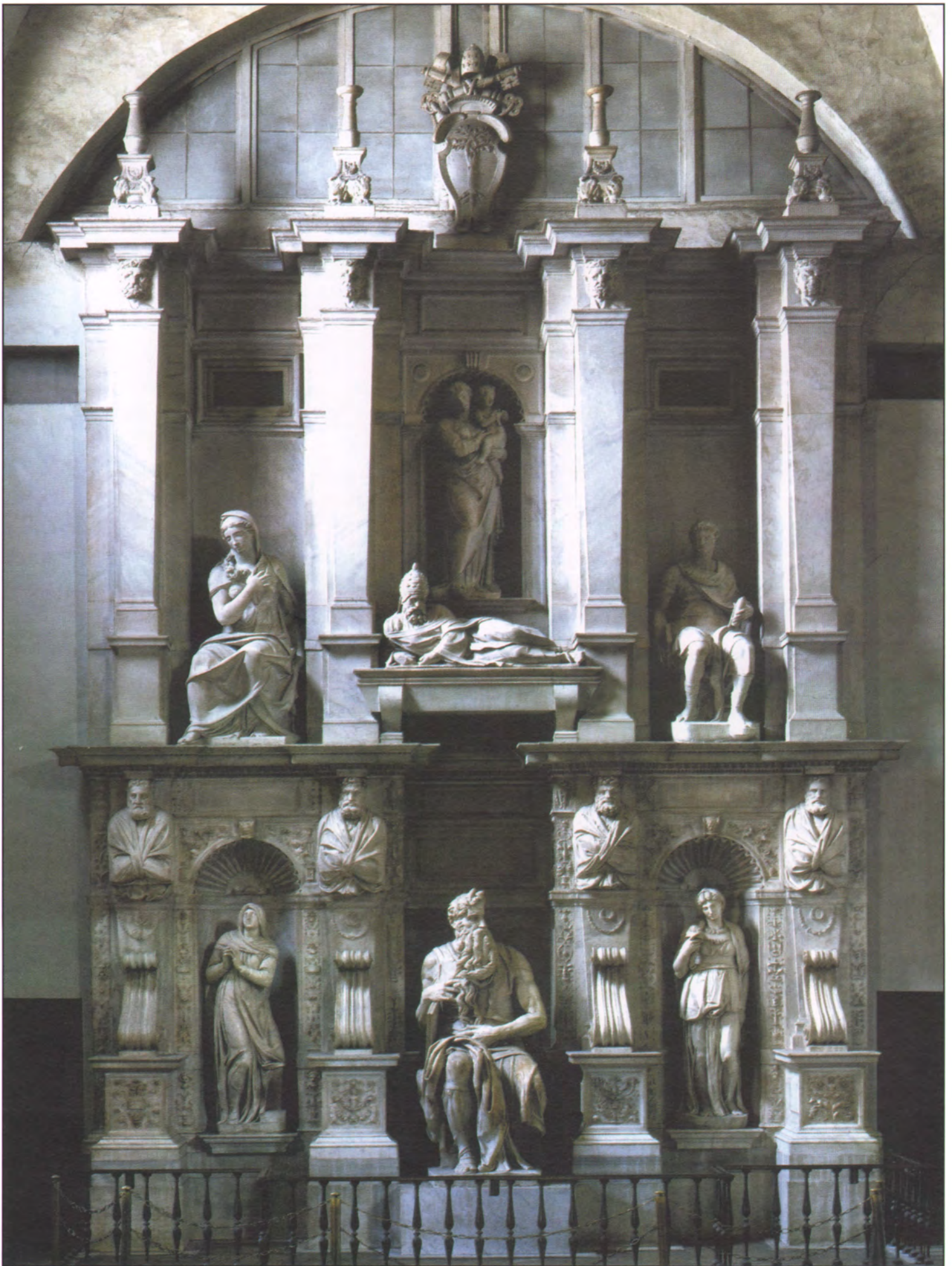
Распятие святого Петра. 1546–1550

который так испугал и поразил Савла. Весь сюжет передает ужас, отчаяние и смятение героя.

В другой фреске – «Распятие святого Петра» (1546–1550 Капелла Паолина, Ватикан, Рим) – изображена казнь апостола Петра. На это событие с любопытством, состраданием и тревогой взирают собравшиеся горожане и солдаты. Гонители христианства уже выкопали яму и устанавливают крест, к которому вниз головой пригвожден полуобнаженный Петр. Быть распятым вверх ногами – собственное желание апостола, считавшего себя недостойным принять такую же смерть, как Иисус Христос.

Художник в этом сюжете четко разграничил синее тревожное небо со сгустившимися тучами

и зеленую гористую землю без каких-либо деревьев и архитектурных сооружений. В лицах любопытствующей толпы и солдат видны страх, безысходность и покорная пассивность. Исследователи творчества мастера считают, что изображенный внизу справа мощный старец, печально скрестивший на груди руки, – автопортрет Микеланджело. Из всех представленных на картине персонажей только полуобнаженный Петр, являющийся центром композиции, наделен гневным и решительным взглядом. От фрески веет трагизмом и бессилием. В ней чувствуется спад человеческой воли и, несмотря на гармоничность колорита, нет и следа бывшего эмоционального подъема, присущего работам мастера. Это последнее живописное творение Микеланджело.



Гробница папы Юлия II. 1515–1545



Пьета Бандини. 1547–1555

Собор Святого Петра

По-прежнему преследуемый интригами коллег-завистников и папских чиновников, престарелый Микеланджело из последних сил продолжал работу над строительством городских объектов. С начала 1547 он был назначен главным архитектором собора Святого Петра. Мастер получил возможность изменять план возведения храма, уничтожать уже построенные элементы и создавать все заново так, как посчитает нужным. Он воспользовался этим правом, внедряя в строительство собственные идеи.

Прежде всего, архитектор собственноручно разра-



Пьета Ронданини. 1552–1564

ботал модель собора Святого Петра. Микеланджело решил сделать храм поменьше и, кроме того, усилил опору под тяжелым куполом, добавив к четырем несущим столбам по бокам две винтовые лестницы. За исполнением всех своих замыслов он внимательно следил и никому не позволял оспаривать задуманное. В 1549 после смерти папы Павла III мастер категорически отказал его наследникам в просьбе возвести гробницу под первой аркой нового храма – ведь это нарушило бы всю гармонию собора. Он потребовал устроить усыпальницу понтифика в одной из ниш и лично отслеживал все работы по украшению саркофага, чтобы элементы его убранства не диссонировали с интерьером.



Последним произведением Микеланджело в области архитектуры является «Купол собора Святого Петра» (1546–1564, собор Святого Петра в Ватикане, Рим). Проектируя это сооружение, мастер учитывал опыт архитектора XV века Филиппо Брунеллеско по установлению купола над знаменитым флорентийским собором Санта-Мария дель Фьоре. Буонарроти создал большой барабан с нишами и колоннами, а куполу с шестнадцатигранным основанием придал упругую

Собор Святого Петра. 1506–1564

овальную форму. Он получился огромным и вместе с тем легким, пропускающим внутрь собора много света...

Однако до окончания строительства собора Святого Петра его создатель не дожил. После смерти Микеланджело возведение самого большого храма Ватикана по его проекту продолжили архитекторы Джакомо делла Порта и Доменико Фонтана.



Купол собора Святого Петра. 1546–1564

Жизнь во имя искусства

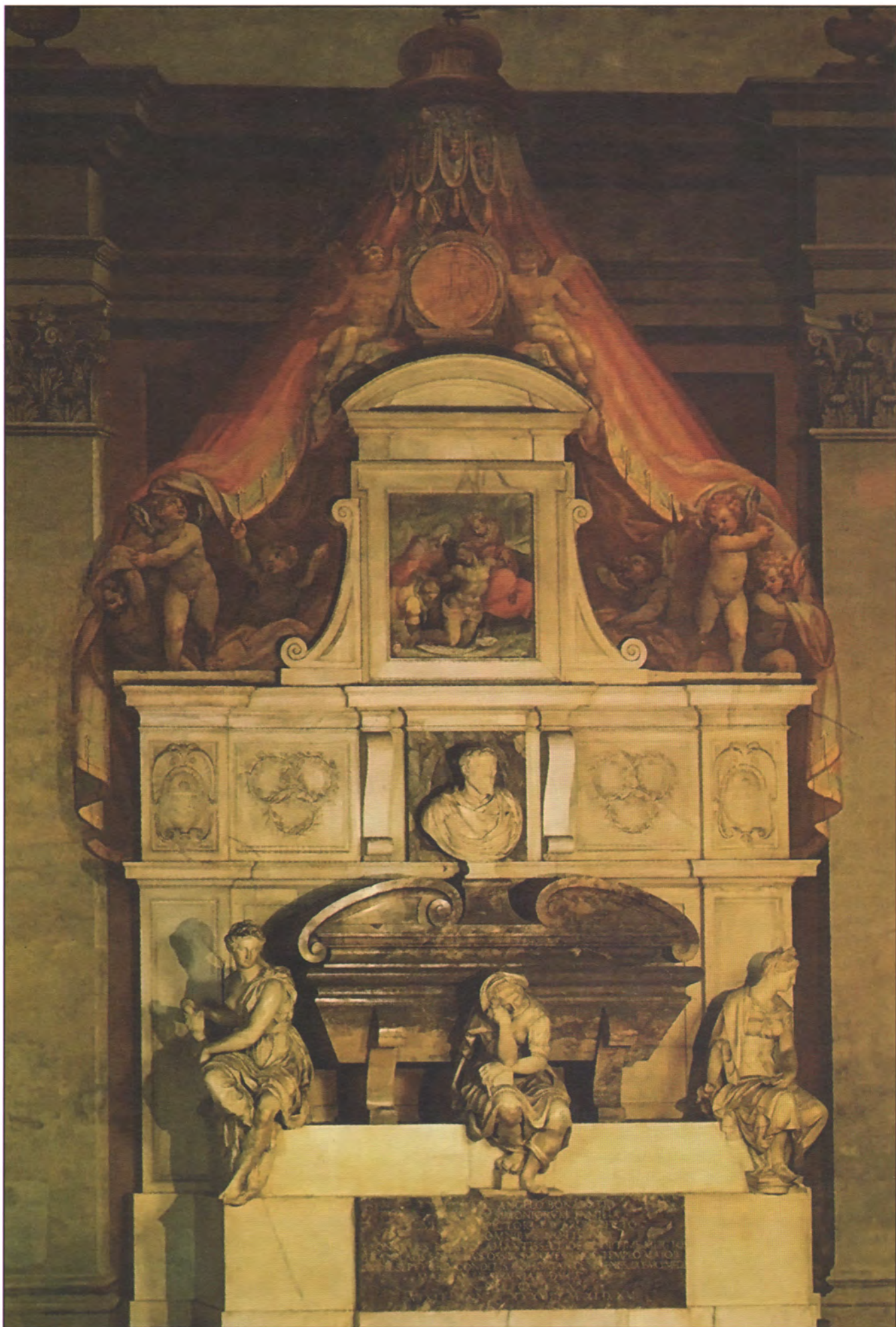
Всю свою жизнь мастер посвятил созданию гениальных творений. Микеланджело никогда не был женат, не имел детей и, если не считать многочисленных учеников и друзей, все свои восемьдесят девять лет прожил в одиночестве. По этому поводу он однажды написал: «Искусство ревниво и не терпит соперниц; оно заменяет мне жену и доставляет совершенно достаточно домашних хлопот. Моими детьми всегда будут мои произведения».

Будучи гениальным художником и скульптором эпохи Возрождения, важной темой своего творчества он сделал красоту человека, его духовную мощь и неограниченные возможности. Многие скульпторы и живописцы-современники Микеланджело подражали ему, копируя работы, художественные приемы и стараясь усвоить его манеру. Но никто не пытался понять высокую мысль, которую тот вкладывал в свои произведения, и поэтому достойного последователя у него не было даже среди учеников. И хотя Буонарроти признали еще при жизни, он пользовался огромным авторитетом и созда-

вал значимые произведения, все равно не был счастлив, так как часто оставался непонятым, а многие его грандиозные замыслы так и не осуществились.

18 февраля 1564 Микеланджело Буонарроти умер в своей мастерской в Риме. Об этом сразу известили его наследника из Флоренции – Леонардо Буонарроти. Однако пока племянник знаменитого гения добирался до Рима, Микеланджело торжественно отпели и похоронили в усыпальнице святого Антония. Явившийся Леонардо вступил в права наследования и, следуя приказу своего господина – герцога Козимо деи Медичи, пожелал вывезти останки родственника в родной город. Римские друзья Микеланджело не без помощи нового папы Юлия III отказали Леонардо в эксгумации тела мастера, и тогда флорентинцы обманным путем, под видом тюка с товарами, вывезли останки земляка из Рима.

Уже во Флоренции герцог Козимо деи Медичи собрал целую комиссию живописцев, которые устроили гениальному творцу еще одни пышные похороны. Ныне прах Микеланджело Буонарроти покоится в церкви Санта-Кроче во Флоренции, а его скульптурные, архитектурные и живописные произведения известны всему миру и составляют гордость и славу итальянского искусства.



Дж. Вазари. Памятник Микеланджело Буонарроти. 1579

Список иллюстраций:

- стр. 3 – **Мадонна у лестницы.** Около 1490. Мрамор. Дом Буонарроти, Флоренция
Распятие. 1492. Полихромное дерево. Церковь Санто-Спирито, Флоренция
- стр. 4 – **Битва лапифов с кентаврами.** Около 1492, Мрамор. Дом Буонарроти, Флоренция
- стр. 5 – **Святой Прока.** 1494–1495. Мрамор. Церковь Святого Доминика, Болонья
- стр. 6 – **Ангел с подсвечником.** 1494–1495. Мрамор. Церковь Святого Доминика, Болонья
- стр. 7 – **Вах.** 1496–1497. Мрамор. Национальный музей Барджелло, Флоренция
- стр. 8–9 – **Пьета.** 1498–1499. Мрамор. Собор Святого Петра, Рим
- стр. 10 – **Снятие с креста.** Около 1500–1501. Дерево, масло. Национальная галерея, Лондон
- стр. 11 – **Давид.** 1501–1504. Мрамор. Академия изящных искусств, Флоренция
- стр. 12 – **Апостол Петр.** Около 1503–1504. Мрамор. Кафедральный собор, Сиена
- стр. 13 – **Апостол Павел.** Около 1503–1504. Мрамор. Кафедральный собор, Сиена
- стр. 14 – **Мадонна с младенцем.** 1501–1505. Мрамор. Собор, Брюгге
- стр. 15 – **Мадонна Питти.** 1504–1505. Мрамор. Национальный музей Барджелло, Флоренция
- стр. 16 – **Святое семейство (Мадонна Дони).** Около 1504–1506. Дерево, темпера. Галерея Уффици, Флоренция
- стр. 17 – **Мадонна Тааден.** 1505–1506. Мрамор. Королевская академия искусств, Лондон
- стр. 18–19 – **Плафон Сикстинской капеллы.** 1508–1512. Фреска. Сикстинская капелла, Ватикан, Рим
- стр. 20 – **Дельфийская сивилла.** Фрагмент плафона. 1509
Пророк Иезекииль. Фрагмент плафона. 1511
Пророк Иона. Фрагмент плафона. 1511
- стр. 21 – **Грехопадение и изгнание из Рая.** Фрагмент плафона. 1509–1510
Обнаженный юноша. Фрагмент плафона. 1509
- стр. 22 – **Сотворение Адама.** Фрагмент плафона. 1510
Пророк Даниил. Фрагмент плафона. 1511
Ливийская сивилла. Фрагмент плафона. 1511
- стр. 23 – **Елеазар и Магфан.** Фрагмент плафона. 1509
Пророк Захарий. Фрагмент плафона. 1511
- стр. 24 – **Умиравший раб.** 1513–1515. Мрамор. Лувр, Париж
- стр. 25 – **Моисей.** Около 1515. Мрамор. Церковь Сан-Пьетро ин Винколи, Рим
- стр. 26 – **Христос, несущий крест.** 1521. Мрамор. Санта-Мария-сопра-Минерва, Рим
Давид-Аполлон. 1530–1532. Мрамор. Национальный музей Барджелло, Флоренция
- стр. 27 – **Вестибюль библиотеки Лауренциана.** Около 1524–1535. Мрамор. Библиотека Лауренциана, Флоренция
- стр. 28 – **Раб Атлант.** Около 1530. Мрамор. Галерея Академии, Рим
Борщы. Около 1530. Терракота. Дом Буонарроти, Флоренция
- стр. 29 – **Капелла Медичи.** 1520–1534. Новая сакристия церкви Сан-Лоренцо, Флоренция
- стр. 30 – **Надгробие Лоренцо Медичи.** 1524–1531. Мрамор. Новая сакристия церкви Сан-Лоренцо, Флоренция
- стр. 31 – **Надгробие Джулиано Медичи.** 1526–1533. Мрамор. Новая сакристия церкви Сан-Лоренцо, Флоренция
- стр. 32 – **Джулиано Медичи.** Фрагмент надгробия Джулиано Медичи
Лоренцо Медичи. Фрагмент надгробия Лоренцо Медичи
Ночь. Фрагмент надгробия Джулиано Медичи
- стр. 33 – **Вечер.** Фрагмент надгробия Лоренцо Медичи
Утро. Фрагмент надгробия Лоренцо Медичи
- стр. 34 – **Скорчившийся мальчик.** 1530–1533. Мрамор. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
- стр. 35 – **Восстающий раб.** 1513–1515. Мрамор. Лувр, Париж
- стр. 36 – **Юный раб.** 1519–1536. Мрамор. Галерея Академии, Рим
Пробуждающийся раб. 1519–1536. Мрамор. Галерея Академии, Рим
- стр. 37 – **Раб с бородой.** 1519–1536. Мрамор. Галерея Академии, Рим
Победа. 1532–1534. Мрамор. Палаццо Веккио, Флоренция
- стр. 38 – **Страшный суд.** 1535–1541. Фреска. Сикстинская капелла, Ватикан, Рим
- стр. 39 – **Страшный суд.** Фрагмент
Страшный суд. Фрагмент
- стр. 40 – **Площадь Капитолия.** 1538–1564. Рим
- стр. 41 – **Брут.** 1539–1540. Мрамор. Национальный музей Барджелло, Флоренция
Обращение Савла. 1542–1545. Фреска. Капелла Паолина, Ватикан, Рим
- стр. 42 – **Распятие святого Петра.** 1546–1550. Фреска. Капелла Паолина, Ватикан, Рим
- стр. 43 – **Гробница папы Юлия II.** 1515–1545. Мрамор. Сан-Пьетро ин Винколи, Рим
- стр. 44 – **Пьета Бандинни.** 1547–1555. Мрамор. Музей собора, Флоренция
Пьета Ронданини. 1552–1564. Мрамор. Замок Сфорцеско, Милан
- стр. 45 – **Собор Святого Петра.** 1506–1564. Рим
- стр. 46 – **Купол собора Святого Петра.** 1546–1564
- стр. 47 – **Дж. Вазари. Памятник Микеланджело Буонарроти.** 1579. Церковь Санта-Кроче, Флоренция

СЛЕДУЮЩИЙ ТОМ:



ИВАНОВ

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

39



«Явление Христа народу» — труд поистине грандиозный, более 20 лет своей жизни посвятил художник созданию этого полотна. На стадии подготовки и при работе над картиной Александр Андреевич создал более 600 эскизов. Ценители творчества Иванова утверждают, что некоторые из них не менее ценны, чем сама картина.

Реализуется с газетой
«Комсомольская правда»

ISBN 978-5-7475-0015-0



4 607071 482818