**Микеланджело**

**Вступление.**

Микеланджело Буонаротти – великий флорентийский художник, скульптор, архитектор и поэт. О нем было написано очень много литературы, однако целью моего реферата я не ставила нахождения какого-либо редкого материала, или тем более открытие чего-то нового в творчестве прославленного флорентийца. Эта работа предназначена исключительно для более полного ознакомления с биографией и работами Микеланджело в рамках курса истории мировой художественной культуры.

Основной работой, которую я использовала при написании реферата является перевод книги Дж. Вазари «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». В силу того, что книга эта была написана современником всех тех людей, о которых она написана, то она является ценным источником не только для рефератов, но и вообще для исторического изучения. О степени же достоверности данного источника может говорить тот факт, что автор этой работы был учеником и другом Микеланджело. Т. е., с одной стороны, конечно, Вазари, лично знавший Микеланджело, мог написать о нем то, что более поздние исследователи знать не могли, но с другой стороны, являясь другом человека, о котором писал, автор мог несколько приукрашать факты в силу субъективности своего взгляда.

Помимо вышеназванной работы я пользовалась «Большой Советской энциклопедией» и несколькими словарями по живописи с целью получения общих сведений относительно творчества Микеланджело Буонаротти. Для более полного освещения деятельности Микеланджело – архитектора мной была использована книга «Сто великих архитекторов», а более подробная информация о росписи Сикстинской капеллы была взята из книги «Сто великих картин». Вся эта литература, конечно, не может претендовать на глубокое искусствоведческое исследование творчества флорентийского мастера, однако для общего ознакомления может быть применима.

**Биография Микеланджело.**

В понедельник 6 марта 1475 года в небольшом городке Капрезе у подеста (градоправителя) Кьюзи и Капрезе родился ребенок мужского пола. В семейных книгах старинного рода Буонарроти во Флоренции сохранилась подробная запись об этом событии счастливого отца, скрепленная его подписью — ди Лодовико ди Лионардо ди Буонарроти Симони.

Отец отдал сына в школу Франческе да Урбино во Флоренции. Мальчик должен был учиться склонять и спрягать латинские слова у этого первого составителя латинской грамматики. Но этот путь не сочетался с природными наклонностями Микеланджело: он был чрезвычайно любознателен от природы, но латынь его угнетала. Учение шло все хуже и хуже. Огорченный отец приписывал это лености и нерадению, не веря, конечно, в призвание сына. Он надеялся, что юноша сделает блестящую карьеру, мечтал увидеть его когда-нибудь в высших гражданских должностях.

Но, в конце концов, отец смирился с художественными наклонностями сына и однажды, взяв перо, написал: «Тысяча четыреста восемьдесят восьмого года, апреля 1-го дня, я, Лодовико, сын Лионардо ди Буонарроти, помещаю своего сына Микеланджело к Доменико и Давиду Гирландайо на три года от сего дня на следующих условиях: сказанный Микеланджело остается у своих учителей эти три года, как ученик, для упражнения в живописи, и должен, кроме того, исполнять все, что его хозяева ему прикажут; в вознагражденье за услуги его Доменико и Давид платят ему сумму в 24 флорина: шесть в первый год, восемь во второй и десять в третий; всего 86 ливров».

В мастерской Гирландайо он пробыл недолго, ибо хотел стать ваятелем, и перешел в ученики к Бертольдо, последователю Донателло, руководившему художественной школой в садах Медичи на площади Сан-Марко. Его сразу же заметил Лоренцо Великолепный, оказавший ему покровительство и введший его в свой неоплатонический кружок философов и литераторов. Уже в 1490 году стали говорить об исключительном даровании совсем еще юного Микеланджело Буонарроти. В 1494 году, с приближением войск Карла VIII, он оставил Флоренцию, вернулся в нее в 1495 году. В двадцать один год Микеланджело отправляется в Рим, а затем в 1501 году снова возвращается в родной город.

Основы культуры Микеланджело носили неоплатонический характер. Неоплатонической до конца остается и идейная сущность его деятельности и противоречивой религиозной жизни. Несмотря на учебу у Гирландайо и Бертольдо, Микеланджело можно считать самоучкой. Искусство он воспринимал неоплатонически, как неистовство души. Но источником вдохновения для него, в отличие от Леонардо, служила не природа, а культура как история человеческой духовности, борьбы за спасение души. Он изучает классическое искусство, и некоторые из его творений принимают даже за античные, что служит доказательством его стремления не столько к истолкованию исторической действительности, сколько к овладению ею в целях дальнейшего преодоления.

В 1505 году папа Юлий II вызвал Микеланджело из Флоренции. Дав ему полную свободу и не доверяя своим преемникам, папа решил при жизни создать себе достойную гробницу. Однако проект, задуманный Микеланджело так и не был осуществлен в полном масштабе.

Микеланджело неохотно согласился с данным ему в 1508 году Юлием II поручением расписать свод Сикстинской капеллы. Эта роспись являет собой синтез архитектуры, скульптуры и живописи.

Избрание папой в 1513 году Льва Х из семейства Медичи способствовало возобновлению связи Микеланджело с родным городом. В 1516 году новый папа поручает ему разработать проект фасада церкви Сан-Лоренцо, построенной Брунеллески. Это стало его первым архитектурным заказом. Художник принял его с энтузиазмом. Он пишет, что его будущее творение «своей архитектурой и скульптурой станет зеркалом всей Италии». Но договор был расторгнут, и Микеланджело поручили разработать проект Новой сакристии для церкви Сан-Лоренцо, где собирались поместить гробницы Лоренцо и Джулиано Медичи.

Падение Флорентийской Республики ознаменовало собой самый тревожный период в жизни Микеланджело. По одним источникам он принимал участие в обороне родного города, а после его падения был вынужден сотрудничать с папой из семейства Медичи. По другому мнению, мастер, несмотря на свои твердые республиканские убеждения, не выдержал тревоги перед наступающими событиями: он бежал в Феррару и Венецию (1529), хотел укрыться во Франции. Флоренция объявила его бунтовщиком и дезертиром, но затем простила и предложила вернуться. Скрываясь и переживая огромные мучения, он стал свидетелем падения родного города и лишь позднее робко обратился к папе, который в 1534 году поручил ему закончить роспись Сикстинской капеллы. Речь идет об огромной фреске на алтарной стене.

В 1534 году Микеланджело вернулся в Рим и через два года приступил к созданию своего знаменитого произведения — картины «Страшного суда», законченной им в 1541 году.

Окончив «Страшный суд», Микеланджело достиг вершины славы среди современников. Он забывал обнажить голову перед папой, и папа, по его собственным словам, не замечал этого. Папы и короли сажали его рядом с собой.

В жизни Микеланджело не знал нежной ласки и участия, и это отразилось на его характере. Был момент в юности, когда он грезил о личном счастье и изливал свое стремление в сонетах, но скоро он сжился с мыслью, что оно ему не суждено. Тогда великий художник весь ушел в идеальный мир, в искусство, которое стало его единственной возлюбленной. «Искусство ревниво, — говорит он, — и требует всего человека». «Я имею супругу, которой весь принадлежу, и мои дети — это мои произведения». Большим умом и врожденным тактом должна была обладать та женщина, которая бы поняла Микеланджело.

Он встретил такую женщину, но слишком поздно. Ему было тогда уже шестьдесят лет. Это была Витгория Колонна. Она происходила из старинного и могущественного римского рода. Витгория стала вдовой в тридцать пять лет, когда горячо любимый ею муж маркиз Пескара умер от ран, полученных в битве при Павий. Целых десять лет до встречи с Микеланджело она оплакивала свою потерю, и плодом этих страданий явились стихотворения, создавшие ей славу поэтессы. Она глубоко интересовалась наукой, философией, вопросами религии, политики и общественной жизни. В ее салоне велись живые, интересные беседы о современных событиях, нравственных вопросах и задачах искусства. В ее доме встречали Микеланджело как царственного гостя. Он же, смущаясь оказываемым ему почетом, был прост и скромен, терял всю свою кажущуюся надменность и охотно беседовал с гостями о разных предметах. Только здесь проявлял художник свободно свой ум и знания в литературе и искусстве.

Любовь его к Виттории была чисто платонической, тем более что и она, в сущности, питала к нему глубокую дружбу, уважение и симпатию, исчерпав в любви к покойному супругу весь пыл женской страсти.

Дружба Виттории Колонны наполнила сердце Микеланджело лучезарным сиянием. С юношеской свежестью выражал он в это время свои чувства в сонетах. В поэзии он не достигает той высоты, как в других искусствах, но все же правы были те, кто назвал его «человеком о четырех душах».

Дружба Виттории Колонны смягчила его сердце, смягчила и тяжелые утраты — сперва потерю отца, потом братьев, из которых остался один Лионард, с ним Микеланджело поддерживал сердечную связь до своей кончины.

Умирая, Микеланджело оставил краткое завещание; как и в жизни, он не любил многословия. «Я отдаю душу Богу, тело – земле, имущество – родным», — продиктовал он друзьям.

Микеланджело умер 18 февраля 1564 года. Тело его погребено в церкви Санта-Кроче во Флоренции.

**Микеланджело – архитектор.**

Первым опытом Микеланджело Буонаротти в области архитектуры можно считать его работу по созданию гробницы папы Юлия II, которая, к сожалению, так и не была воплощена в полном объеме. Мастер задумал ее как классический «монумент» христианства, как синтез архитектуры и скульптуры. В то же время она должна была представлять собой завершение исторического цикла, начатого святым Петром во времена Римской империи, и утвердить авторитет «духовной империи» в лице папства под властью Юлия II. Папа пришел в восторг от этого проекта, но в силу различных причин все время откладывал его осуществление. После смерти папы начались сложные переговоры с его наследниками. Проект неоднократно менялся и полностью перерабатывался, пока вконец измученный художник, занятый на склоне лет другими заказами, не согласился на уменьшенный вариант гробницы, установленной в церкви Сан-Пьетро ин Винколи. В центре нее помещена статуя Моисея, которую художник задумал и в значительной мере осуществил задолго до того для одного из первых вариантов гробницы для собора Святого Петра.

Следующим контактом творца с элементами архитектуры является одна из наиболее известных его работ: роспись потолка Сикстинской капеллы. Тогда он сам изменил предписанную ему вначале программу, которая не отличалась такой тематической сложностью и обилием фигур, как осуществленная им роспись. Впервые теологическая программа принадлежит самому художнику, впервые архитектура в живописи играет роль не только обрамления, а составной части всей росписи, имеющей собственное значение. Впервые все изобразительные элементы сливаются в единое целое, продиктованное синтезом архитектуры, живописи и скульптуры.

Микеланджело задается целью сформировать архитектурную структуру капеллы, но вместо того, чтобы развивать ее снизу вверх с помощью системы иллюзорных опор, он налагает ее сверху, превращая таким образом свод, небо в доминанту архитектурного пространства. Небо здесь – не бесконечное пространство, выходящее за пределы земного горизонта, а смысловое пространство, идеальное место генезиса идей и исторического начала.

В 1516 году новый папа Лев X поручает Микеланджело Буонаротти разработать проект фасада церкви Сан-Лоренцо, построенной Брунеллески. Этот заказ художник принял его с энтузиазмом. Он пишет, что его будущее творение «своей архитектурой и скульптурой станет зеркалом всей Италии». Итак, художник собирался создать нечто подобное гробнице Юлия II, соединив воедино скульптуру и архитектуру, с той только разницей, что здесь архитектуре должно было принадлежать господствующее место. Он задумывает двухъярусный фасад как пластически проработанную плоскость, в которой скульптуры должны быть «включены» в глубокие ниши. Но договор был расторгнут, и Микеланджело поручили разработать проект Новой сакристии для церкви Сан-Лоренцо, где собирались поместить гробницы Лоренцо и Джулиано Медичи. И снова (как и в гробнице Юлия II) главной темой является смерть, а главной задачей — соединение архитектуры и скульптуры. Для гробницы Юлия II Микеланджело брал за образец памятники античности, собираясь соорудить монументальный мавзолей в виде мощного пластического целого, включенного в большое архитектурное пространство. Здесь же он намечает противоположное решение: архитектурное пространство не заполнено, а скульптуры «включены» в стены.

Как и Брунеллески, он задумывает сакристию в виде пустого кубического пространства, ограниченного перспективно построенной структурой, спроецированной на стены и прорисованной темными пилястрами, карнизами и арками, помещенными на белых стенах. Кубическое пространство, освещенное мягким светом, падающим из окон купола и светового фонаря, является, по замыслу Микеланджело, символом потустороннего мира, конечного освобождения духа от власти материи. Смысл и значение микеланджеловской композиции состоят в противоборстве двух реальностей — природы и духа. Рисунок арок, четкое пропорциональное расположение карнизов и пилястр идеально выражают замысел художника: чистая форма должна обладать силой, чтобы противодействовать напору эмпирической реальности, природе. Поэтому геометрические членения стен обретают пластическую рельефность, структурные связки соединяются друг с другом, образуя прочный каркас. На стенах интеллектуальные истины и природные сущности как бы сталкиваются друг с другом как две противоположные силы, обретающие на мгновенье равновесие. Ограниченные темными пилястрами, арками и карнизами мраморные белые поверхности стен здесь наполнены светом. Именно свет является господствующим мотивом, ибо неоплатоническое пространство — это прежде всего свет.

То, что стены символизируют границу между земным и потусторонним миром, подтверждается также четырьмя статуями, помещенными на саркофагах: «День», «Ночь», «Утро», «Вечер». Это образы времени.

С осуществлением этого замысла Микеланджело окончательно отходит от своего идеала «монумента», то есть от главного мотива своего культа античности. Читальный зал и вестибюль библиотеки Лауренциана послужили отправным пунктом для архитектуры маньеризма, то есть такой архитектуры, которая не стремилась к имитации или повторению структуры универсума или к созданию «рационального» образа природы.

Читальный зал библиотеки — это длинное и узкое пространство между белыми стенами, на которых пилястры и карнизы из темного камня образуют прочный каркас, включающий и окна. Стены выступают здесь не столько в роли ограничителя, сколько в роли границы между внешним, естественным пространством и внутренним миром, предназначенным для исследований и размышлений. В это вытянутое строгое помещение попадаешь через вестибюль, где часть пространства занята лестницей, а каркас стен укреплен сдвоенными колоннами, глубоко уходящими в тело стены.

В основание этой структуры положен очень высокий цоколь, колонны же не имеют иной опоры, кроме завитков консолей. Тем самым Микеланджело ясно показывает, что взаимодействие сил идет не сверху вниз, а извне вовнутрь. Об этом говорят и белые стены, выступающие между колонн, словно под напором внешних сил, и ложные окна. Доминирующим мотивом является не равновесие, а сдерживание внешних сил. Переход от вестибюля к залу осуществляется благодаря пластической массе лестницы, врывающейся в помещение вестибюля подобно потоку лавы или морской волны. Ее удерживает балюстрада, играющая роль канала, по которому ступени лестницы устремляются вниз наподобие полноводного потока.

**Микеланджело как скульптор.**

Там было собрано множество шедевров античного искусства, которыми юный флорентиец восхищался. Его внимание привлекла головка фавна, мастера, работавшие на вилле, подарили ему кусок мрамора, и работа закипела в руках счастливого юноши. Когда работа была почти закончена и маленький художник критически осматривал свою копию, он увидел за собой человека лет 40 , довольно некрасивого, небрежно одетого, который смотрел молча на его работу. Незнакомец положил ему руку на плечо и заметил с легкой улыбкой:

- Ты, верно, хотел изобразить старого фавна, который громко хохочет?

- Без сомнения, это ясно,- отвечал Микеланджело.

- Прекрасно! - вскричал тот смеясь. - Но где же ты видел старика, у которого были бы целы все зубы!

Мальчик покраснел до белков глаз. Как только незнакомец удалился, он выбил ударом резца два зуба из челюсти фавна.

На другой день он не нашел своей работы на прежнем месте и остановился в раздумье. Вчерашний незнакомец появился снова и, взяв его за руку, повел во внутренние покои, где показал ему эту голову на высокой консоле. С тех пор Микеланджело начал жить в доме Лоренцо и учился там скульптуре и живописи.

Прекрасное мраморное изваяние, известное под именем "Пьета", остается до сих пор памятником первого пребывания в Риме и полной зрелости 24-летнего художника. Святая Дева сидит на камне., на коленях ее покоится безжизненное тело Иисуса, снятое с креста. Она поддерживает его рукою . Под влиянием античных произведений Микеланджело отбросил все традиции средних веков в изображении религиозных сюжетов. Телу Христа и всему произведению он дал гармонию и красоту. Не ужас должна была вызывать смерть Иисуса, лишь чувство благоговейного удивления к великому страдальцу. Красота нагого тела много выигрывает благодаря эффекту света и тени, производимому искусно расположенными складками платья Марии. Создавая это произведение, Микеланджело думал о Савонароле, сожженном на костре 23 мая 1498 года в той самой Флоренции, которая так недавно его боготворила, на той площади, где гремели его страстные речи. Эта весть поразила в самое сердце Микеланджело. Холодному мрамору передал он тогда свою горячую скорбь.В лице Иисуса , изображенного художником , находили даже сходство с Савонаролой. Вечным заветом борьбы и протеста, вечным памятником затаенных страданий самого художника осталась Пьета.

Вернувшись в 1501 во Флоренцию, Микеланджело получил от правительства республики заказ на создание 5,5-метровой статуи Давида (1501-04, Академия, Флоренция). Установленная на главной площади Флоренции рядом с ратушей Палаццо Веккио (ныне заменена копией), она должна была стать символом свободы республики. Микеланджело изобразил Давида не в виде хрупкого подростка, попирающего отрубленную голову Голиафа, как это делали мастера 15 в., а как прекрасного, атлетически сложенного гиганта в момент перед сражением, полного уверенности и грозной силы (современники называли ее terribilita - устрашающая).

Микеланджело вернулся во Флоренцию в 1501 году, в тяжелый для города момент. Флоренция изнемогала от борьбы партий, внутренних раздоров и внешних врагов и ждала освободителя. С очень давних лет во дворе Санта Мария дель Фьоре лежала огромная глыба каррарского мрамора, которая предназначалась для колоссальной статуи библейского Давида для украшения купола собора. Глыба имела 9 футов высоты и осталась в первой грубой обработке. Никто не брался завершить статую без надставок. Микеланджело решился изваять цельное и совершенное произведение, не уменьшая его величины, и именно Давида. Микеланджело работал один над своим произведением, да и невозможно было здесь чужое участие - так трудно было рассчитать все пропорции статуи. Художник задумал не пророка , не царя, а юного гиганта в полном избытке молодых сил. В тот момент , когда герой мужественно готовится поразить врага своего народа. Он твердо стоит на земле , отклонившись немного назад, отставив правую ногу для большей опоры, и спокойно намечает взором смертельный удар врагу , в правой руке он держит камень, левой снимает с плеча пращу. В 1503 году 18 мая статуя была установлена на плошади Сеньории, где она простояла более 350 лет. ''Давиду" Микеланджело удивлялись "даже невежды". Однако, гонфалоньер Флоренции Содерини, заметил, осматривая статую, что нос его, кажется, немного велик. Микеланджело взял резец и незаметно немного мраморной пыли и поднялся по лесам. Он сделал вид, что поскоблил мрамор.

- Да, теперь прекрасно! - воскликнул Содерини. - Вы дали ему жизнь!

- Он обязан ею вам, - ответил художник с глубокой иронией.

И, наконец, последней скульптурной работой Микеланджело о которой мне бы хотелось сказать поподробнее является статуя пророка Моисея, изготовленная скульптором для гробницы папы Юлия II. Эта статуя должна была сьать центральной ее фигурой. Ее символический смысл был таков: библейский Моисей - освободитель своего народа из египетской неволи, художник надеялся, что Юлий освободит Италию от завоевателей. Всепоглощающая страсть , нечеловеческая сила напрягают мощное тело героя, на его лице отражаются воля и решительность, страстная жажда действий, взгляд его устремлен в сторону земли обетованной. В олимпийском величии сидит полубог. Мощно опирается одна его рука на каменную скрижаль на коленях, другая покоится здесь же с небрежностью, достойной человека, которому достаточно движения бровей, чтобы заставить всех повиноваться. Как сказал поэт, "пред таким кумиром народ еврейский имел право пасть ниц с молитвой" По словам современников, "Моисей " Микеланджело в самом деле видел Бога.

**Работы Микеланджело в живописи.**

По характеру своего дарования Микеланджело был прежде всего скульптором, хотя наиболее грандиозные его замыслы были реализованы в живописи. При этом даже в живописи Микеланджело оставался скульптором: для него все совершенство и величие сосредотачивались в человеке, титаничности его облика, духовной силе, пронизывающей жизнь его могучего тела, необычайно богатую пластику движений, сложных поз и контрапостов. Рука скульптора чувствуется у Микеланджело – живописца и в твердости контуров, отчетливости и мощи лепки форм, локальности, а иногда и резкости наложенных большими пластами красок. Сосредотачивая все внимание на человеческой фигуре, мастер предельно лаконично обозначает место действия, пространство не имеет у него самостоятельного значения, формируется вокруг расположенных на первом плане или в неглубокой сценической площадке фигур, определяется их движениями и ракурсами, композиция уподобляется высокому рельефу.

Характерные черты творчества Микеланджело – живописца наметились уже в первых его работах – станковой картине «Мадонна Дони» (1503-1504 г.) и картоне к неосуществленной росписи в флорентийском Палаццо Веккио «Битва при Кашине» (1504-1505 г.), впоследствии погибшем, но известном по копии работы Бастьяно да Сангалло. Но полное выражение они получили в одном из величайших его произведений – росписях плафона Сикстинской капеллы (1508-1512 г.)

Осуществлялась эта роспись следующим образом: Архитектор Донато Браманте (по версии Кондиви), завидуя превосходству Микеланджело, присоветовал папе Юлию II поручить флорентийскому скульптору расписать своды Сикстинской капеллы. Римский папа одобрил затею, призвал к себе Микеланджело и повелел тотчас начинать эту работу.

Все соперники и недоброжелатели злословили по поводу того, что такой труд поручили Микеланджело Буонаротти, которому было тогда всего 33 года — для художника это совсем молодые годы. «Не удастся ему ничего сделать, — говорили они. — Стенная живопись — это нелегкое дело, не справится с ней этот тщеславный молодчик. Вот тогда и будет на нашей улице праздник».

Сам Микеланджело брался за эту работу неохотно, потому что никогда до этого не занимался стенной живописью. Он знал, что роспись свода — дело трудное, всячески старался уклониться от этой работы и предлагал папе поручить это дело Рафаэлю. Но папа решил, что именно Микеланджело должен расписать потолок Сикстинской капеллы, и потому не слушал никаких возражений.

Постройку строительных лесов для росписи потолка папа Юлий II поручил Браманте, но тот подвесил платформу на веревках и во многих местах из-за этого потолок был пробит. Микеланджело долго размышлял, каким же образом будут заделаны эти дыры, когда нужно будет расписывать эти места. Донато Браманте на это ответил, что по-другому сделать было невозможно, а о дырах в потолке можно будет подумать в свое время. Но Микеланджело велел снять эти жалкие сооружения и построил не касающиеся стен подмостки, лежа на которых и приступил к работе.

Он выписал из Флоренции некоторых своих товарищей, которые были более привычны к фресковой живописи, чтобы иметь помощников в таком ответственном предприятии. Хотя некоторые и утверждали, что сделал он это из-за незнания техники фресковой живописи.

Однако Микеланджело остался недоволен работой своих учеников и уничтожил все, что они сделали. По словам его биографа, он сам растирал краски, приготовлял известковый раствор, приходил в капеллу с рассветом и уходил ночью, довольствуясь лишь легким обедом.

Начатых работ Микеланджело не показывал никому. Но едва лишь он принялся за дело, как чуть было не пришлось отказаться от работы. Еще свежие краски вдруг стали покрываться плесенью, причины которой сначала никто не мог понять. Потом правда, установили, что виной всему стало плохое качество римской извести и что Микеланджело употреблял свой раствор слишком сырым. Когда все было исправлено, он с прежним жаром принялся за дело и в 20 месяцев без всяких препятствий выполнил половину работы.

Но тайна, которою он при этом окружил себя, сильно возбуждала общее любопытство. Микеланджело не желал, чтобы его посещал даже папа. Однако Юлий II был у него несколько раз, и несмотря на свой преклонный возраст, поднимался на леса. 0н был нетерпелив до предела, и постепенно им овладевало все большее нетерпение. Он то и дело требовал, чтобы художник пустил его к себе наверх и показал свою работу. Но и Микеланджело не любил, чтобы ему мешали, поэтому не пускал Юлия II. Иногда папа проникал в капеллу тайком, и тогда Микеланджело бросал сверху доски, которые обращали в бегство взбешенного старика.

Папа хотел безотлагательно разделить со всеми свое удивление и восхищение, и напрасно Микеланджело заверял его, что еще не совсем окончил работу. Юлий II ничего не хотел слышать, и не успела еще улечься пыль от разобранных лесов, как 1 ноября 1509 года капелла была открыта. Весь Рим бросился сюда, все в немом восторге, не исключая бывших завистников и соперников, смиренно склонили головы перед великим гением. Сам папа торжественно отслужил в капелле обедню, где на собравшихся восторженных зрителей смотрели с купола могучие образы библейских пророков и сивилл, Творца в трех моментах создания мира и первых людей, Ноя, патриархов и целого ряда других лиц, причем каждый из них был, словно красивой рамой, окружен особым орнаментом. Успех был громадный, а злые намерения Браманте только послужили к большей славе Микеланджело.

По прошествии некоторого времени Микеланджело принялся за роспись второй части свода — более обширной. И на этот раз нетерпение папы было столь велико, что он едва не поссорился с Буонаротти. Микеланджело хотел на несколько дней съездить в родную Флоренцию и пошел просить у папы денег. Но тот спросил: «Когда же ты окончишь мне капеллу?» — «Как успею!» — ответил Микеланджело. «Да я сброшу тебя с подмостков!» — воскликнул вспыльчивый папа и дотронулся до него своим посохом.

И тогда Микеланджело вернулся домой, привел в порядок свои дела и только приготовился уехать, как папа прислал к нему своего любимца Аккурзио с извинениями и пятьюстами дукатами.

«Не мешало бы прибавить фигурам позолоты, — сказал папа, — а то моя капелла покажется очень бедной». — «Те, кого я написал тут, — возразил Микеланджело, — были все люди бедные». И никаких изменений вносить не стал.

«Потоп» является первой композицией, выполненной художником на потолке Сикстинской капеллы. Главной идеей «Потопа» является не всемирная катастрофа, а человек со всеми его сильными и слабыми сторонами. Он показан в бесплодной борьбе со смертью, которая обрушивается на него проливным дождем с хмурого неба. Вся земля покрыта водой, только гребни гор, как маленькие островки, виднеются среди безбрежного океана.

Измученные и объятые ужасом люди с пожитками поднимаются на вершину одного из таких островков в надежде на спасение. Среди них мужчины, женщины и дети. Вот жених на руках несет испуганную невесту; мать, держа на руках малыша, пытается укрыть его от разбушевавшейся стихии; рядом обезумевший от страха юноша, надеясь уцелеть, карабкается на гнущееся под порывами ветра дерево. Среди безбрежного моря воды обезумевшие и озверевшие люди борются за место в уже переполненной лодке.

Справа на скале группа беженцев пытается укрыться от ливня под большим куском холста. В этой группе тоже все по-разному реагируют на происходящее. Муж с женой с покорностью смотрят на подступающую к их ногам воду; юноша, облокотившийся на бочонок, нашел забвение в вине; старик и женщина протягивают руки, чтобы помочь мужчине, несущему на своих плечах безжизненное тело сына.

Вдали виден ковчег, вокруг него тоже бушуют страсти: обезумевшие от страха люди стучат в него кулаками, взывая о помощи и прося пустить их. Микеланджело изображает всех этих людей перед лицом приближающейся смерти, показывая их поведение в зависимости от их душевных сил и качеств. Несмотря на драматичность сюжета, фреска эта не оставляет чувство безнадежности и безысходности, и у зрителя как будто еще остается надежда на спасение отчаявшихся людей.

А дальше расположена фреска «Сотворение Адама. Об этом шедевре искусствовед В.Н. Лазарев писал: «Отправляясь от библейского текста, художник дает совершенно новое претворение. По бесконечному космическому пространству летит Бог-Отец, окруженный ангелами. Позади него развевается огромный, надутый, как парус, плащ, позволивший охватить все фигуры замкнутой силуэтной линией. Плавный полет Творца подчеркнут спокойно скрещенными ногами. Его правая рука, дающая жизнь неодушевленной материи, вытянута. Она почти вплотную прикасается к руке Адама, чье лежащее на земле тело постепенно приходит в движение. Эти две руки, между которыми как бы пробегает электрическая искра, оставляют незабываемое впечатление... Расположив фигуру Адама на покатой поверхности, художник как бы создает у зрителя иллюзию, будто фигура покоится на самом краю земли, за которой начинается бесконечное мировое пространство. И поэтому вдвойне выразительны эти две протянутые навстречу друг другу руки, символизирующие мир земной и мир, астральный. И здесь Микеланджело великолепно использует просвет между фигурами, без которого не было бы ощущения безграничного пространства. В образе Адама художник воплотил свой идеал мужского тела, хорошо развитого, сильного и в то же время гибкого».

Во фреске «Отделение света от тьмы» Бога Саваофа, борющегося с хаосом, Микеланджело наделяет собственной творческой страстью... А потом последовали фрески с библейскими пророками («Пророк Исайя», «Пророк Захария», «Пророк Иона» и др.) и мифологическими сивиллами («Дельфийская сивилла», «Эритрейская сивилла», «Кумекая сивилла» и др.).

Со смертью папы Юлия II Микеланджело потерял своего покровителя, покинул Рим и вернулся во Флоренцию, где на несколько лет забросил живопись и скульптуру.

Новым папой был избран представитель рода Медичи — Климент VII. Во время его понтификатства войска испанского короля Карла V в мае 1527 года захватили и разгромили Рим. Когда весть об этом дошла до Флоренции, Медичи были оттуда изгнаны и была вновь восстановлена республика. Папа же, прежде всего соблюдая интересы своей семьи, срочно примирился с испанцами и подошел к Флоренции, осада которой длилась 11 месяцев. Вынужденная защищаться, Флоренция начала строить форты и башни, для возведения которых Микеланджело рисует планы, Не отказывается он от участия и в самой войне.

Когда же Флоренция пала, папа Климент VII объявил, что забудет об участии скульптора в обороне города в том случае, если Микеланджело немедленно возобновит работы в усыпальнице Медичи при церкви Сан-Лоренцо. Испытывая постоянный страх за участь своей семьи и за свою жизнь, Микеланджело вынужден был на это согласиться.

А потом папа Климент VII пожелал, чтобы Микеланджело заново расписал алтарную стену Сикстинской капеллы сценами «Страшного суда». В 1534 году, почти через четверть века после окончания росписи сикстинского плафона, скульптор приступает к работе над одной из самых грандиозных фресок за всю историю мировой живописи.

Когда Микеланджело свыкся с мыслью, что все-таки придется писать «Страшный суд», когда он очутился наедине с гигантской белой стеной, в которую должен был вдохнуть жизнь, он принялся за работу, хотя в то время был уже далеко не молод. Шесть лет понадобилось великому мастеру, чтобы завершить свое творение. Как и прежде, новый папа, потеряв терпение, явился в капеллу. Вместе с ним пришел и церемониймейстер Бьяджо да Чезена. Ему очень не понравился «Страшный суд», и он приснялся яростно доказывать папе, что Микеланджело поступает неверно, что картина получается непристойная. Выслушав все это, Микеланджело тут же, по горячим следам, нарисовал судью душ Миноса в образе Бьяджо с ослиными ушами. Да Чезена бросился жаловаться папе, но тот не помог ему: так Чезена и остался в аду.

Сцену «Страшного суда» художник трактует как вселенскую, всечеловеческую катастрофу. В этой огромной по масштабу и грандиозной по замыслу фреске нет (да и не могло быть) образов жизнеутверждающей силы, подобных тем, которые были созданы при росписи плафона Сикстинской капеллы. Если раньше творчество Микеланджело было проникнуто верой в человека, верой в то, что он является творцом своей судьбы, то теперь, расписывая алтарную стену, художник показывает человека беспомощным перед лицом этой судьбы.

Не сразу охватишь взглядом этих бесчисленных персонажей, так и кажется, что во фреске все в движении. Здесь и толпы грешников, которых в неистовом сплетении их тел волокут в подземелье ада; и возносящиеся к небу ликующие праведники; и сонмы ангелов и архангелов; и перевозчик душ через подземную реку Харон, и вершащий свой гневный суд Христос, и пугливо прижавшаяся к нему Дева Мария.

Люди, их поступки и дела, их мысли и страсти — вот что было главным в картине. В толпе низвергаемых грешников оказался и папа Николай III — тот самый, что разрешил продажу церковных должностей.

Микеланджело изобразил всех персонажей нагими, и в этом был глубокий расчет великого мастера. В телесном, в бесконечном разнообразии человеческих поз он, так умевший передавать движения души, через человека и посредством человека изображал всю огромную психологическую гамму обуревавших их чувств. Но изображать нагими Бога и апостолов — для этого в те времена нужна была великая смелость.

Кроме того, понимание «Страшного суда» как трагедии вселенского бытия было непонятно современникам Микеланджело. Это видно из переписки венецианского литератора и памфлетиста Пьетро Аретино с художником. Аретино хотел видеть в «Страшном суде» традиционную средневековую трактовку, то есть изображение Антихриста. Он хотел видеть вихри стихий — огня, воздуха, воды, земли, лики звезд, луны, солнца. Христос, по его мнению, должен был быть во главе сонма ангелов, в то время как у Микеланджело главный герой — человек. Поэтому Микеланджело и ответил, что описание Аретино доставило ему огорчение и изобразить его он не может.

Через несколько веков исследователь итальянского искусства Дворжак, который тоже не воспринимал «Страшный суд» как космическую катастрофу, видел в гигантских изображениях только «ветром закрученную пыль».

Центром композиции является фигура Иисуса Христа, единственно устойчивая и не поддающаяся вихрю движения действующих лиц. Лицо Христа непроницаемо, в карающий жест его руки вложено столько силы и мощи, что он истолковывается только как жест возмездия.

В смятении отвернулась Мария, не в силах ничего сделать для спасения человечества. В грозных взглядах апостолов, тесной толпой подступающих к Христу с орудиями пыток в руках, тоже выражено лишь требование возмездия и наказания грешников. Искусствовед В.Н. Лазарев писал о «Страшном суде»: «Здесь ангелов не отличить от святых, грешников от праведников, мужчин от женщин. Всех их увлекает один неумолимый поток движения, все они извиваются и корчатся от охватившего их страха и ужаса... Чем внимательнее вглядываешься в общую композицию фрески, тем настойчивее рождается ощущение, будто перед тобой огромное вращающееся колесо фортуны, вовлекающее в свой стремительный бег все новые и новые человеческие жизни, ни одна из которых не может избегнуть фатума. В таком толковании космической катастрофы уже не остается места для героя и героического деяния, не остается места и для милосердия. Недаром Мария не просит Христа о прощении, а пугливо к нему прижимается, обуреваемая страхом перед разбушевавшейся стихией...

По-прежнему Микеланджело изображает мощные фигуры с мужественными лицами, с широкими плечами, с хорошо развитым торсом, с мускулистыми конечностями. Но эти великаны уже не в силах противоборствовать судьбе. Поэтому искажены гримасами их лица, поэтому так безнадежны все их, даже самые энергичные, движения, напряженные и конвульсивные».

В последний октябрьский день 1541 года высшее духовенство и приглашенные миряне собрались в Сикстинской капелле, чтобы присутствовать при открытии новой фрески алтарной стены. Напряженное ожидание и потрясение увиденным были столь велики, а всеобщее нервное возбуждение так накалило атмосферу, что папа (уже Павел III Фарнезе) с благоговейным ужасом упал перед фреской на колени, умоляя Бога не вспоминать о его грехах в день Страшного суда.

«Страшный суд» Микеланджело вызвал яростные споры как среди его поклонников, так и среди противников. Еще при жизни художника папа Павел IV, который весьма неодобрительно относился к «Страшному суду», будучи еще кардиналом Караффой, вообще хотел уничтожить фреску, но потом решил «одеть» всех персонажей и приказал обнаженные тела записать драпировкой. Когда Микеланджело узнал об этом, он сказал: «Передайте папе, что это дело маленькое и уладить его легко. Пусть он мир приведет в пристойный вид, а с картинами это можно сделать быстро».

Понял ли папа всю глубину иронической колкости Микеланджело, но соответствующее приказание он отдал. И вновь в Сикстинской капелле были сооружены строительные леса, на которые с красками и кистями взобрался живописец Даниеле да Вольтерра. Он трудился долго и усердно, ведь предстояло пририсовать немало всевозможных драпировок. За свою работу он еще при жизни получил прозвище «брачетоне», которое буквально означает «оштаненный», «исподнишник». С этим прозвищем его имя навсегда осталось связанным в истории.

В 1596 году другой папа (Климент VIII) хотел вообще сбить весь «Страшный суд». Только заступничеством художников из Римской академии Святого Луки удалось убедить папу не совершать столь варварского акта.

Рассмотрение этих двух работ дает представление о трагическом изменениии гуманистических взглядов художника.

**Заключение.**

Итак, Микеланджело Буонаротти, один из титанов эпохи Возрождения, имел весьма разносторонние таланты. Вряд ли когда-нибудь кто-то рискнет говорить о том, что в какой либо из областей приложения своего мастерства великий флорентиец преуспел больше, нежели в остальных.

Список литературы.

1) "500 мастеров зарубежной классики. Энциклопедия". Под ред. В. Д. Синюкова и М. И. Андреева. / Москва. Санкт-Петербург. "Большая Российская энциклопедия". 1995 г. Стр. 133 - 135.

2) "Большая Советская Энциклопедия". / Москва. "Советская энциклопедия". 1974 г. Стр. 215 - 216.

3) Вазари Дж. "Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих". / Ростов-на-Дону. "Феликс". 1998 г. Стр. 401 - 540.

4) "Европейская живопись. XIII - XX века. Энциклопедический словарь". / Москва. "Искусство". 1999 г. Стр. 286 - 288.

5) Ионина Н. А. "Сто великих картин". / Москва. "Вече". 2000 г. Стр. 58 - 68.

6) Самин Д. К. "Сто великих архитекторов". / Москва. "Вече". 2000 г. Стр. 34 - 41.

7) "Энциклопедический словарь живописи. Западная живопись от средневековья до наших дней". Под ред. М. Лаклотта и Ж.-П. Кюзена. / Москва. "Терра". 1997 г. Стр. 604 - 609.