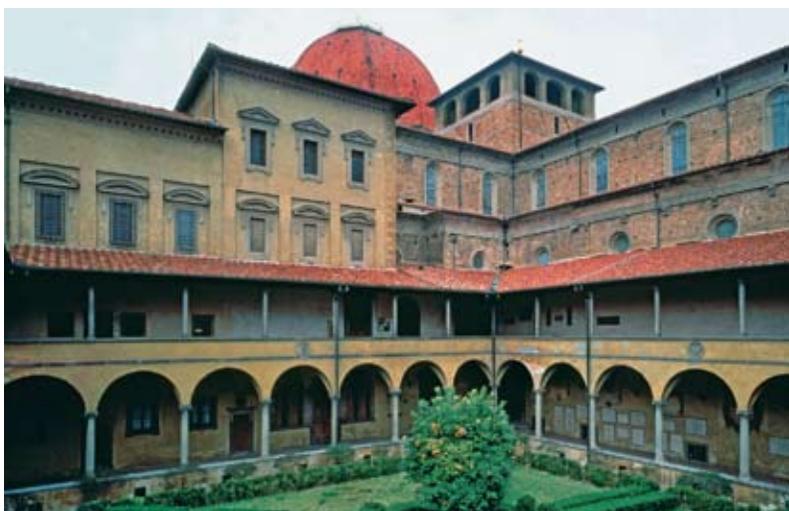


Микеланджело
Буонарроти
(1475–1564)

Комсомольская правда
Директ-Медиа
Москва 2015



ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Эпоху Возрождения можно разделить на три основные части: 1420–1500 гг. — Ранний Ренессанс (Кватроченто); с 1500 по 1527 г. — Высокое Возрождение (Чинквеченто, именно на этот короткий период пришлось творчество трех великих итальянских мастеров: Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонарроти и Рафаэля Санти); с 1530 по 1620-е гг. — Поздний Ренессанс. К Позднему Ренессансу относится архитектурная деятельность Микеланджело Буонарроти



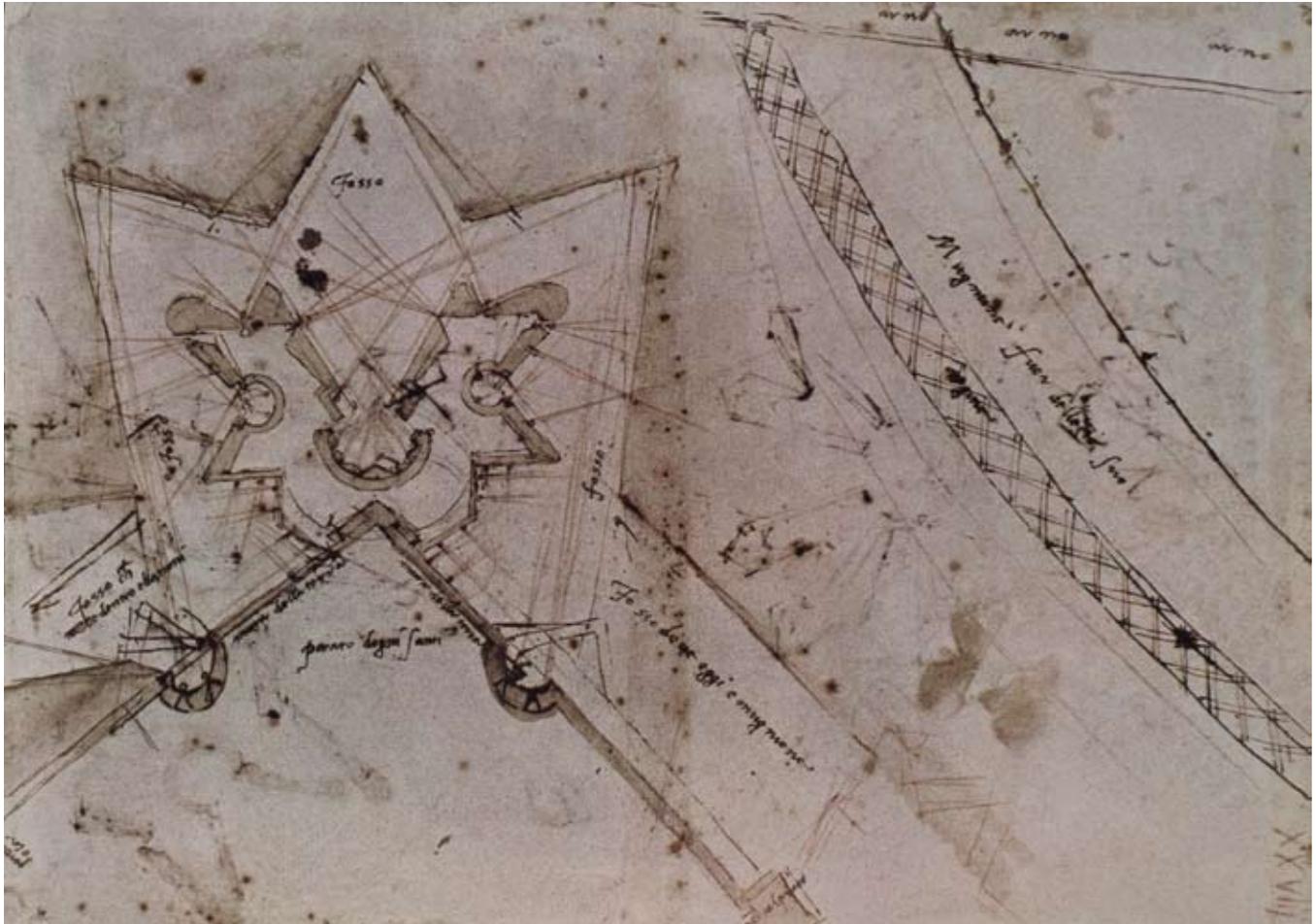
Неизвестный автор. Портрет Микеланджело Буонарроти. Гравюра

Эпоха **Возрождения** уникальна благодаря количеству настоящих титанов в искусстве, которых она подарила миру. За три столетия они совершили больше, чем иные цивилизации — за тысячелетие. И Микеланджело Буонарроти (Микеланджело ди Лодовико ди Леонардо ди Буонарроти Симони, 6 марта 1475 года, Капрезе — 18 февраля 1564 года, Рим) был одним из наиболее выдающихся среди них. Микеланджело известен как человек страстной убежденности, как мастер невероятной универсальности: он работал и скульптором, и живописцем, и архитектором. В идеале он стремился к синтезу всех трех искусств. Также Микеланджело писал прекрасные стихи, был неординарным мыслителем, остро переживал религиозные искания эпохи. В числе любимых литературных произведений гения была «Божественная комедия» Данте, которую он почти всю знал наизусть. На отдельные богословские воззрения из нее мастер опирался в своих творениях.

У Микеланджело был беспокойный и принципиальный характер, что свойственно столь одаренным натурам. Это часто приводило его к конфликтам с заказчиками, даже с такими, как римский папа или



Возрождение — эпоха расцвета наук и искусств в Европе в XV–XVI вв.



План фортификационных сооружений Флоренции

Микеланджело говорил Дж. Вазари: «Если есть что хорошее в моем даровании, то это от того, что я родился в разреженном воздухе аретинской вашей земли, да и резцы, и молот, которыми я делаю свои статуи, я извлек из молока моей кормилицы»

представители семейства Медичи, а порою создавало ситуации опасные не только для карьеры мастера, но и для его жизни. Недаром один знакомый Микеланджело писал ему в 1520 году: «Вы всякому внушаете страх, даже папе». А папа Лев X прямо говорил про гения, что тот «страшен, с ним нельзя иметь дело». Но талант художника был выше предубеждений.

По свидетельству современников, в том числе религиозного мыслителя Виттории Колонны, Микеланджело отличали нравственная чистота и крайний аскетизм. Как творец, как художник он самозабвенно жил в мире своих идей. Для него гуманизм был не просто отвлеченным учением, а сутью образа мышления и творений. Мастер безгранично верил в возможности и красоту человеческого духа, души и тела, что доказывается всеми его произведениями, в которых человек предстает совершенным венцом Божественного творения.

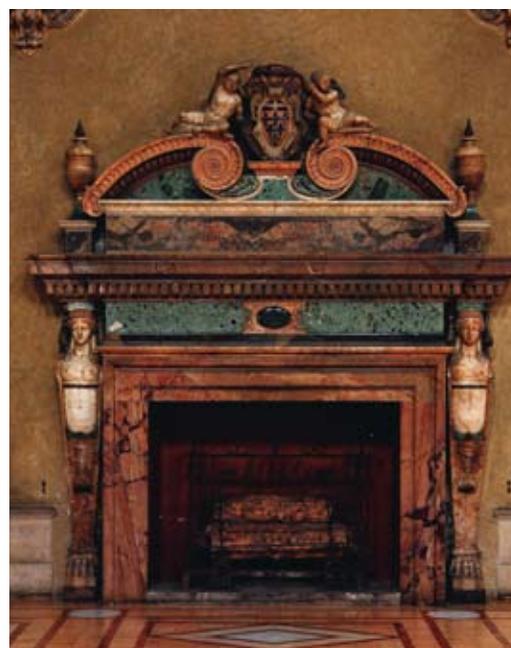
При всей своей универсальности Микеланджело наиболее знаменит в качестве скульптора. Сам он говорил, что не является архитектором, как, впрочем,

и живописцем. Это, однако, не помешало росписям Сикстинской капеллы стать всемирно известными — именно в них Микеланджело впервые проявил неординарное архитектурное мышление. Возможно, дело архитектора, произведения которого воплощались каменщиками и инженерами по чертежам, противоречило его главному призванию — работать собственными руками. Микеланджело не получал специального архитектурного образования, что, возможно, помогло ему быть крайне смелым в обращении с канонами и **ордерами**. В итоге он создал особенный архитектурный стиль — новаторский, смелый, без монотонности, который лег в основу дальнейшего развития зодчества в XVII веке. Как сказал один исследователь: «Микеланджело опередил свой век даже в своих ошибках».

Микеланджело родился 6 марта 1475 года в небольшом тосканском городке Капрезе к северу от Ареццо, недалеко от Флоренции. Будущий гений эпохи Возрождения происходил из не очень богатой семьи: его отец — Лодовико Буонарроти (1444–1534) был обедневшим дворянином. Он занимал должность городского советника (*подеста*) в Капрезе, а затем и в Кьюзи, позднее стал управляющим флорентийской таможни. Мать Микеланджело, Франческа ди Нери ди Миниато дель Сера, умерла, будучи истощенной частыми беременностями, когда мальчику было лишь шесть лет. Он ни разу не упоминал ее в его обширной переписке с родственниками.

Самое раннее детство будущий художник провел в Сеттиньяно, где у отца было небольшое имение. Обстоятельства заставили его отдать сына на воспитание супружеской паре Тополино, которая жила в той же деревне. Биограф Микеланджело Джорджо Вазари пишет о теплом отношении, которое мастер сохранил к своей кормилице и в зрелом возрасте. Микеланджело считал себя обязанным приемным родителям за то, что лепить из глины и владеть резцом он научился раньше, чем читать и писать (по сведениям, кормилица была дочерью каменотеса, и мальчик, вероятно, помогал их семье в работе). В столь простой деревенской среде прошли его детские годы.

Отдельные документы указывают на то, что предком Микеланджело был знатный мессер Симоне, который происходил из семейства графов ди Каносса. После того как Микеланджело стал знаменитостью, эта графская фамилия признала кровную связь с ним. Алессандро ди Каносса в 1520 году приглашал мастера к себе в гости, просил считать его дом своим и называл



Палаццо Фарнезе в Риме. Интерьеры



Ордер — определенное соотношение несущих и несомых частей стоечно-балочной конструкции, их структура и художественная обработка.

Подеста — глава администрации (подестата) в средневековых (XII–XVI вв.) итальянских городах-государствах.

Строительство палаццо Фарнезе было начато Антонио да Сангалло Младшим и велось им вплоть до 1546 года

Микеланджело завершал палаццо после смерти Сангалло по заказу папы Павла III. Мастер работал здесь с 1546 по 1547 год

Центральный проем посередине первого яруса заменен единственным парадным входом, оформленным изящной рустовкой

Микеланджело ввел изменения в проект: дополнил главный фасад выступающим карнизом, оформил центральное окно по второму ярусу мраморными колонками и гербом основателя дворца — папы Павла III

Завершали строительство палаццо несколько мастеров: Джорджо Вазари, Перино дель Вага, Себастьяно дель Пьомбо, Джакомо делла Порта



Палаццо Фарнезе

В наши дни во дворце размещается посольство Франции

Основные работы Микеланджело коснулись интерьеров дворца

Все три этажа украшают ряды из 13 оконных проемов каждый

Углы дома оформлены рустовкой — облицовкой из грубо отесанного камня

Оконные проемы каждого ряда оформлены различными наличниками (со стороны двора фасад украсили новые наличники и карниз). Наиболее интересен второй ярус, в котором чередуются треугольные и сегментные фронтоны





Ворота Пия в Риме

его уважаемым родственником. Впрочем, многие из современных исследователей считают, что история этого родства не более чем выдумка.

По творческому воспитанию и обучению Микеланджело принадлежал флорентийской школе, хотя вся его жизнь прошла между двумя величайшими городами Возрождения: Флоренцией и Римом. Родной отец, видимо, желал для сына более надежного будущего и не хотел отдавать его на обучение ремеслам. Он считал, что нет никакой разницы между работой каменотеса и скульптора, а занятие *artes mechanicae* («механическими искусствами», в это понятие входила архитектура, скульптура, торговля и т. д.) казалось ему недостойным рода Буонарроти. Об этом сообщают оба биографа — Вазари и Кондиви, — и сведения выглядят правдоподобно.

В 1485 году Лодовико Буонарроти отдал сына в латинскую школу Франческо да Урбино, но Микеланджело учился неохотно, пропускал занятия и вместо них

«У меня нет друзей,
и я не хочу их иметь», —
говорил в письме к брату
Микеланджело

посещал храмы, где копировал картины. На этой почве возник конфликт с отцом, но все же родителя удалось сломить, во многом благодаря поддержке живописца Франческо Граначчи, близкого друга и единомышленника Микеланджело. В 1488 году Лодовико смирился с творческими наклонностями сына и поместил его учеником в мастерскую к художнику Доменико Гирландайо. Мальчик занимался у Гирландайо год, но слишком спокойный темперамент и не очень свободная творческая фантазия наставника быстро оттолкнули его подопечного. Ему больше были по душе Джотто и Мазаччо, то есть те живописцы, в работах которых было ярко выражено монументальное и скульптурное начало (сохранились учебные копии Микеланджело с их работ). В 1489 году он перешел в школу, организованную семьей Медичи в монастыре Сан-Марко, в саду Казино Медичео. Главным мастером в ней был скульптор Бертольдо ди Джованни. Ученик Донателло, он преклонялся перед античным искусством и привил любовь к нему Микеланджело.

Семья Медичи была богатейшей во Флоренции. До 1492 года ее возглавлял Лоренцо, который лично покровительствовал Микеланджело, рано распознав в нем талант с безошибочной проницательностью человека, повидавшего уже не одного гения Возрождения. С 1490 по 1492 год юноша жил при дворе Лоренцо,

По словам Дж. Вазари, Микеланджело часто «убегал из школы, чтобы посмотреть, как работают живописцы; и он охотнее проводил время с теми, кто рисует, нежели с теми, кто учится»



Микеланджело Буонарроти. Битва кентавров. Мраморный рельеф. 1492 г.



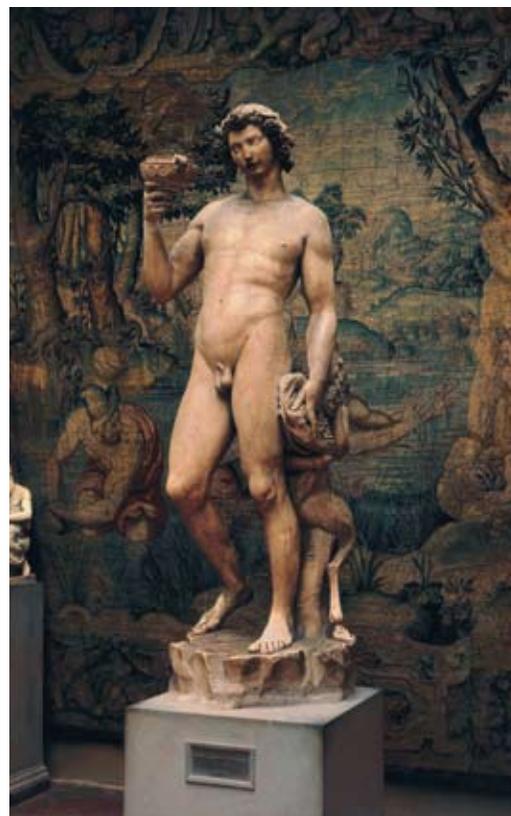
Микеланджело Буонарроти. Мадонна около лестницы. Мраморный барельеф. Ок. 1491 г.



Микеланджело Буонарроти. Давид. Мраморная скульптура. Представлена публике в 1504 г.

где он мог продолжать обучение, копируя античные образцы, а также познакомиться с прославленными итальянскими поэтами и гуманистами — Анджеоло Полициано, Марсилио Фичино, Пико делла Мирандола. Они заложили в Микеланджело основы гуманистического мировоззрения и познакомили с флорентийским неоплатонизмом (учением о высоком достоинстве и призвании человека), что повлияло на все его творчество. В этот период созданы рельефы «Мадонна около лестницы» и «Битва кентавров». После смерти своего покровителя — Лоренцо Медичи Микеланджело вынужден был ненадолго вернуться домой, не получив от новых преемников фамилии никакой поддержки.

Несомненно, на юного скульптора сильно повлияли бурные политические события, захватившие Флоренцию в 1490-х годах. Они были связаны с вторжением французских войск, изгнанием Медичи, восстановлением республики под властью пожизненно избранного Пьетро Содерини. В городе все кипело и бурлило, фракции и партии вступили в яростную борьбу друг с другом, обстановка накалялась с каждым днем. Яркое место в истории Флоренции занимал доминиканский проповедник Джироламо Савонарола, который осуждал новые веяния эпохи в искусстве и религии и открыто боролся даже с римскими папами, а не только с семьей Медичи. У последних он фактически отнял власть над Флоренцией и присвоил ее себе. Савонарола был настоятелем монастыря Сан-Марко, где учился Микеланджело, так что юный мастер наверняка близко наблюдал развитие событий вокруг этой фигуры. Вслед за ярким возвышением Савонаролы последовало столь же ошеломительное падение. После недолгого судебного процесса фанатически настроенный монах был повешен и сожжен при общем согласии народа, который совсем недавно восхищался его проповедями. На время этих событий, в 1494–1495 годах, Микеланджело переехал жить в Болонью, где работал над скульптурами для гробницы святого Доминика, а также тщательно изучал творчество Данте, Петрарки и Боккаччо. Под впечатлением от произведений последнего Микеланджело начал писать свои первые стихи и сохранил это увлечение до конца дней, оказавшись в ряду лучших поэтов своей эпохи. После того как политические страсти во Флоренции немного поутихли, он вернулся в родной город, где вскоре получил заказ на скульптуры «Святой Йоханнес» и «Спящий Купидон». Последнее произведение в 1496 году продали кардиналу Рафаэлю Риарио под видом римского детского надгробия. Обман, как и



Микеланджело Буонарроти. Вакх. Мраморная скульптура. 1497 г.

Кондивви сообщает красивую и романтическую историю о мечте Микеланджело высечь колосс огромных размеров прямо в скале, чтобы его могли видеть с подходящих к берегу кораблей, как маяк



Микеланджело Буонарроти. Пьета. Мраморная скульптура. 1498–1499 гг.

имя настоящего автора скульптуры, вскоре открылся. Кардинал недолго гневался и, видя талант юноши, пригласил его для работы в Рим, что стало началом первого римского периода в жизни мастера. Во время этой поездки на Микеланджело произвели сильное впечатление античные памятники, с которыми он, конечно, уже соприкасался во Флоренции, но не так близко и не так часто, как в Риме, где можно было почувствовать живое дыхание Античности.

В 1496–1501 годах Микеланджело создал «Вакха». Мрамор для статуи пожертвовал стесненному в средствах скульптору сам кардинал. А вскоре он получил заказ на «Римскую Пьету», которая быстро стала знаменитой (сейчас находится в соборе Святого Петра). По своей отточенности и тонкости она соперничает с лучшими произведениями Бернини. Композиция с Богородицей и мертвым Христом, лежащим на ее коленях, воплощает знаменитые строки Данте: «Дочь своего Сына». Вазари сообщает такой факт: когда Микеланджело узнал, что авторство «Пьеты» приписали другому мастеру, он выбил свое имя на поясе Богородицы. Впоследствии он раскаивался в таком тщеславном порыве и свои произведения оставлял анонимными.

В 1501 году Микеланджело возвратился во Флоренцию, где за несколько лет создал ряд скульптурных произведений, в том числе грандиозную по размерам и значению статую «Давид», ставшую символом эпохи Высокого Возрождения. Было решено поставить ее перед палаццо Веккио на том месте, где стояла статуя «Юдифь» Донателло. Вазари написал о значении фигуры Давида для Флорентийской республики: Микеланджело «создал Давида в знак того, что он защитил свой народ и справедливо им правил, — так и правители города должны мужественно его защищать и справедливо им управлять». Это был один из самых благоприятных периодов в жизни художника. Общественные заказы так и сыпались, он оказался на пике славы, что отразилось на решении городских властей построить для него личный дом с мастерской.

В 1505 году Микеланджело был вызван новоизбранным римским папой Юлием II в Рим. Понтифик заказал ему масштабный проект своей гробницы, строительство которой превратилось в многолетнюю эпопею, настоящую легенду. Микеланджело предложил возвести монументальный архитектурный памятник с обильным скульптурным украшением. Это должно было быть самостоятельное сооружение в три яруса, которое можно обойти кругом. Предполагалось, что его украсят



Собор Святого Петра в Ватикане



Фасад собора Святого Петра в Риме. Гравюра XVII в.



Гробница римского папы Юлия II в Риме

40 статуй высотой больше человеческого роста. Наверху находилась бы фигура спящего папы Юлия II. Гробница предназначалась для размещения в центре нового собора Святого Петра, который возводился под руководством архитектора Браманте. В 1505–1545 годах работа над гробницей по подготовленным Микеланджело эскизам наконец началась. Мастер провел в каррарских каменоломнях восемь месяцев, выбирая подходящий для такого огромного проекта мрамор. Но из-за сложностей с финансированием проект был остановлен. Отчасти это произошло из-за накалившейся политической обстановки, требовавшей участия Рима в междоусобной войне, но отчасти и из-за интриг, которые развязали против Микеланджело его враги (по слухам, среди них был и Браманте). Не добившись аудиенции папы и не получив никакой платы за последние месяцы, мастер в 1506 году в бешенстве покинул Рим и вернулся во Флоренцию — без разрешения понтифика, что было невероятной дерзостью. Во Флоренции Микеланджело собирался вернуться к работе над двенадцатью статуями апостолов, которые были заказаны ему еще в 1503 году консулами цеха шерстяников. Но недолгое время спустя по инициативе Юлия II, высоко ценившего художника, произошло их примирение в Болонье, в палаццо деи Седичи. Вазари пишет, что Микеланджело долго сопротивлялся встрече и не отвечал на неоднократные вызовы папы в Рим, но в итоге, соблюдая приличия, даже просил у него прощения.

Гробница в изначально запланированном масштабе так никогда и не была осуществлена, хотя ее возведение возобновлялось несколько раз в последующие годы: с мастером еще три раза заключались новые контракты. В конце концов измученный этим заказом и перипетиями вокруг него Микеланджело поставил значительно более скромную гробницу папы Юлия II в церкви Сан-Пьетро ин Винколи в Риме. Из 40 задуманных фигур из мрамора были высечены скульптуры «Моисея», «Связанного раба», «Умирающего раба», «Лии». Фигуры других рабов, так и оставшиеся незаконченными, поражают своей экспрессией, трагичностью, напряженной надломленностью духа.

После возвращения в Рим по призыву Юлия II скульптор получил заказ на его бронзовую статую. Папа римский, несомненно, был личностью с сильным характером, волевым и в то же время великодушным, но он сильно оскорбил Микеланджело, а увековечивание обидчика — не вполне простое занятие. Тем не менее скульптор работал над статуей весь 1507 год,



Микеланджело Буонарроти. Скованный раб. Скульптура. 1513–1516 гг.



Микеланджело Буонарроти. Умирающий раб. Скульптура. 1513–1516 гг.



Микеланджело Буонарроти. Мадонна с Младенцем (Мадонна Брюгге). Скульптура. 1504 г.

а в 1508 году ее установили в Болонье. К сожалению, она была утрачена в 1511 году, когда Аннибале Бентивольо, поддержанный французскими отрядами, вернулся в Болонью.

В 1508 году Микеланджело получил от папы Юлия II новый заказ — на роспись потолка Сикстинской капеллы. Мастер пытался отказаться, заявляя, что он скульптор, а не живописец. Но папа смог его уговорить — и этот шедевр обессмертил имя гения. Работа над огромным потолком капеллы (40,23 x 13,41 метра) длилась четыре долгих года — с мая 1508-го по октябрь 1512 года. Она была весьма напряженной, и не только из-за сложности поставленной задачи: еще с давних времен вокруг мастера плелись интриги. Юлий II постоянно торопил Микеланджело, доходило даже до угроз сбросить его с лесов, а однажды папа ударил его посохом. Художник отрезился от всего, ни с кем не встречался и погрузился исключительно в роспись: «Я не забочусь ни о здоровье, ни о земных почестях, живу в величайших трудах и с тысячью подозрений». Это был новый рубеж в его творчестве, зрелое, монументальное произведение 33-летнего мастера, в котором воплотилась его теологическая программа и соединились все три вида искусства: живопись, скульптура и архитек-



Распалубок — часть свода, образованная пересечением двух взаимно перпендикулярных цилиндрических поверхностей.

Тимпан — внутреннее поле фронтона, щипца, закомары. Может быть треугольной, полукруглой, сегментной (то есть часть круга, меньше половины) и другой формы.

Сакристия — ризница в католическом и протестантском храме.

тура. Этой огромной теме посвящены тома исследований. Отметим лишь архитектурный аспект работы: вся вытянутая поверхность потолка поделена на стройные зоны, сочетающиеся с треугольными *распалубками* над *тимпанными* завершениями стен в районе окон. Все сцены заключены в мощный иллюзорный каркас, который имитировался живописными средствами. Роспись Сикстинской капеллы — одна из вершин всего ренессансного искусства.

В 1513 году умер Юлий II. Новым папой — Львом X — стал Джованни Медичи. Микеланджело снова получил покровительство влиятельной семьи. Ему было заказано строительство капеллы Льва X в Ангельсбурге, возобновились его связи с Флоренцией. В июле 1514 года мастеру поступило задание спроектировать фасад флорентийского храма Сан-Лоренцо, который Медичи считали своим. К сожалению, была выполнена лишь его подробная модель. Над церковью в прошлом уже работал Филиппо Брунеллески: он не только возглавил общую перестройку, но и возвел усыпальницу для отдельных членов семьи Медичи (Старую *сакристия*). Микеланджело приступил к работе с огромным энтузиазмом. В 1516–1519 годах он неоднократно ездил за мрамором для фасада церкви Сан-Лоренцо в Каррару и Пьетразанту, а на следующем этапе, в 1520–1534 годах, архитектор начал трудиться над капеллой Медичи, или Новой сакристией. В ней он занимался общим проектированием помещения, во многом в стилистике Брунеллески. Планировалось также сооружение трех гробниц (но были построены только две: для Джулиано, погибшего во время «заговора Пацци», и для его брата Лоренцо Медичи). Гробницы украшены изваяниями самих усопших и статуями, олицетворяющими утро, день, вечер и ночь. Едва ли можно представить более напряженные, сконцентрированные и выразительные образы, исполненные трагизма и эсхатологических предчувствий, что отражало общее состояние тревоги, царившее в республике. В это же время Микеланджело проектирует библиотеку Лауренциана, также во Флоренции.

В те годы произошли угрожающие благополучию республики исторические события: Рим был разграблен испанскими войсками, после чего новый папа Климент VII (в миру Джулио Медичи) был вынужден заключить союз с Карлом V против Флоренции. Город принял вызов. Микеланджело назначили главным строителем фортификационных сооружений, проектированием которых мастер немедленно занялся. Далее



Микеланджело Буонарроти. Роспись потолка Сикстинской капеллы в Ватикане. 1508–1512 гг.

Микеланджело говорил о Данте: «Если бы я был таким! За подобную участь с его суровым изгнанием и с его доблестью я отдал бы счастливейшее блаженство земли»



Сикстинская капелла. Вид на своды



Сикстинская капелла. Фрагмент росписи сводов

произошла не вполне ясная история: Микеланджело почему-то покинул Флоренцию, отправился в Венецию, но затем вернулся и встал в ряды защитников города. Флоренции, однако, пришлось капитулировать, и художник был вынужден скрываться, опасаясь гнева папы. Но Климент VII, заинтересованный в окончании многих начатых мастером работ, даровал ему прощение. Во Флоренции по приказу понтифика установилась власть деспотичного и жестокого Алессандро Медичи, что заставило Микеланджело, республиканца по убеждениям, покинуть город, на этот раз навсегда. В Риме, где он обосновался, художник становится эмигрантом-республиканцем, предпочитавшим общество таких же изгнанников, как и он сам. Тем временем подходит 50-летний рубеж, сил не становится больше, и Микеланджело все чаще чувствует усталость: «Если я поработаю день, — пишет он в июле 1523 года, — то я должен отдыхать четыре».

К 1532 году относится упоминание о знакомстве мастера с Томмазо Кавальери, юношей из знатной римской семьи, который оставался его близким другом на протяжении последующих 30 лет. Кавальери, оказавшему большое влияние на внутренний мир Микеланджело, стареющий гений посвятил ряд сонетов. Также



Сикстинская капелла. Фрагмент росписи сводов: «Ливийская сивилла»



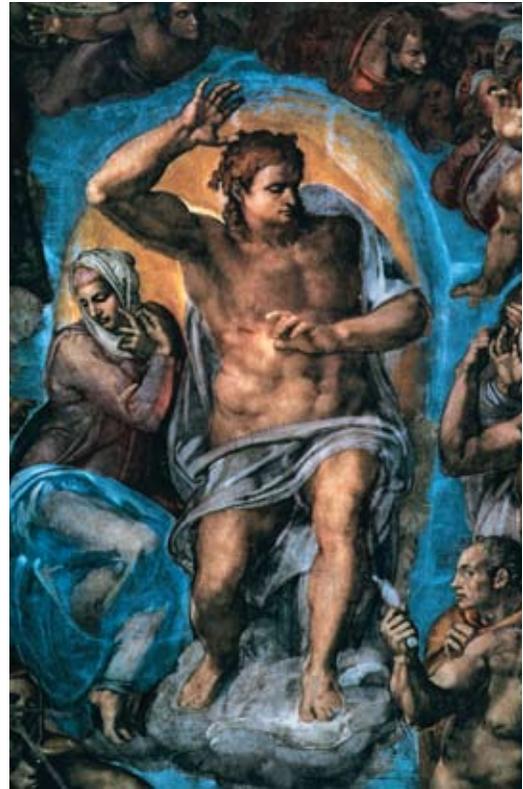
Сикстинская капелла. Страшный суд. Фреска. 1537–1541 гг.

художник подарил наперснику, ценителю антиков и владельцу обширной коллекции, большое число тщательно выполненных рисунков на античные темы («Падение Фаэтона», «Титий», «Ганимед» и другие). Часть из них дошла до нашего времени.

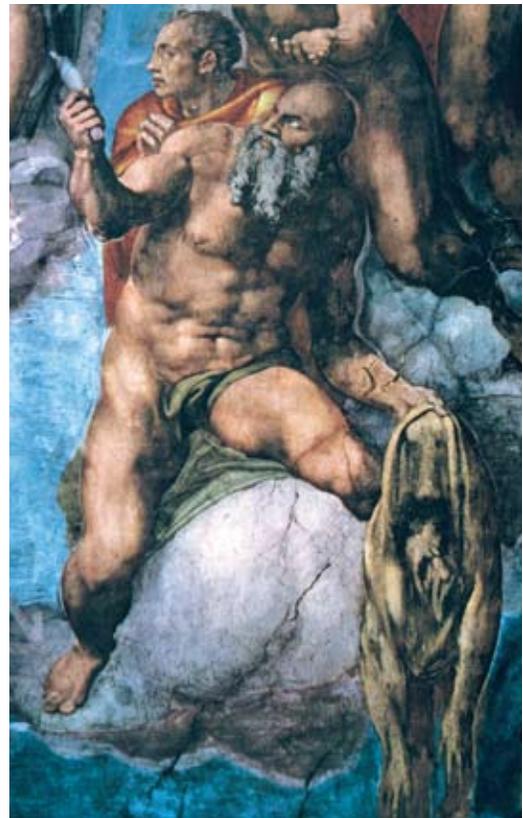
В 1537 году был убит Алессандро Медичи, его место занял Козимо Медичи, также жестокий и расчетливый политик, опиравшийся на Испанию. Влияние испанского двора распространяется на все сферы жизни флорентинцев, начинается возвращение к давно отменному феодальному строю. В отличие от своего предшественника Козимо ценил Микеланджело и неоднократно просил его вернуться во Флоренцию, впрочем, неизменно получал отказы. Вазари, будучи зависимым от Козимо, вынужден был замаскировать конфликт в своей книге «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» и объяснить уклончивость художника тяжелым климатом республики. В одном из писем мастера вскрывается подлинная причина: он говорит, что не только вернется, но и поставит Козимо статую за собственные деньги, если тот вернет Флоренции свободу. В этом убеждении Микеланджело был явным сторонником идей Савонаролы, хотя сам в молодые годы испытал немало трудностей из-за отношения проповедника к новому искусству.

Общественное беспокойство сопровождалось также контрреформацией в религиозной сфере и антиклерикализмом, с которыми Католическая церковь активно боролась. Круг философов и гуманистов, во главе которого стояли Контарини, Поле и Садолето, ратовали за моральное очищение церкви, за принципы Савонаролы и выдвигали новые мистические идеи общения с Богом. Микеланджело сочувствовал им, а также сблизился с видным философским деятелем — Витторией Колонной, маркизой Пескара. Все это находит отражение в его творчестве. Главная его работа 1530-х годов — огромная фреска «Страшный суд» на алтарной стене Сикстинской капеллы, над которой мастер трудился около шести лет (1535–1541). Ее эсхатологический смысл поражает воображение.

В 1546 году, когда уже свершился переход от Высокого Возрождения к Позднему, художнику были доверены наиболее значительные в его жизни архитектурные заказы. Для папы Павла III он закончил палаццо Фарнезе (третий этаж дворового фасада и карниз) и спроектировал новое убранство Капитолийского холма. В 1563 году он приступил к перестройке древних терм Диоклетиана в церковь Санта-Мария дельи Анжели.



Сикстинская капелла. Страшный суд. Фрагмент. «Взгляд Христа»



Сикстинская капелла. Страшный суд. Фрагмент. Святой мученик Бартоломео держит кожу с лицом-автопортретом Микеланджело



Дж. Вазари. Надгробие Микеланджело в церкви Санта-Кроче во Флоренции



Маньеризм — западноевропейский художественный стиль в искусстве XVI — первой трети XVII в. Его особенностями являются утрата ренессансной гармонии между телесным и духовным. Также под маньеризмом понимают формотворческое, претенциозное искусство. Некоторые исследователи не склонны считать маньеризм самостоятельным стилем и усматривают в нем раннюю фазу барокко.

Академизм — в архитектуре — направление, основанное на следовании внешним формам классического зодчества.

Барокко — период в развитии архитектуры стран Европы и Америки, начался в конце XVI в. и завершился в конце XVIII. Основными признаками барокко считаются повышенная и подчеркнутая монументальность, представительность.

Но наиболее важным для Микеланджело стало назначение главным архитектором собора Святого Петра. Мастер, оценив важность грандиозного проекта, пожелал, чтобы в указе было подчеркнуто то, что он участвует в строительстве из любви к Богу и папе, без какого-либо специального вознаграждения. Именно эти произведения станут главными архитектурными доминантами эпохи, несмотря на одновременное развитие *маньеризма* и зарождение *академизма* и *барокко*.

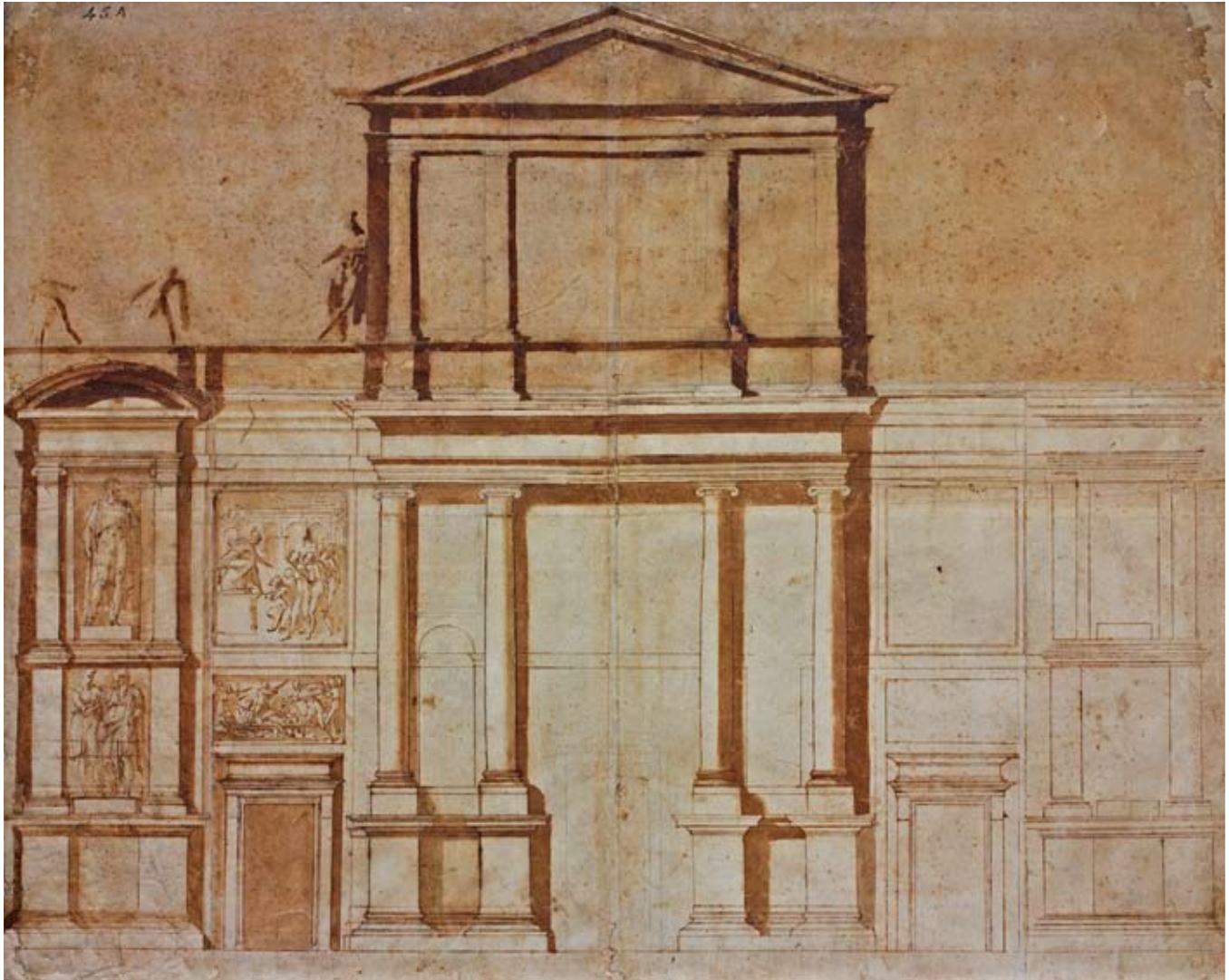
Микеланджело в своих архитектурных творениях строго относился ко всем мелочам, проектировал здания так, что все детали были обусловлены и взаимозависимы, конструктивны; план был живым организмом в его понимании. Он подчеркивал, что «архитектурные члены зависят от членов тела. И кто не был или не является хорошим мастером фигуры, а также анатомии, тот не сможет это уразуметь...». В том, что вместо четких планов и разрезов он обычно создавал наброски, по которым затем лепил детальные глиняные модели, сказывалось его призвание скульптора.

Архитектурная стилистика работ Микеланджело отличалась от стилистики зданий, созданных его предшественниками — Брунеллески и Браманте. В ней было больше свободы от античных ордерных основ, к которым обращалась эпоха Ренессанса. Микеланджело подходил к старым канонам вольно и фантазийно, смело нарушая их. Одних современников это раздражало: Витрувианская академия в Риме называла искусство Микеланджело «варварским». Лагерь маньеристов, напротив, восхищался его работами. Но всем было ясно, что выдвинутые им архитектурные идеи открывают новую эпоху в истории итальянского зодчества. В результате в архитектуре утвердился именно стиль Микеланджело.

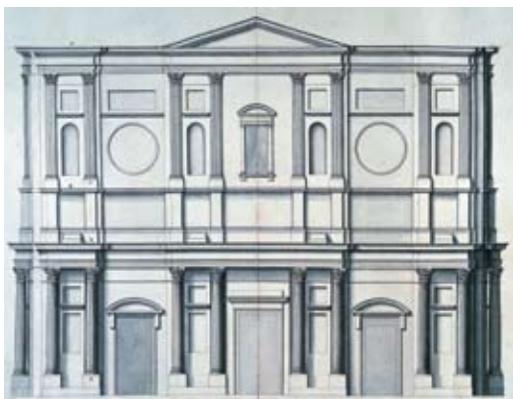
Микеланджело прожил долгую жизнь, в течение которой произошло несколько исторических переломов в Италии, каждый из них драматически повлиял на судьбу мастера. Количество осуществленных произведений сильно уступает задуманным им. Он скончался 18 февраля 1564 года в Риме в возрасте 89 лет. Его тело было тайно вывезено во Флоренцию и погребено в церкви Санта-Кроче. Перед смертью он пожалел, что покидает этот мир тогда, когда в своем ремесле научился только читать по слогам. Напоследок он произнес лаконичную фразу, свойственную для него: «Я отдаю душу Богу, тело — земле, имущество — родным».



Фасад и Новая сакристия
церкви Сан-Лоренцо



Проект фасада церкви Сан-Лоренцо



Д. Л. Росси. Рисунок деревянной модели фасада храма Сан-Лоренцо, сделанной Микеланджело



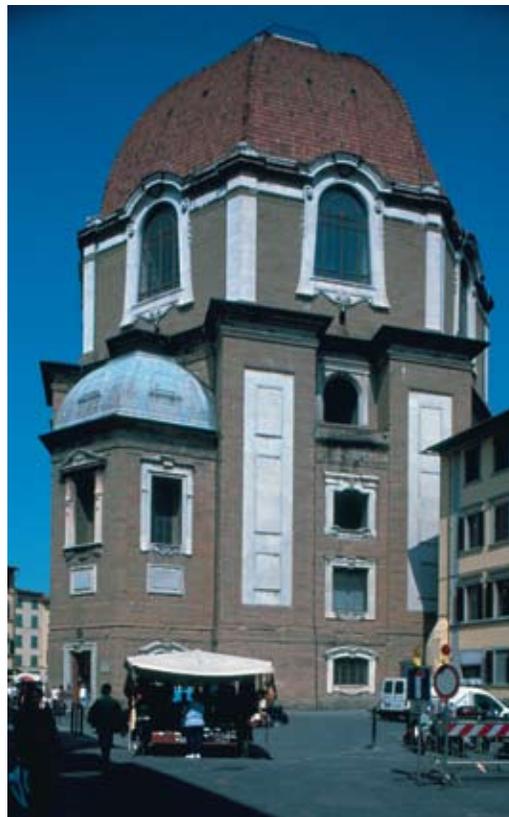
Портик — галерея, образованная несущими колоннами. Располагается перед входом в здание.

После того как папский престол заняли представители рода Медичи, связи Микеланджело с родной Флоренцией возобновились. Он впервые полноценно занялся архитектурой. В 1516 году папа Лев X поручил ему разработать проект фасада и новую капеллу (сакристию) для Медичи в церкви Сан-Лоренцо. В XV веке этот средневековый храм был перестроен по проекту Филиппо Брунеллески, который помимо работы над основным объемом базилики возвел также сакристию для семейства Медичи (называемую Старой). Но фасад оставался незавершенным. Это был первый архитектурный заказ Микеланджело, за который мастер принялся с большим энтузиазмом, говоря, что сделает Сан-Лоренцо «зеркалом всей Италии». Таким образом, проект включал в себя две основные части: главный западный фасад и Новую сакристию. При его осуществлении Микеланджело опирался на проект гробницы

папы Юлия II: из него он позаимствовал ордерную конструкцию в два яруса, украшенную статуями, активное сочетание скульптуры и архитектуры, принцип объемности.

В момент получения заказа Микеланджело жил в Риме и, видимо, поэтому заручился поддержкой флорентийского архитектора Баччо д'Аньоло. По рисунку Микеланджело помощник исполнил в 1517 году деревянную и глиняную модели фасада. Известно, что маэстро остался ими недоволен, но его собственная работа, к сожалению, не дошла до наших дней. Сохранились лишь деревянная модель, которой явно не хватает присущей Микеланджело экспрессивности, и его разрозненные рисунки (сейчас они находятся в «Доме Буонарроти» во Флоренции). Через четыре года контракт был разорван, все труды Микеланджело прошли даром, и проект фасада так и остался неосуществленным. Но благодаря новаторским идеям он заслуживает внимания, хоть и сохранился в отрывочных свидетельствах.

Впервые в итальянской архитектуре предпринимается попытка столь смелого ордерного решения, которое напоминает о конструкциях сцен римских театров и отчасти триумфальных арок. Удивительным образом



Новая сакристия



Б. д'Аньоло. Деревянный макет фасада церкви Сан-Лоренцо, сделанный по рисункам Микеланджело. 1517 г.



Новая сакрестия. Интерьер



Фронтон — завершение (обычно треугольное, реже — полукруглое (полукруг), сегментное (меньше полукруга) или разорванное (с прерванными скатами)) фасада здания, портика, колоннады, ограниченное двумя скатами крыши по бокам и карнизом у основания.

Пилястра — вертикальный выступ стены, обычно имеющий (в отличие от лопатки) базу и капитель и тем самым условно изображающий колонну.

Раскреповка карниза или антаблемента — небольшой выступ фасада, который нарушает его плоскую, прямую поверхность; применяется для членения и декоративного обогащения фасада.

Аттик — декоративная стенка, возведенная над венчающим сооружением карнизом. Впервые аттик стал применяться в древнеримской триумфальной арке как ее архитектурное завершение. Аттик часто украшается рельефами или надписями.

Глухой люнет («луна») — в изобразительном искусстве и архитектуре поле стены, ограниченное аркой и ее опорами в форме полукруга или сегмента круга и горизонталью снизу, располагающееся над дверями или окнами. «Глухой» обозначает закрытый, то есть не имеющий проемов.

оно вызывает в памяти традиции александрийской архитектуры римского периода. Фасад по горизонтали делится на два яруса, по вертикали — на пять частей. По бокам он фланкируется двухколонными *портиками* по каждому из этажей. Центральная часть акцентируется более развитым четырехколонным коринфским портиком, который сверху завершается треугольным *фронтоном*. Нижний ярус утяжелен за счет того, что ордерные детали представлены полуколонками, а не *пилястрами*, как на верхнем этаже, а также благодаря монументальным прямоугольным пьедесталам. Два уровня разделены *раскрепованным карнизом* и *аттиком*, на котором сохраняются только вертикальные членения. Аттик был необходим для создания декоративной паузы между двумя частями фасада. Активно используются ниши с арочными завершениями, глухие прямоугольные окошки с сегментными тимпанами, *глухие люнеты*, простые рамы-*филенки* (все эти детали встречаются и в проекте Микеланджело для гробницы Юлия II). Они предназначались для скульптурных и рельефных дополнений, которые мастер не успел спроектировать. Рисунки Микеланджело позволяют увидеть динамику его замысла: на раннем этапе он находился под сильным влиянием Джулиано да Сангалло, преемника традиций Брунел-



Гробница Джулиано Медичи со скульптурами «День» и «Ночь»

лески и Альберти, но впоследствии стал утяжелять и акцентировать архитектурные членения, вводить раскреповки, усиливать рельеф стены, полностью отойдя от приемов своих предшественников.

Ближайшими прототипами для фасада Сан-Лоренцо исследователи называют фасад в церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции (автор — Альберти, перестроен храм в 1456–1470 годах). Но в замысле Микеланджело ордерная основа выражена гораздо сильнее, все элементы носят конструктивный характер. У Альберти же фасад более декоративный и ровный, плоские детали инкрустированы белым и черным мрамором. И сама композиция иная: пятичастное деление выражено не так ясно, боковые части, соответствующие *нефам*, опущены до одного яруса, в то время как у Микеланджело все ярусы равновелики.

Вскоре после неудачи с фасадом Микеланджело получает заказ на сооружение гробниц для семейства Медичи и новой капеллы, которые планировалось разместить в этом же храме. В 1520 году он приступает к разработке масштабного проекта. Строительство шло 13 лет и было окончено лишь в 1533 году, после чего мастер вернулся в Рим. Причиной столь длительного срока был, в первую очередь, большой объем работы.



Фрагмент скульптурного декора



Гробница Джулиано Медичи со скульптурами «День» и «Ночь»



Фрагмент скульптурного декора

Не последнюю роль сыграл и политический переворот, в результате которого во Флоренции были свергнуты Медичи. Римский папа Климент VII (в миру Джулио Медичи), поддержанный испанцами, осадил город. В этой сложной ситуации Микеланджело занял сторону родной Флоренции, очевидным образом рискуя потерять не только заказ. После победы римлян Климент VII не стал мстить мастеру, будучи больше заинтересованным в возведении гробниц для своего семейства, чем в сведении личных счетов, тем более, что вся политическая ситуация была крайне неоднозначной. Понтифик, как писал про те события Вазари, «простил ему все, будучи другом талантов». Снова, как и в случае с вынужденной работой над бронзовой статуей папы Юлия II, Микеланджело должен был увековечить своих, можно сказать, идеологических противников. С приходом к власти во Флоренции деспотичного Алессандро Медичи (под протекторатом папы римского) рухнули все политические и гражданские надежды скульптора.

Еще до обращения к Микеланджело Медичи отстроили помещение для новой капеллы. К оформлению ее готовой архитектурной основы и приступил мастер. Он доработал лишь купол с фонарем над квадратом стен (11 x 11 метров) и немного изменил местоположе-



Гробница Лоренцо Медичи со скульптурами «Утро» и «Вечер»

ние окон. Вся остальная внутренняя отделка восходит к его замыслу. Микеланджело поделил стены коринфскими пилястрами, между двумя ярусами поместил горизонтальный **фриз**. В декоре участвуют круглые медальоны, ими оформлен **парусный свод** над алтарем и **паруса** основного купола. Он прибегает к излюбленному Брунеллески контрастному сочетанию белого и темно-серого камня, подчеркивая архитектурные членения. Однако в эту «каркасную» систему мастер эпохи Чинквеченто вносит больше вертикальных ритмов, увеличивая количество пилястр. Он вводит дополнительную «среднюю» зону (ориентируясь на конструкцию фасада). Также он использует иллюзорные приемы, чего не делал Брунеллески, чьи архитектурные приемы были ясными и простыми. Так, арочные мотивы (**подпружные арки** и люнеты) по стенам имеют не строго полукруглую форму: они немного вытянуты вверх. **Кессоны** потолка даны в перспективном сокращении, что зрительно увеличивает его размер. Ритм пилястр и рам в нижнем ярусе рассчитан на расположение между ними гробниц Лоренцо, герцога Урбинского, и Джулиано, герцога Немурского.

Микеланджело очень тщательно подошел к их созданию. Изначально он планировал соорудить свободно



Филенка — декоративный элемент, часть поля стены, двери или пилястра, заглубленная или имеющая обрамление, по форме близкая к прямоугольнику. Филенкой также называется обрамление этого участка стены или часть стены вместе с этим обрамлением.

Неф — продолговатая часть в храмах, простирающаяся от входных дверей до хоров и покрытая сводом.

Фриз — верхняя часть сооружения в виде полосы между главной балкой и карнизом.

Парусный свод — впадушенный свод на четырех опорах. Образуется отсечением вертикальными плоскостями частей сферической поверхности купола.

Парус — часть свода, элемент купольной конструкции, посредством которого осуществляется переход от прямоугольного основания к купольному перекрытию или его барабану.

Подпружная арка — вспомогательная арка, укрепляющая или поддерживающая различные конструкции сводов.

Кессон — квадратное углубление на потолках, сводах, арках, которое служит для художественной обработки поверхности.



Мадонна с Младенцем

стоящую гробницу в центре капеллы, что напоминает неосуществленный проект гробницы Юлия II, которая должна была располагаться в центре храма Святого Петра. Затем было решено спроектировать три отдельные гробницы и разместить их вдоль стен (две одиночные и одна парная). В итоге Микеланджело остановился лишь на двух боковых гробницах, а также выполнил статую Мадонны. Он сам выбирал в каменоломнях Каррары необходимые породы мрамора. Для архитектурных основ он подобрал холодный тон белого мрамора с небольшими серыми прожилками, а для скульптур — мрамор теплого оттенка, цвета слоновой кости, что выделяло статуи на фоне гробниц, создавало тональный объем.

Всего в гробницах три пространственные зоны: статуи герцогов, помещенные в прямоугольные ниши в стене (фланкируются двумя пустыми нишами с лучковыми сандриками), затем — символические саркофаги, украшенные фигурами «Утра», «Вечера», «Дня» и «Ночи», а в самой нижней зоне должны были находиться фигуры речных божеств (так и не выполнены). Каждый следующий ярус отступает внутрь на один шаг, создавая таким образом стереометричность, что было нехарактерно для искусства Кватроченто (гробницы были ориентированы на плоскость). Скульптуры Микеланджело свободно развернуты в пространстве, более того, им как будто тесно в архитектуре, они словно раздвигают ее каркас, соскальзывают с поверхностей, выходят за пределы ниш.

Динамичность, экспрессивность архитектурного оформления сакристии еще более усиливается при переходе к гробницам, где внутренняя напряженность образов граничит с трагизмом. В них запечатлена не просто грусть об усопших представителях семейства Медичи (в общем-то, они не очень выделялись на историческом фоне и запомнились лишь тем, что стали жертвами «заговора Пацци»). В конструкции гробниц и в образах статуй сосредоточен весь трагизм эпохи, ее перемены, разочарования и необъятное величие человеческого духа.



Библиотека Лауренциана



Читальный зал. Интерьер

Дж. Вазари о библиотеке Лауренциана: «Никогда еще не видано было изящества более смелого как в целом, так и в частях, как в консолях, в нишах и в карнизах; не видано было и лестницы более удобной, с ее столь причудливыми изломами ступенек, и все это настолько отличалось от общепринятого другими, что поражало каждого...»

Одновременно с работой над Новой сакристией церкви Сан-Лоренцо Микеланджело возводил библиотеку Лауренциана. Этот проект был ему поручен в 1523 году римским папой Климентом VII — в миру Джулио Медичи, который был незаконным племянником Лоренцо I, давшего имя библиотеке (Лауренциана). Она началась с коллекции Козимо Медичи Старшего: в 1444 году он устроил домашнюю библиотеку на основе обширного собрания древних рукописей, доставшегося ему после смерти друга Никколо Никколи в 1437 году. Одно время коллекция хранилась в библиотеке монастыря Сан-Марко. После изгнания Медичи из Флоренции в 1497 году библиотека перешла в руки городских властей. Когда власть Медичи вновь утвердилась во Флоренции в 1512 году, они вернули свои книги. Библиотека была перенесена в комплекс храма Сан-Лоренцо, где в это время работал Микеланджело. В 1571 году Козимо I, герцог Тосканский, торжественно открыл ее для ученых, хотя здание было еще не вполне завершено. Таким образом, представители семейства Медичи, которые были известны и как преуспевающие банкиры, и как взыскательные меценаты, и как деспотичные правители, показали себя просвещенными властителями. В XVIII веке коллекцию значительно пополнил зна-

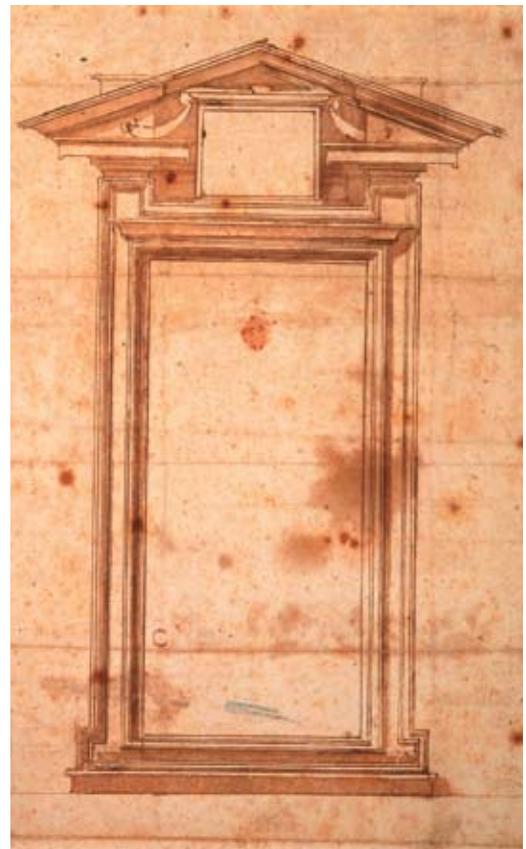


Потолок читального зала

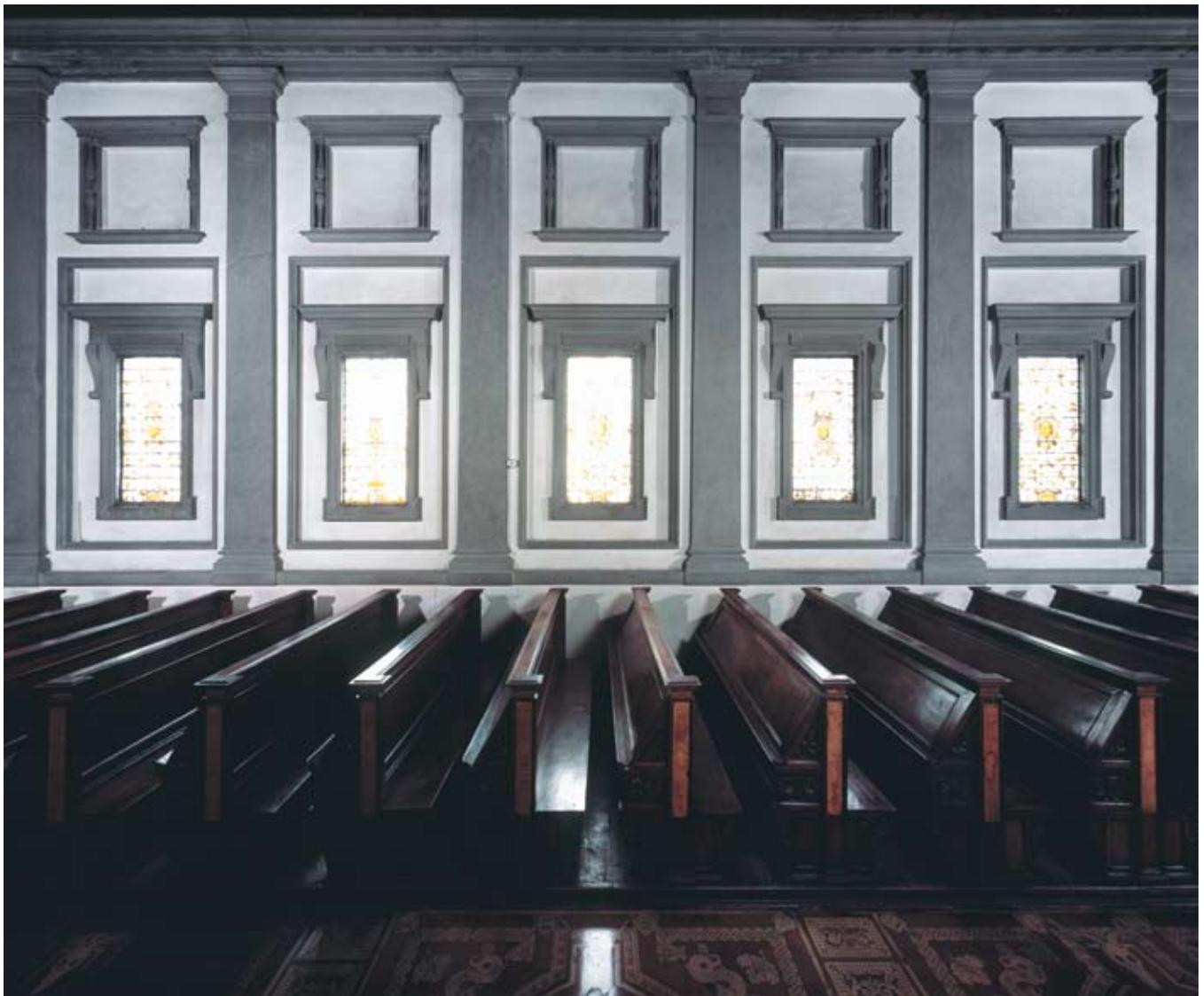
менитый библиофил Анжело Мария Бандини, с 1757 года ведавший каталогами Лауренцианы. Сейчас это государственная библиотека Италии, в ее хранилище до сих пор находятся книги, некогда принадлежавшие Медичи.

Постройка состоит из двух основных частей: вестибюля и библиотечного зала. Она опирается на остатки предшествующих зданий монастыря. В первую очередь начали строить читальный зал (в 1525 году). Когда Микеланджело покидал Флоренцию в 1534 году, были возведены лишь его стены. В дальнейшем над библиотекой, пользуясь эскизами и устными указаниями главного автора проекта, трудились уже другие флорентийские мастера — Никколо Триболо, Джорджо Вазари, Бартоломео Амманати. Через два года началось проектирование вестибюля, однако его сооружение завершилось лишь много лет спустя. В 1559 году Микеланджело прислал из Рима глиняную модель лестницы, следуя ей архитектор Амманати построил настоящую лестницу. Хотя он допустил некоторые изменения в проекте (в частности, выполнил в мраморе детали, которые мастер предполагал изготовить из дерева), в целом, идея сохранена.

Как и в Старой сакристии, в библиотеке Лауренциана сочетаются контрастные композиционные и



Чертеж окна



Читальный зал. Фрагмент интерьера



Консоль — тип опоры с одним жестко закрепленным концом при втором свободном конце. Консоль применяется для подпорки какой-либо выступающей части сооружения.

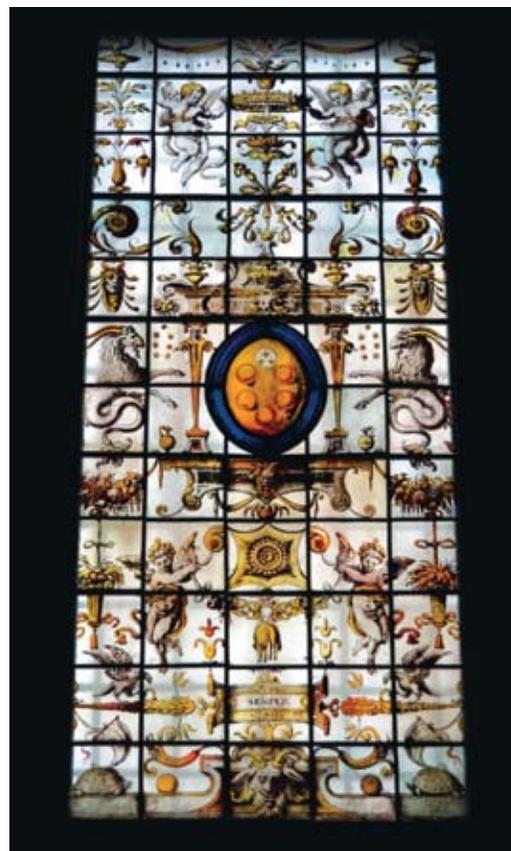
Волюта («завиток, спираль») — архитектурный мотив, представляющий собой спиралевидный завиток.

Антаблемент — балочное перекрытие пролета или завершение стены, состоящее из архитрава, фриза и карниза.

декоративные решения: в зале все детали строгие и уравновешенные, в то время как в вестибюле каждый фрагмент насыщен динамикой, все как будто приведено в стихийное движение. Но это не случайное решение, обе части были задуманы Микеланджело как целое и поставлены в тесную композиционную связь. Они представляют собой части единой архитектурной идеи и дополняют друг друга: вестибюль, с его учащенным, тревожным ритмом, служит подготовительной ступенью для читального зала, в котором царят спокойствие и тишина. Возможно, в этом столкновении архитектор выражал момент перехода от одной эпохи к другой, когда еще живы традиции, но уже отчетливо видны и перспективы. Отметим, что это был первый проект, где выразительности мастер добивался только архитектурными средствами, без использования скульптуры.

Создавая архитектурный образ вестибюля и читального зала, Микеланджело отталкивался от традиций Брунеллески и его последователей: архитектурный каркас, состоящий из ордерных элементов, подчеркнут темным камнем и выступает на фоне белых стен. Но Микеланджело ввел в привычный стиль огромное число новых идей, которые резко контрастируют с прежней архитектурой Кватроченто.

Итак, сначала посетитель попадает в вестибюль, известный также под своим итальянским названием — *ricetto*. Его очертания представляют собой практически квадрат (длина — 19,5 метра, ширина — 20,3 метра, высота — 14,6 метра). Он был построен над восточной частью монастырского клуатра (внутреннего дворика). Стены поделены на два яруса. В том, что первый из них занимают объемные полуколонки, а второй — плоские, более легкие пилястры, — прочитывается влияние неосуществленного проекта фасада церкви Сан-Лоренцо. Если бы он был выполнен, то обе части архитектурного ансамбля монастыря удачно резонировали друг с другом. И полуколонки, и пилястры сдвоены. При этом полуколонки утоплены в толще стены и сжаты таким образом, что создается впечатление, будто им тесно и они стремятся раздвинуть каменный массив вокруг себя. Между опорами размещены окна. Изначально Микеланджело хотел спланировать вестибюль таким образом, чтобы в потолке было большое окно, но папа Климент VII воспротивился такому решению, считая, что тогда крыша будет пропускать воду. Поэтому окна, как обычно, сделаны в стенах, хотя, несомненно, первый проект выглядел бы более эффектно. Слепые узкие окна, помещенные в рамки из темного камня, увенчиваются треугольными или сегментными фронтонами. Дверной проем оформлен разорванным фронтоном, углы которого как будто случайно пререзают фланкирующие его полуколонки. Вместо мощных пьедесталов под опорами расположены *консоли* в виде *волют*, легкость которых явно не соответствует тяжелым формам, опирающимся на них. Также легковесным кажется *антаблемент*, расположенный под ними. Полуколонки, таким образом, теряют свое конструктивное значение, которое должны были нести, так как необходима дополнительная разгрузка общей массы стен. Опоры слабо поддержаны снизу, ничего не держат сверху. При этом консоли повторяются также в оформлении самой лестницы, из-за чего кажется, что они непрерывно двигаются, как будто это единая лента, то уходящая в толщу стены, то появляющаяся из нее в неожиданных местах.



Витраж одного из окон

Дж. Вазари говорил об архитектуре Микеланджело: «Безгранично и всегда должны быть благодарны ему художники, ибо он сорвал путы и оковы, в которых шли они проторенной дорогой»

Библиотека была
встроена в клуатр церкви
Сан-Лоренцо (с южной
стороны). Она заняла
второй ярус стен

Внешний декор
значительно более
скромный и сдержанный по
сравнению с оформлением
интерьера

Стены вестибюля
прорезаны двумя рядами
по три окна в каждом

Двухэтажный вестибюль
предваряет вход в
одноэтажный читальный
зал

Микеланджело хотел,
чтобы вестибюль
увенчивался большим
окном на потолке, но папа
Климент VII воспротивился
этому, считая, что даже
застекленный проем будет
пропускать воду



Библиотека Лауренциана

Нижний ряд окон
вестибюля объединяется
с более крупными окнами
читального зала. Все они
утоплены в стене

Первый ярус окон
оформлен сегментными
фронтами, второй —
треугольными

Здесь хранится огромный
фонд книг и рукописей
числом более 150 000.
Сюда входит и собрание
Медичи, положившее
основание этой коллекции





Лестница вестибюля

Массивный декор глухих и сквозных окон, объемные полуколонки контрастируют с нарочито легкими консолями, филенками (рамами) и медальонами, которые дополняют оформление. Во всем этом ощущается пульс живого организма. Здесь будто бы теряется сила тяжести, необходимость опоры, а порядок форм становится почти произвольным, ничем не обусловленным.

Почти весь вестибюль занимает лестничный пролет. Это наиболее оригинальная часть ансамбля. Лестница оставляет мало места для входящего в помещение и таким образом будто подталкивает к тому, чтобы он как можно скорее поднялся по ступеням и вошел в читальный зал. Первоначальный план лестницы был немного изменен: предполагалось возвести два пролета, но в итоге построили три, отделенные друг от друга низкой балюстрадой. Ступеньки почти втрое расширяются книзу, что породило их сравнение с потоком разливающейся лавы. Это действительно удачная метафора для такой тектонической формы: из узкой двери стремительно вырывается бурная масса, похожая на водопад с порогами. Пороги создают три марша. Центральный пролет наиболее массивный и разработанный: все ступеньки имеют скругленную форму, и из небольших, узких в верхней части они превращаются в крупные и овальные внизу. Со второго марша поток ступенек разделяется на две боковые «струи» с помощью балюстрад. Ступеньки в этих второстепенных пролетах прямоугольные, по бокам никак не огорожены. Общее плавное движение поддерживается изогнутыми боковыми волютами, которые становятся похожими на гребешки волн. Подобная форма напоминает барочные системы дворцовых фонтанов, гораздо более поздние.

Планировка вестибюля, трактовка декоративных деталей достигают невиданной прежде рельефности и динамики. Весь образ строится на неожиданных контрастах. Конфликт между заполнением и обрамлением, перегрузка стены декором используются Микеланджело для того, чтобы вызвать у вступившего в вестибюль чувство зажатости, необходимость выйти отсюда как можно скорее. Тогда, преодолев лестничный подъем, посетитель попадает в читальный зал — и напряжение спадает. Здесь все дышит покоем и приглашает к созерцательному размышлению.

Читальный зал (длина — 46,2 метра, ширина — 10,5 метра, высота — 8,4 метра) довольно прост по планировке и декору: это вытянутое прямоугольное помещение, стены которого украшены ритмичными рядами пилястр. Они значительно легче декора вестибюля и



Фрагмент лестницы



Терракота — керамические неглазурованные изделия из цветной глины с пористым строением.



Фрагмент декора вестибюля. Угловые волюты



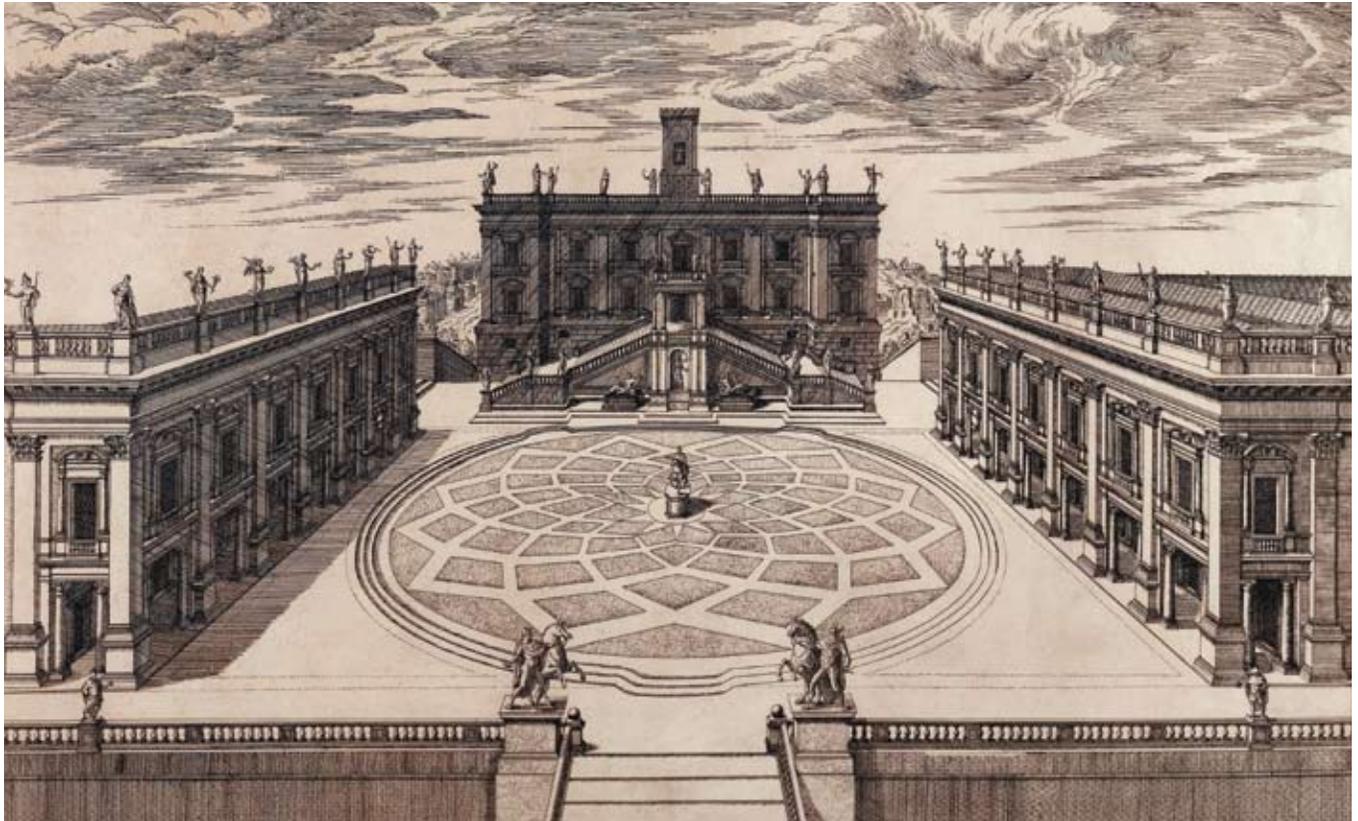
Фрагмент декора вестибюля. Сдвоенные колонки

более уравновешены по своим пропорциям и ритму. Конструкция стен сделана таким образом, что часть распора и тяжесть перекрытий распределены и на стены, и между пилястрами, которые обычно являются лишь декоративными элементами. Между ними располагаются окна и филенки с самым незамысловатым рельефным оформлением в виде рам-наличников. Вдоль стен размещены деревянные пюпитры для книг, которые Микеланджело задумывал как неотъемлемую часть интерьера. Центральная часть зала оставлена свободной. Под современным деревянным полом были найдены остатки крупных квадратных панелей из *терракоты* (сторона 2,6 метра), которые были частью оригинальной облицовки пола.

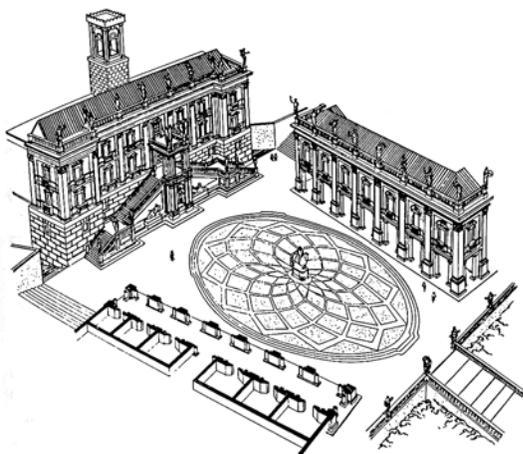
Библиотека Лауренциана не имеет себе равных в эпохе Позднего Возрождения. Она является смелым, новаторским решением, которое лежит у истоков архитектуры маньеризма и барокко будущих веков.



Капитолийская площадь



Э. Дюперак. Капитолийская площадь. Гравюра. 1568 г.



Графическая 3D-модель Капитолийской площади с основными постройками

Капитолийская площадь — это архитектурный ансамбль, который в течение нескольких веков создавался на вершине одного из семи легендарных холмов Рима. Сейчас в ее зданиях расположены важнейшие археологические и художественные экспозиции Рима. Современный ее облик складывался по большей части в эпоху Высокого Возрождения по проекту Микеланджело Буонарроти, хотя общее строительство продвигалось крайне медленно и к концу жизни архитектора, в 1564 году, не было возведено даже половины из задуманных зданий. После 1564 года работы возглавил ученик Микеланджело — Джакомо делла Порта, а затем уже ученик Джакомо — Джироламо Райнальди (ему помогал сын, Карл Райнальди). Окончательно Капитолийская площадь считалась завершенной в 1654 году, но отдельные части проекта были осуществлены лишь в первой половине XX века.

Капитолий известен как место, где казнили за предательство весталку Тарпею, дочь Спурия Тарпея, начальника Капитолийской крепости. Согласно легенде, во время войны с сабинянами она открыла врагам ворота, за что была либо сброшена с Капитолия, либо закидана щитами самими сабинянами. Впоследствии холм заселили сабиняне. В VIII веке до н. э. здесь на-



Капитолийская триада — триада, в Древнем Риме совокупность трех важнейших богов, почитавшихся в Капитолийском храме (на Капитолии): Юпитер, Юнона и Минерва.



Вид на Капитолийскую площадь от Дворца сенаторов в сторону Дворца консерваторов (слева) и Нового дворца (справа)

ходило святилище бога Вулкана. На вершине стоял храм **Капитолийской троицы**, который считался самым грандиозным в городе, и еще несколько важных сакральных построек. Также на Капитолии размещался государственный архив Рима — Табуларий, где хранились народные постановления. Кроме этого, к XVI веку здесь находились еще Дворец сенаторов X века и Дворец консерваторов XV века. Все эти здания или их остатки не составляли единого ансамбля. Одно время Капитолийский холм был в таком упадке, что его даже называли Козьим, так как здесь пасли коз.

По некоторым источникам известно, что поводом к масштабной перестройке Капитолия послужил визит Карла V, короля Испании, императора Священной Римской империи, в Рим в 1536 году. Торжественное шествие возглавлял папа римский Павел III (Алессандро Фарнезе). Процессия не смогла подняться на холм, так как он был покрыт зарослями и развалинами. В этом же году Павел III поручил создание проекта новой площади и реставрацию старых зданий Микеланджело, который вскоре подготовил подробный план Капитолийской площади. По другой версии, римский папа готовил Рим к визиту короля Испании в 1538 году. Представление о планировке, составленной Микеланджело,

В 1734 году произошло важнейшее событие: Дворец консерваторов, Новый дворец, Дворец сенаторов на Капитолийской площади, а также Дворец Кафарелли-Клементино были объявлены музейными пространствами для открытого папой Климентом XII Капитолийского музея — первого общественного музея в Риме



Фрагмент фасада Нового дворца и статуя Марка Аврелия



Вид на Дворец сенаторов со стороны лестницы Кордоната

дает гравюра 1568 года Э. Дюперака. На ней показана площадь с высоты птичьего полета.

В общей сложности архитектор участвовал в работе в течение 10 лет — с 1536 по 1546 год. Его проект оказался невероятно масштабным. Прежде всего Микеланджело развернул площадь в сторону нового, христианского, центра Рима и просто в сторону основной городской застройки. Главная ось выходила на базилику Святого Петра, которая раньше находилась на окраине города. Позади Капитолийской площади оказался древний центр города — римский форум. На него открывается прекрасный вид, если обойти Дворец сенаторов. В центр всего ансамбля Микеланджело поместил на спроектированный им же пьедестал конную статую римского императора Марка Аврелия (161–180 годы). (Она сохранилась только благодаря тому, что в византийское время была принята за статую Константина Великого (306–337 годы), первого христианского императора. Сейчас вместо этой скульптуры установлена бронзовая копия, оригинал же помещен в один из археологических музеев Капитолия.) Таким образом была определена композиционная ось ансамбля. Микеланджело пришлось иметь дело с полуразрушенными средневековыми зданиями, которые стояли относи-



Вид на Дворец сенаторов. Статуи Диоскуров, Кастора и Полиевкта

тельно друг друга под неправильным углом, то есть, по сути, вне градостроительной системы.

К комплексу вел торжественный подход — широкая и пологая лестница, ее Микеланджело устроил, учитывая рельеф. У основания лестничного *пандуса* установлены два древнеегипетских мраморных льва. В конце подъема, на краю площади, в 1583 году поставили статуи Диоскуров, Кастора и Полиевкта, обнаруженные при раскопках в театре Помпея. Рядом, вдоль балюстрады, разместили Трофеи Марио, статуи Константина и Константина II и два верстовых столба с Аппиевой дороги.

Неправильное расположение старых зданий на площади — Дворца сенаторов (по центру) и Дворца консерваторов (с правой стороны) — заставило Микеланджело прибегнуть к приемам оптических искажений и ввести в структуру площади правила обратной перспективы. Иллюзорными эффектами пользовались еще зодчие эллинистической и римской эпох. Это архитектурное решение гения оказалось настолько остроумным, что было воспринято и развито в архитектуре барокко. Напротив Дворца консерваторов Микеланджело возвел симметричный ему Новый дворец, расположив его по отношению к центральному Дворцу сенаторов под



Пандус — пологая наклонная площадка, соединяющая две разновысокие горизонтальные поверхности.

Фасад дворца оформлен пилястрами, которые объединяют два яруса

Новый дворец построен слева от площади в качестве копии Дворца консерваторов, который расположен напротив

В центре Капитолийской площади возвышается античная бронзовая конная статуя императора Марка Аврелия

По всему периметру крыши установлены балюстрады с копиями античных мраморных статуй



Новый дворец

Центральная ось выделена за счет укрупнения центрального оконного проема

Дворец достраивали архитекторы Томмазо Кавальери, Просперо Боккадополи и Джироламо Райнальди

Первый ярус представляет собой открытую галерею в семь пролетов

Это первый римский музей, открытый для публики

Второй ярус украшен окнами с пышными наличниками





Дворец сенаторов



Скульптурное оформление дверного проема одного из дворцов

таким же углом. Таким образом, все три здания вместе с площадью образовали правильную трапецию: у входа на площадь оказалась короткая ее сторона (40 метров), а перед Дворцом сенаторов — длинная (54 метра). Поэтому Дворец сенаторов кажется больше, чем он есть на самом деле, а фасады боковых палаццо — длиннее. При общей глубине площади 68 метров достигнут впечатляющий монументальный эффект. Трапеция обыгрывается особым узором, который выложен травертином в мощении площади: в форму эллипса вписана сложная двенадцатиконечная звезда. Передняя сторона эллипса была более узкой, чем дальняя, из-за чего вся фигура стала яйцевидной. В перспективе при сокращении она создает впечатление окружности. По красивому замечанию одного из исследователей творчества Микеланджело, Чарли де Толная, звезда своим тонким строением вызывает в памяти знаменитое латинское выражение «Caput Mund» (центр мира), которое принято относить к Риму. Интересно понять, почему Микеланджело использовал в узоре звезду. Дело в том, что в римские времена на вершине Капитолия гадали, наблюдая за явлениями на небе, авгуры. Отсюда название храма слева от современной Капитолийской площади — Санта-Мария ин Арачели, что значит храм Марии на



Внутренний дворик Нового дворца. Марфорियो, колоссальная статуя речного бога. Персонификация «Океана». Мрамор. II в.

Алтаре Неба. Видимо, Микеланджело, проектируя облицовку площади в виде двенадцатиконечной звезды, с явной аллюзией на зодиакальный круг небесной тверди, ориентировался на эти знания о Капитолии.

Узорное мощение площади не было осуществлено в эпоху Возрождения. Иногда это объясняют его языческими реминисценциями, что очень сомнительно, так как весь замысел кажется основанным на античном вдохновении. Это подчеркивает и обилие античных скульптур, и архитектурная стилистика зданий, и расположенные в зданиях экспозиции. Площадь замостили в соответствии с рисунками Микеланджело только в 1940 году по приказу Бенито Муссолини, известного, кроме своей политической роли в истории, и археологическими интересами. Идея Микеланджело отличается особенной геометрической ясностью: выявлен иерархический центр ансамбля (Дворец сенаторов), главенство которого подчеркивает сравнительная скромность боковых сооружений (Новый дворец и Дворец консерваторов). Все здания, в том числе центральное, объединены ритмически и масштабно: повторяются пропорции членений фасадов, элементы их декора, основа в виде ордерной системы. Для каждого palazzo Микеланджело спроектировал новый фасад.



Скульптурный фрагмент фонтана перед Дворцом сенаторов. Тиберин, бог реки Тибр. Создан по проекту Микеланджело



Фрагмент Нового дворца с открытым проемом по первому ярусу и окном по второму между пилястрами

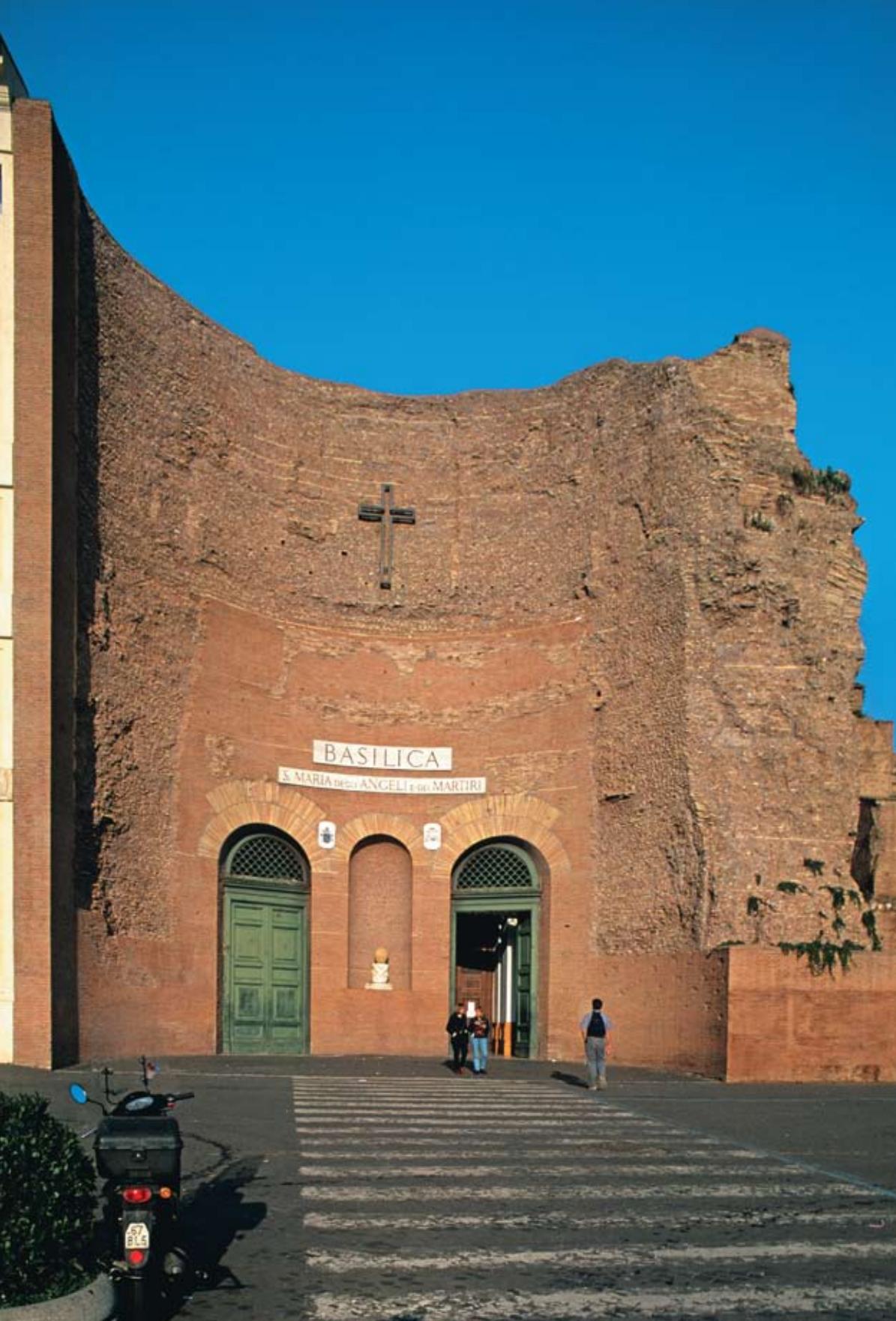


Дворец консерваторов. Анфилада нижнего яруса

Фасад Дворца сенаторов, на котором сохранились остатки фасада древнего Табулария, особенно выделен за счет использования большого ордера и крупных членений. По обе стороны фасада расположены лестничные подъемы, по трактовке Вазари символизировавшие великие реки Нил и Тибр. Цокольный этаж оформлен рустовкой, то есть имитацией открытой каменной кладки, в то время как второй этаж оштукатурен, а его ровную поверхность разделяют крупные пилястры. Между ними располагаются пары окон с рельефными фигурными наличниками. В здании подчеркивается главная ось. Над крышей возвышается колокольня, ставшая главной вертикальной осью Капитолийской площади. В 1579 году Мартини Лонги, преемник Микеланджело, увеличил запланированную высоту, а перед фасадом устроил водоем с фигурами морских божеств. Башню венчает фигура Минервы, богини мудрости. У подножия лестницы находится еще одна скульптура — «Ликующий Рим», которая изображает Минерву, держащую земной шар. Ее имперскую символику понять несложно.

Симметричные, практически зеркальные фасады Дворца консерваторов и Нового дворца играют роль архитектурных «кулис» площади. Они, как и Дворец сенаторов, двухъярусные, но их первый этаж представляет собой открытые галереи в семь пролетов, а не сплошной массивный цоколь. Пилястры объединяют оба этажа. Каждый проем фланкируется также двумя малыми колонками, приставленными близко к главным опорам. На втором ярусе между пилястрами расположены крупные окна с наличниками. Центральные оси выделены очень скромно, лишь за счет укрупнения верхних оконных проемов. Вдоль периметра крыш всех трех зданий установлены балюстрады с копиями античных мраморных статуй.

В данном проекте Микеланджело использовал уже наработанный архитектурный опыт. Двухъярусность, ордерные элементы, укрупнение отдельных из них по отношению к остальным, успели стать визитной карточкой стиля зодчего. Здесь нет такой же скрупулезности и бунтарства, как в Сан-Лоренцо, нет такой же стилистической свободы, как в вестибюле Лауренцианской библиотеки. Но никогда до этого проекта мастеру не приходилось сталкиваться со столь крупными и сложными градостроительными задачами. И все же Микеланджело блестяще справился с заказом. Он создал ансамбль, который до сих пор поражает мощнейшей эпичностью и глубокой значительностью.



Церковь Санта-Мария дельи
Анжели э деи Мартири



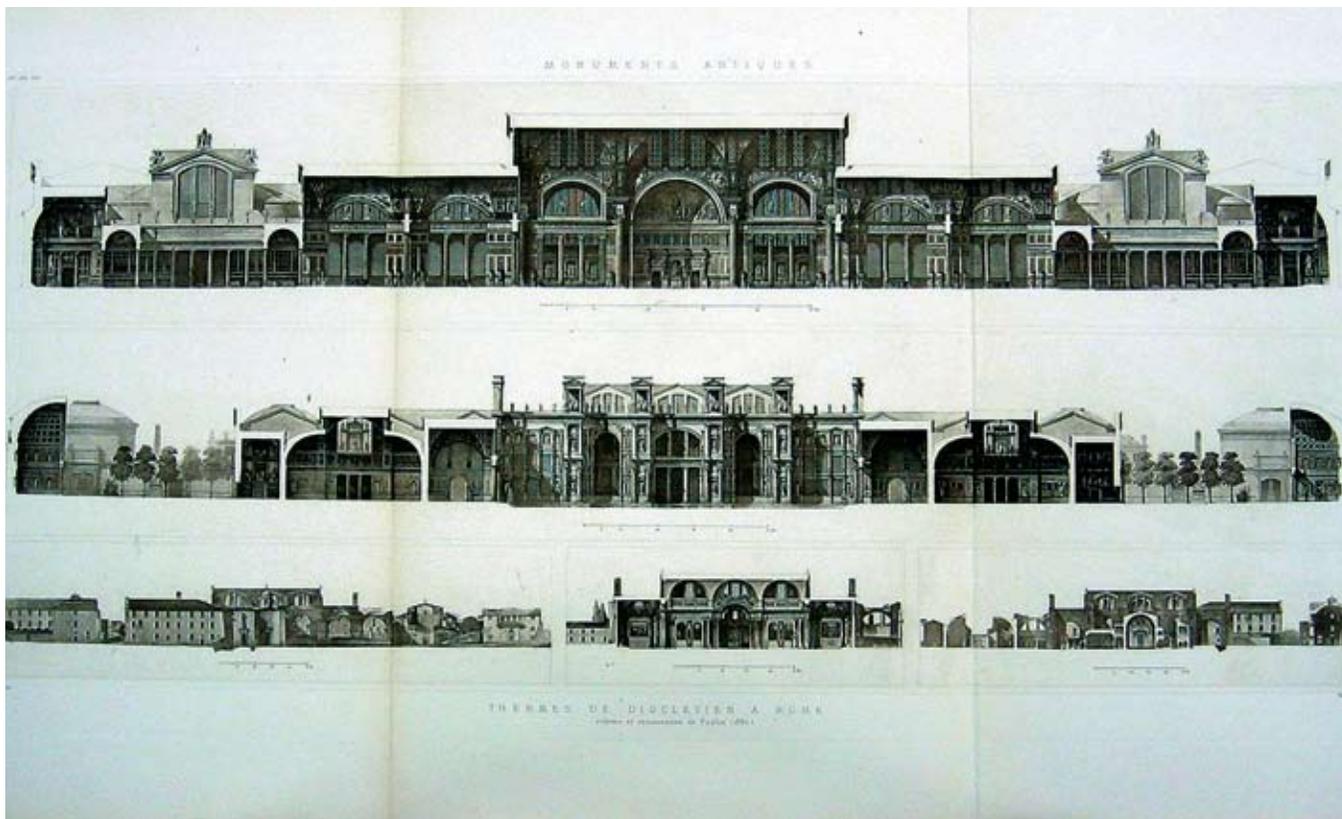
Фасад церкви Санта-Мария дельи Анжели э деи Мартири

Санта-Мария дельи Анжели была официальной государственной церковью в период Королевства Италии (1870–1946). Здесь находятся захоронения генерала Армандо Диаза и адмирала Паоло Таона ди Ревеля, которые командовали войсками во время Первой мировой войны. В наши дни в церкви проводят погребальные службы по солдатам, погибшим за пределами Италии

Церковь Санта-Мария дельи Анжели э деи Мартири, то есть Святой Марии и мучеников, Микеланджело построил в 1560-х годах, незадолго до смерти. Она была размещена в хорошо сохранившейся части огромных терм Диоклетиана, которые доминировали над общим пейзажем Квиринальского холма (один из семи холмов древнего Рима).

Термы Диоклетиана (III век) были традиционным общественным сооружением и очень напоминали термы Каракаллы и Траяна, также сохранившиеся в Риме. Термы занимали более 13 гектаров и могли вместить более 3000 человек. Помимо залов с водой разной температуры здесь находились также обширные сады, украшенные фонтанами и павильонами, библиотека, залы для собраний и спортивных упражнений.

Церковь Санта-Мария дельи Анжели — не первый случай перестройки римского здания в христианский храм. Такая практика была особенно популярна в раннехристианское время, в период торжества новой религии. Но в XV–XVI веках она приобрела уже совершенно иной, диаметрально противоположный смысл: если в V–VI веках перестройка языческого сооружения в христианское демонстрировала победу над старым миром, то в эпоху Возрождения римский фундамент

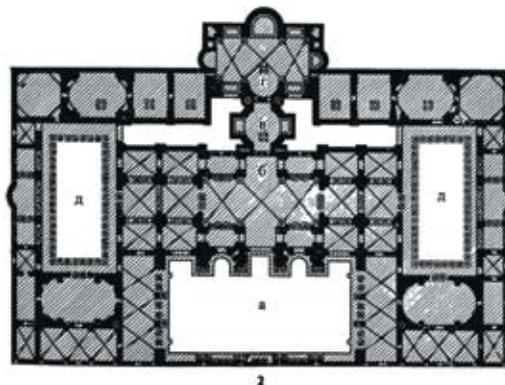


Паулин. Разрезы и фасад терм Диоклетиана. 1880 г.

или античные детали говорили о традиционности, значимости и важности постройки, история которой уходила корнями в века. В сочинениях писателей Возрождения встречается несколько сообщений о том, что тот или иной христианский храм возведен на месте римского святилища, причем это далеко не всегда соответствовало действительности. Например, такая легенда существовала о Латеранском баптистерии, храмах Санта-Констанца и Санта-Стефано Ротондо в Риме, о баптистерии во Флоренции, о церквях Сан-Джованни и Сан-Лоренцо в Милане.

В эпоху Возрождения планировка терм Диоклетиана и их фасад были зарисованы художниками Антонио да Сангалло-старшим и Балдассаре Перуцци, что считают подготовительным этапом перед реставрацией терм и их превращением в церковь и монастырь.

Многие христиане верили, что термы были построены рабами-христианами и на крови христианских мучеников (Диоклетиан является одним из самых жестоких гонителей молодой тогда религии). Идея возвести на этом месте церковь была предложена в 1541 году сицилийским священником Антонио Ло Дука. Он утверждал, что ему было видение, в котором Божественные силы повелевали создать на месте языческой



Термы Диоклетиана. План (а — фригидарий, б — зал, в — тепидарий, г — кальдарий, д — палестры)

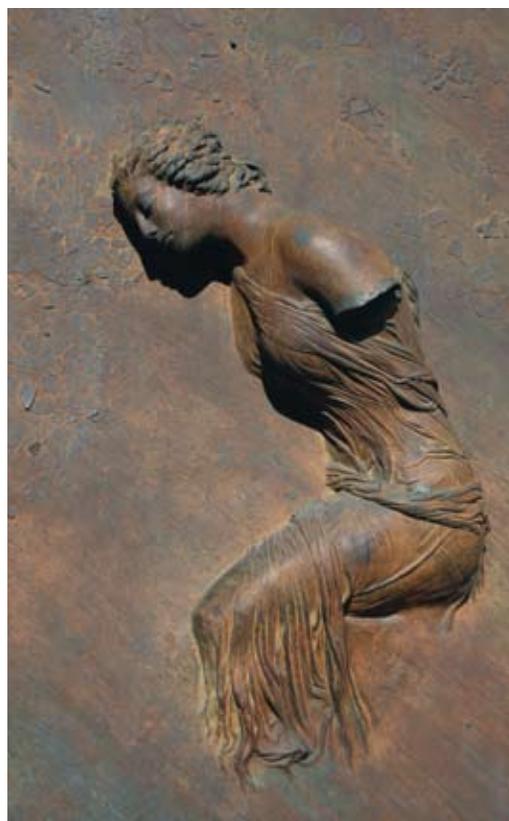


Вид на алтарь

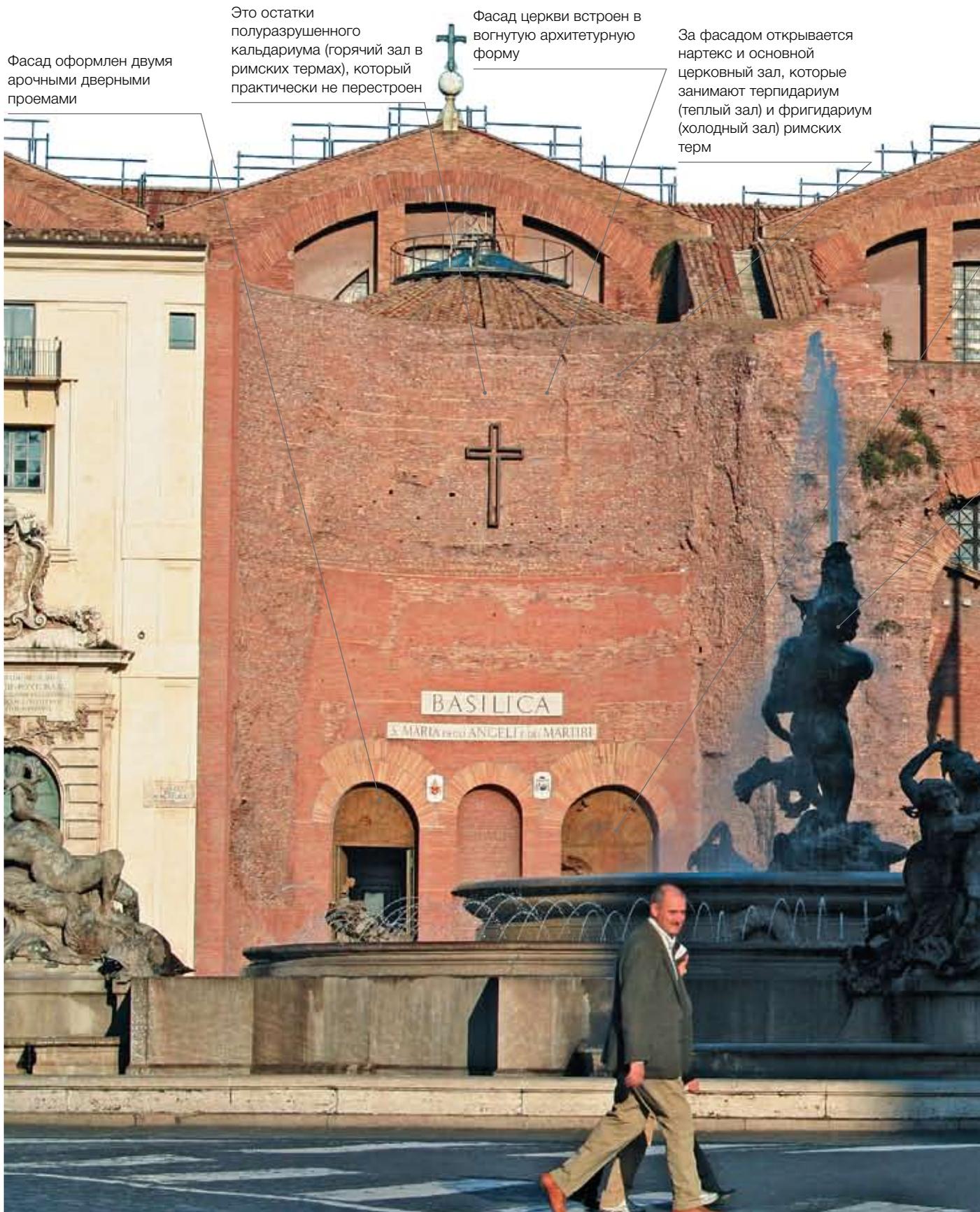
постройки храм, посвященный ангелам и мученикам. Папа римский Юлий III издал буллу, согласно которой это повеление должно было воплотиться в жизнь. Уже через пять дней римские руины были освящены, но оставались нетронутыми, если не считать того, что Ло Дука организовал внутри небольшие временные алтари и начал проводить там первые литургии. Он надеялся таким образом помешать римлянам, которые внутри или около развалин проводили свободное время, «играя в мячи и катаясь на лошадях». Но поскольку эти развлечения устраивали жители соседних богатых вилл, Ло Дука не добился своей цели.

К проекту вернулись в правление Пия IV, который начал еще несколько строительно-реставрационных работ в Риме. Каталани пишет, что папа римский обратился к Микеланджело с просьбой возвести церковь в сохранившихся интерьерах терм и сразу назвать приблизительную сумму, в которую обойдется работа. После серии переговоров и после того, как кардиналы Карло Борromeо и Алессандро Фарнезе пожертвовали часть своих земельных угодий для возведения церкви, Пий IV в 1561 году издал новую буллу, по которой храм и принадлежащие ему сооружения должны были перейти к ордену картезианцев для организации монастыря. Понтифик брал все затраты на строительство на себя. Также планировались работы по реставрации и сохранению другой части терм как величественного античного памятника. Ордену было поручено своими силами возвести внутренний дворик (клуатр) и кельи для монахов. Пятого августа 1561 года была проведена церемония закладки первого камня, строительство началось в 1563 году.

Микеланджело успел завершить храм почти полностью. В январе 1565 года Якопо дель Дука, племяннику уже упоминавшегося сицилийского священника, и Якопо Рочетто было поручено выполнить бронзовый киворий для главного алтаря по рисунку Микеланджело. В мае в храме была проведена первая литургия с участием папы римского и кардиналов. Церковь была назначена титулярной, то есть к ней прикрепили покровителя — кардинала Джованни Антонио Сербеллони, который брал ее содержание под свою ответственность. Смерть Пия IV в декабре 1565 года на время приостановила уже финальную стадию строительства, так как вместе с его кончиной прервалось и финансирование проекта, но в 1566 году работы были, наконец, завершены. Пий IV был торжественно похоронен именно здесь.



И. Миторай. Бронзовые двери церкви. Фрагменты. 2006 г.



Церковь Санта-Мария дельи Анжели э деи Мартири

В 2006 году были отлиты новые бронзовые двери, которые украсила скульптура святого Иоанна Предтечи (скульптор Игорь Миторай)

Фасад выходит на площадь Республики, которая украшена фонтаном

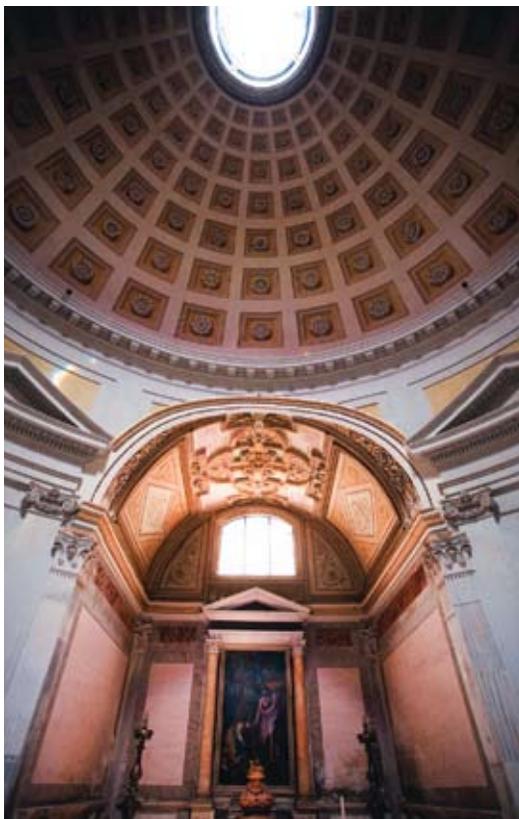
Арочные окна с тройным делением римского времени

Церковь занимает лишь часть терм, которые по большей части остаются в неперестроенном виде (видны по бокам)





Вид в сторону алтаря

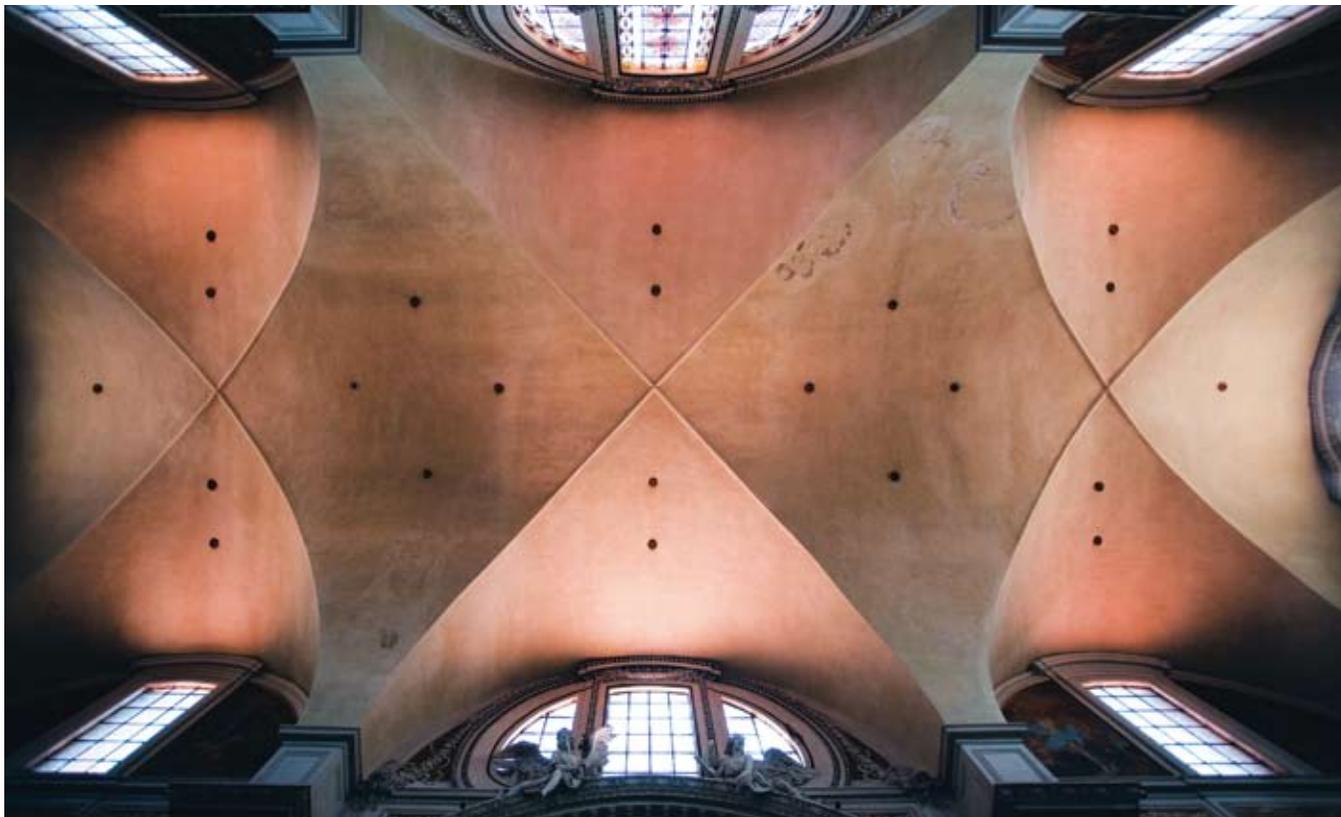


Вид купола

Каталани сообщает о спорах относительно планировки и ориентации храма. Ло Дука разместил алтари в развалинах таким образом, что он получался продольно ориентированным. Микеланджело же посчитал нужным устроить новый храм в центре терм, общая планировка которых представляла собой крупный прямоугольник. Архитектор решил использовать центральное помещение терм — терпидариум («теплый зал»), задействовав также предшествующий ему кальдарий («горячий зал») и замыкающий этот ряд фригидарий («холодный зал»). Боковые помещения остались незадействованными (с 1889 года в них расположен один из крупнейших археологических музеев Рима).

Микеланджело легко спроектировал церковь в виде централизованной крестообразной постройки, однако *трансепт* (на месте терпидария) оказался настолько широким, что в итоге она производит впечатление поперечно ориентированной. Вход располагался на месте частично рухнувшего кальдария, а алтарь — во фригидариуме. Микеланджело сократил намеченную своим предшественником площадь основной части храма, но расширил его за счет пристройки низких боковых капелл.

Центральное пространство и рукава креста перекрыты крестовыми сводами. Стены украшены строй-



Вид на своды потолка (крестово-прямые)

ными, ритмичными рядами колонн и пилястр. Некоторые из них сделаны из гранита и относятся к римскому времени, являясь вторично использованными деталями. Известно, что Микеланджело заменил лишь одну недостающую *капитель* для одной из восьми сохранившихся колонн, сделав ее по образцу уже имевшихся. Их базы относятся уже, видимо, к концу XVI века — тогда пол храма был вымощен заново (он поднят на два метра над уровнем улицы, чтобы избежать воздействия проточных вод). На ряды вертикальных опор установлен раскрепованный *антаблемент*, который красивой, изломанной линией «обнимает» весь периметр храма. Большие полукруглые окна, помещенные в тимпаны стен на втором ярусе, сохранили свою оригинальную форму, но были разделены на три части двумя вертикальными опорами. Подобные окна получили название «термальных» и часто использовались в более поздней, классической архитектуре.

Интересно, что стоимость еще одного произведения Микеланджело, гораздо меньшего по размерам (Порта Пиа), была вдвое больше. Это показывает, что в реальности усилия по возведению храма внутри уже существовавших стен были не столь велики, как если бы здание возводилось заново. Для создания рукавов



Трансепт — поперечный неф или несколько нефов в базиликальных и крестообразных в плане зданиях.

Капитель — верхняя часть колонны, поддерживающая антаблемент.

Апсида — примыкающий к основному объему пониженный выступ здания, полукруглый, граненый, прямоугольный или усложненный в плане, перекрытый полукуполом или сомкнутым полусводом.

Портал — декоративно оформленный вход в здание.

Экседра — полукруглая глубокая ниша, обычно завершаемая полукуполом.



Ф. Бьянчини. Пол с изображением линии меридиана. Нач. XVIII в.

креста по оси с северо-запада на юго-восток Микеланджело потребовалось лишь перегородить общий коридор терм. За основу главного вестибюля, у входа с юго-запада, зодчий взял римскую ротонду кальдариума. Для *апсиды* было недостаточно имевшихся фундаментов, поэтому пришлось достроить дополнительные. На них был сооружен особенно просторный алтарь, он содержал также хоры (помещение второго яруса) для монахов, находившихся во время служб в алтаре. Это характерная особенность монастырских церквей, отличающая их от приходских. Для организации центрального пространства Микеланджело также потребовались минимальные работы по установлению сводов, частично уже существовавших.

Впоследствии храм неоднократно дополнялся и перестраивался. По бокам от оконных проемов были сделаны обрамления в виде замысловатых волют, которые известны только по рисункам и в настоящий момент отсутствуют (были сооружены до XVIII века). Алтарь был перестроен и расширен по проекту Ванвители между 1763 и 1794 годами. Появилось множество дополнительных декоративных элементов, из-за чего, возможно, многие не понимают изначальный замысел Микеланджело, который стремился создать более лаконичный образ, соответствовавший бы своей римской основе. С самого начала два боковых входа в церковь были оформлены простыми порталами. Странно и в то же время привлекательно выглядит главный *портал* храма: это вогнутая *экседра* римского времени, практически ничем не дополненная, за исключением бронзовой скульптуры Иоанна Предтечи и новых бронзовых дверей. Они принадлежат польскому скульптору Игорю Миторай и были установлены лишь в 2006 году. Подобный портал в виде римской ниши, края которой так и остались в полуразрушенном состоянии, интересно сочетается с площадью Республики перед церковью: она охвачена двумя полукруглыми галереями, благодаря чему возникает интересная перекличка форм разного масштаба.



Собор Святого Петра



Д. Б. Пиранези. Вид на собор Святого Петра в Риме. Веду́та



Л. Ванвители. Собор Святого Петра. 1743 г.

Рим, в котором Микеланджело провел последние 30 лет жизни, был (и остается) духовным центром всего католического мира. Поэтому основные его христианские постройки, среди которых собор Святого Петра на первом месте, должны были обладать тем величием, какое только можно себе вообразить. Предполагалось, например, что размер кафедрального собора Рима будет превосходить все самые выдающиеся постройки Тосканы, Флоренции и Венеции.

История храма Святого Петра сложна и запутанна. Первая базилика здесь, как сообщает предание, была построена в начале IV века Константином Великим — там, где захоронен апостол Петр. Археологами на этом месте обнаружены остатки цирка Нерона (апостол Петр был распят во время правления этого императора и, вероятно, именно в цирке). В центре здания был установлен гранитный обелиск, привезенный из Египта в 37 году. Обелиск оставался там и после запускания постройки. (В 1586 году по приказу папы Сикста V и при участии архитектора Доменико Фонтана он был перенесен в центр площади собора Святого Петра, где и находится до сих пор.) Стены христианской базилики были возведены параллельно римской постройке. До XV века церковь просуществовала без особенных пере-



Вид на главный фасад собора и площадь Святого Петра

делок и сильно обветшала. Начало реставрационных работ относится ко времени Николая V, но кардинальные изменения стали происходить только при Юлии II, который приказал выстроить на месте старой базилики новый храм.

Грандиозность замысла и попытка создать неповторимое сооружение стали причиной того, что процесс сильно затянулся. Один архитектор приходил вслед за другим. С 1506 по 1546 год строительством по очереди руководили величайшие мастера эпохи: Донато Браманте, Рафаэль Санти, Бальдассаре Перуцци, Антонио да Сангалло. Вместе с ними менялись и архитектурные проекты: центрические планировки приходили на смену базиликальным и наоборот, что заканчивалось переделкой уже построенного и вызывало ожесточенные споры между конкурентами. Некоторые исследователи связывают предпочтения базиликального или центрического плана со вкусами разных религиозных группировок. Так, за форму базилики выступала более традиционно настроенная партия, в то время как за центрическую ратовали представители светского общества, отстаивавшие гуманистические ценности.

Наконец к работе приступил Микеланджело, которому было уже 70 лет. Он вернулся к проекту Браманте



Фрагмент фасада с колонным портиком

Фасад расположен с восточной, а не западной стороны собора, так как Микеланджело сохранил ориентацию раннехристианской базилики (алтарь на западе, фасад на востоке)

Фасад оформлен сложным колонным портиком, который венчает раскрепованный антаблемент и треугольный фронтон

Все колонны и пилястры фасада украшаются коринфскими капителями

Ребра сходятся в единую точку на вершине купола и образуют небольшой фонарик над ним

Купол имеет 16-гранную форму, которая приближается к правильному кругу



Собор Святого Петра



Между ребрами, которые отмечают состыковку граней, располагаются небольшие окна-люкарны

Стены прорезаны окнами самых разных форм, что создает активные светотеневые эффекты и значительно разгружает монументальность фасада

Над аттиком, вдоль карниза, расставлены скульптуры Христа, Иоанна Крестителя и 11 апостолов (кроме святого Петра)

Ритм колонн поддерживается пилястрами, расположенными на высоком аттике



Вид на могилу апостола Петра



Дж. Бернини. Балдахин над могилой апостола Петра из бронзовых украшений Пантеона. Середина XVIII в.

и утвердил проект центрально-купольного сооружения, идея которого на протяжении всей эпохи Возрождения больше всего интересовала зодчих. В одном из писем Микеланджело, несмотря на неприязнь к Браманте, писал: «Кто отступил от плана Браманте, как это сделал Сангалло, отступил и от истины». Микеланджело осудил проект Сангалло за его неоготическую стилистику. Сохранившаяся до наших дней деревянная модель доказывает справедливость такого упрека: две высокие колокольни по фасаду дополнялись измельченными вертикальными деталями, что действительно выражает готические идеи. В 40-х годах XVI века они выглядели более чем архаичными.

Путь к строительству собора Святого Петра для Микеланджело был непростым. В начале XVI века он участвовал в проекте вместе с Браманте. Тогда он отвечал за возведение в центре собора гробницы папы Юлия II, но замысел так и не воплотился в жизнь, отчасти и по вине Браманте, который интриговал против Микеланджело. А через 40 лет весь проект перешел в руки Микеланджело, зрелого и уверенного к тому времени мастера. Но и в этот раз ему пришлось вступить в борьбу — с последователями Антонио да Сангалло и

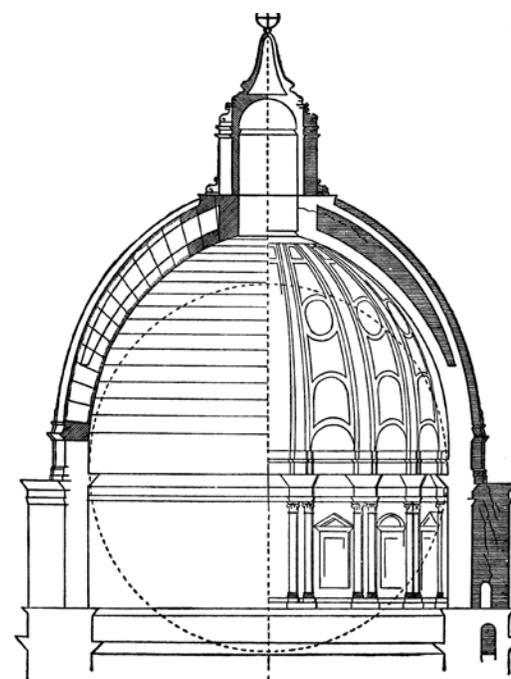
ворами, наживавшимися на крупнейшей стройке столетия, уследить за которыми было непросто.

Несомненно, влияние на замысел Микеланджело оказали шедевры римской архитектуры, украшавшие старый Рим: Пантеон, замок Святого Ангела (в основе мавзолей Адриана), мавзолей Августа, Колизей. Зодчий уже сталкивался с централизованной планировкой, когда работал над проектом храма Сан-Джованни деи Фиорентини — заказом ему флорентийской колонией в Риме. Эта церковь, оставшаяся неосуществленной, должна была стать памятником его «флорентийской родины», ее предполагалось расположить по другую сторону Тибра, напротив собора Святого Петра и замка Святого Ангела.

В соответствии с первоначальным замыслом Браманте собор Святого Петра должен был быть центрическим храмом, вписанным в правильную фигуру квадрата. Его купол опирался на четыре мощных *пилона*, образующих подкупольный квадрат. С каждой стороны к общему объему примыкали полукупола, которые образовывали в плане равносторонний греческий крест. В угловых частях храма размещались малые купола в обрамлении. В плане Браманте отдельные пространственные ячейки выглядят относительно равноценно, причем каждая из них обладает значительной замкнутостью и обособленностью, чтобы спорить с центральным мотивом в виде купола. Все конструктивные части плана Микеланджело повторил, но придал зданию больше монументальности. Вернувшись к замыслу центрально-купольного сооружения, мастер внес в него свои идеи. Его план, по сравнению с изящным проектом Браманте, обладает большей простотой. Появилась монолитность всего здания благодаря отказу от сложной расчлененности пространств. Уже возведенные подкупольные пилоны он сделал более массивными за счет их утолщения. На них опирались подпружные арки (высота 46 метров при общем пролете в 26 метров) и грандиозные по своим размерам *барбан* и купол (диаметр 42,5 метра, общая высота вместе с фонарем — 123,4 метра). Форма полукуполов и угловых *компартиментов* также значительно упростилась. Все второстепенные формы и объемы в виде примыкающих к перекрестью прямоугольных помещений, подчинены главному мощному центральному куполу. Благодаря этому внутреннее пространство кажется вырезанным как будто из одного куска, в чем снова узнается страсть Микеланджело к скульптуре. Купол — главное «событие» в этом архитектурном сооружении.



Н. Забаглия. Рисунок купола



Поперечный разрез купола. Рисунок



Подкупольное пространство и своды собора

На полу центрального нефа имеются отметки, показывающие размеры других крупнейших соборов мира, что позволяет сравнивать собор Святого Петра с остальными храмами



Пилон — мощная опора, поддерживающая перекрытия, своды, арки, устои мостов.

Барабан — опирающееся на своды цилиндрическое или многогранное основание купола.

Компартимент — пространственная группа в объеме здания, каким-либо образом выделенная внутри объема (конструкции).

Нартекс — входное помещение, примыкавшее обычно к западной стороне христианского храма.

Анфилада — ряд последовательно примыкающих друг к другу пространственных элементов.

При работе над куполом собора Святого Петра Микеланджело отказался от вытянутой формы, которую предлагал в своем проекте Сангалло, и вернулся к идее полусферического покрытия Браманте. Конечно же, приходилось ориентироваться и на опыт возведения купола для собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции (автор Филиппо Брунеллески, 1417–1436 годы). Этот купол так огромен, что, по выражению Альберти, под ним мог укрыться весь тосканский народ. Под куполом же храма Святого Петра должны были укрыться все христианские народы. Интересно, что сам Микеланджело говорил о шедевре Брунеллески: «Повторять тебя не хочу, лучше сделать не умею».

Купольный свод Брунеллески опирается на восьмигранный барабан, в то время как Микеланджело ввел шестнадцатигранное основание, приближенное к кругу. Каждая грань барабана подчеркивается сдвоенными колонками, которые активно выступают из стен и поддерживают раскрепованный антаблемент. Эти колонки образуют своего рода каркас, продолжающийся по поверхности купола в виде ребер. Между ними располагаются небольшие окна-люкарны. Ребра сходятся в единую точку на вершине купола и образуют фонарик над ним. Его оформление колонками перекликается

не только с декором барабана, но и с крупным ордером главного фасада. Общая композиция из больших и малых колонн коринфского ордера построена таким образом, что стена как бы утопает в них, отступает, за исключением массивной части в виде аттика (его высота 12 метров), который опирается на колонны главного фронтона. Но и он прорезан круглыми окнами и расчленен несколькими вертикальными пилястрами. Микеланджело повторил также прием Брунеллески с возведением не одной, а нескольких оболочек для тяжелого купола, спланировав, правда, не две, как у предшественника, а три. Подвесные леса особенной конструкции также были позаимствованы у Филиппо.

К этому заказу Микеланджело подошел со свойственной ему скрупулезностью. К своему проекту он сначала выполнил многочисленные чертежи и несколько моделей в дереве и терракоте. Между 1558 и 1561 годами была сделана последняя деревянная модель, относительно которой до сих пор идут споры. Одни исследователи полагают, что эта модель пропала, а другие отождествляют ее с той, что хранится в музее при соборе Святого Петра. В ней есть надставка, изменившая силуэт купола: он стал более вытянутым. Когда в 1588–1593 годах Джакомо делла Порта заканчивал храм, он придал куполу именно такую форму. Наиболее верное представление об архитектурном замысле Микеланджело дает внешний облик собора со стороны апсид, которые украшены пилястрами большого ордера и наличниками окон. Западная часть здания в эпоху барокко была сильно перестроена и дополнена *нартексом* по проекту Карло Мадерна (с 1607 года). Кроме этого, в XVII веке площадь перед собором была оформлена Д. Л. Бернини двумя очень эффектными полукруглыми *анфиладами* с колоннами.

Собор Святого Петра хронологически оказался за пределами Высокого Возрождения, но именно он стал символом этого периода и его завершением, произведением зрелого мастера. Хотя стиль Микеланджело и стал основой для развития будущего маньеризма и барокко, никогда в истории европейского зодчества не было архитектуры, равной по своей эмоциональности, экспрессивности и по гигантской жизнеутверждающей силе.



Купол на мощных парусах



Росписи граней купола. Фрагмент

Основные этапы творчества

Гробница папы римского Юлия II	ок. 1503–1545	Рим, Италия
Роспись потолка Сикстинской капеллы	1508–1512	Ватикан, Италия
Фасад церкви Сан-Лоренцо	ок. 1516–1520	Флоренция, Италия
Надгробия Джулиано Медичи и Лоренцо II Медичи; Новая сакристия церкви Сан-Лоренцо (завершил Дж. Вазари в 1556 году)	ок. 1520–1534	Флоренция, Италия
Читальный зал и вестибюль библиотеки Лауренциана (завершили Дж. Вазари и Б. Амманати в 1571 году)	ок. 1524–1534	Флоренция, Италия
Лестница библиотеки Лауренциана (завершил Б. Амманати в 1558 году)	ок. 1524–1558	Флоренция, Италия
Фортификации города	ок. 1528–1529	Флоренция, Италия
Капитолийская площадь; Дворец сенаторов и Дворец консерваторов (ансамбль завершен после смерти Микеланджело)	ок. 1538–1552	Рим, Италия
План собора Святого Петра	ок. 1545–1563	Рим, Италия
Палаццо Фарнезе	ок. 1545–1550	Рим, Италия
План храма Сан-Джованни деи Фиорентини	ок. 1559–1560	Рим, Италия
Ворота Пия	ок. 1561–1564	Рим, Италия
Церковь Санта-Мария дельи Анжели э деи Мартири (завершена в 1566 году)	ок. 1561–1564	Рим, Италия

Содержание

Жизнь и творчество	3
Фасад и Новая сакристия церкви Сан-Лоренцо	23
Библиотека Лауренциана	31
Капитолийская площадь	41
Церковь Санта-Мария дельи Анжели э деи Мартири	51
Собор Святого Петра	61
Основные этапы творчества	70

Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом
"Комсомольская правда"»

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДИРЕКТ-МЕДИА»
Главный редактор *А. Барагмян*
Руководитель проекта *А. Войнова*
Ответственный редактор *С. Ананьева*
Фоторедактор *М. Гордеева*
Верстка *С. Туркиной*
Корректор *Г. Барышева*

Автор текста *С. Тарханова*
Фото на обложке *Bob Burch*

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

Том 18
«Микеланджело»



© Издательство «Директ-Медиа», 2015
© ЗАО «Издательский дом "Комсомольская правда"», 2015

— Издатель —
ЗАО «Издательский дом "Комсомольская правда"»
125993 г. Москва, ул. Старый Петровско-Разумовский
проезд, 1/23, e-mail: kollekt@kp.ru
www.kp.ru

Отпечатано в типографии PNB Print, Латвия
www.pnbprint.eu

Подписано в печать 19.06.2015
Формат 70×100/8. Печать офсетная
Бумага мелованная. Усл. печ. л. 11,61
Заказ № 108681

2015 год

© При подготовке издания использовались материалы
фотобанков Vostock Photo и Shutterstock