

Микеланджело Буонарроти, полное имя Микеланджело ди Лодовико ди Леонардо ди Буонарроти Симони (6 марта 1475, Капрезе — 18 февраля 1564, Рим) — итальянский скульптор, художник, архитектор, поэт, мыслитель. Один из крупнейших мастеров эпохи Возрождения и раннего барокко. Его произведения считались наивысшими достижениями искусства Возрождения ещё при жизни самого мастера.

Биография

Микеланджело Буонарроти был одним из наиболее крупных и разносторонних художников в истории мирового искусства.

Микеланджело родился в 1475 г. в местечке Капрезе близ Флоренции и умер в 1564 г. в Риме. В 1488 г. он поступил в мастерскую Гирландайо во Флоренции, а с 1490 г. был взят во дворец Лоренцо Медичи, после смерти которого «в 1492 г. возвратился к отцу. Дальнейшая его деятельность протекала в основном во Флоренции (1501—1505 и 1520—1534 гг.) и в Риме (1496—1501, 1505—1520 и 1534—1564 гг.). В марте 1505 г. Микеланджело по приглашению Юлия II приехал в Рим, где заключил контракт на изготовление грандиозной мраморной гробницы папы, над которой работал с перерывами всю жизнь. В 1508—1511 гг. Микеланджело выполнил одну из своих крупнейших работ — роспись свода Сикстинской капеллы. К 1516 г. относится начало его архитектурной деятельности: эскизы фасада церкви Сан Лоренцо во Флоренции. Во Флоренции Микеланджело соорудил по заказу Медичи новую сакристию при церкви Сан Лоренцо со знаменитыми скульптурными группами пристенных надгробий (работы велись с перерывами между 1520—1534 гг.), библиотеку Лауренциана (1523—1526 и 1530—1534 гг., закончена Амманати в 1558—1568 гг., много времени спустя после отъезда Микеланджело в Рим и его смерти там). Во Флоренции Микеланджело возводил укрепления и участвовал в защите города.

Во время последнего пребывания в Риме Микеланджело выполнил свою вторую грандиозную живописную работу в Сикстинской капелле — фреску «Страшный суд» на алтарной стене (начата в 1533 г., картон был готов в 1535 г., окончена в 1541 г.). После смерти Антонио да Сангалло Младшего Микеланджело в 1546 г. получил сразу три архитектурных поручения: окончание собора св. Петра (руководство работами — с января 1547 г., окончание главного барабана и изготовление терракотовой модели купола в 1557 г., деревянной модели в 1558—1561 гг.); окончание строительства палаццо Фарнезе (стр. 209) и реконструкция площади и дворцов на Капитолии, которые были завершены после смерти мастера (новый цоколь для статуи Марка Аврелия—1538 г.; начало строительства дворцов—1560 г.). Кроме того, Микеланджело сделал набросок лестницы в нише брамантевского Бельведера (1550 г.), рисунки для церкви Сан Джованни деи -Фьорентини (с 1550 г.), модель дворца для Павла III (1551 г., не сохранилась), перестроил Порто Пио (с 1561 г., не окончена) и создал в руинах терм Диоклетиана церковь Санта Мария дельи Анджели (1563—1564 гг.).

Архитектор

Микеланджело — гениальный скульптор, живописец и архитектор — был одним из последних «универсальных людей» Возрождения, со всей страстностью своего темперамента преданным передовым идеалам итальянского гуманизма — не только эстетическим, но и общественным. И те и другие были великолепно выражены в принесшей двадцатилетнему мастеру славу гигантской статуе юного Давида, символизировавшей вольный дух демократической Флоренции и гордую веру в безграничные возможности человека. Однако долгая жизнь Микеланджело совпала с периодом, когда историческая обреченность индивидуалистической культуры буржуазного гуманизма становилась все более очевидной. Остро чувствуя эту обреченность, Микеланджело отразил ее трагизм в скульптурных образах прекрасного и могучего, но скованного человеческого тела, выражавших пафос героической борьбы духа с косной материей.

При наличии больших исследований о Микеланджело его труднодостижимое творчество в области архитектуры во многом остается непрочитанным. Стремления и помыслы Микеланджело как гражданина, мыслителя и художника были страстной борьбой за тот «героический» идеал человека, который был выдвинут гуманизмом Возрождения и в котором — для Микеланджело — продолжали жить лучшие традиции демократической культуры его флорентийской родины. И в собственной жизни мастер остался верен этому своему идеалу, став одним из героев обороны Флоренции в ее последней попытке спасти свои демократические свободы. Но героические образы в искусстве Микеланджело с годами становятся все более и более трагичными. В то время как Браманте в своем творчестве, внутренне уравновешенном и гармоничном, как бы пребывает в безмятежном согласии с миром окружающей жизни, Микеланджело творит, казалось, полный тревожного сознания надвигающейся катастрофы и неодолимости неизбежного.

В творчестве Микеланджело-зодчего поиски новых средств выразительности, адекватных силе и эмоциональной направленности собственных творческих порывов мастера, неумолимо вели по пути разрушения основ эстетического мышления архитектурной классики Возрождения. Объективные начала красоты, заложенные в гармонической взаимосвязи ордерных элементов целого, Микеланджело приносит в жертву драматической силе эмоционального воздействия атектоничного сочетания частей. Он подчиняет логику тектоники классического ордера задаче выражения собственного мира чувств, в тектоническом диссонансе ищет новые средства создания монументального образа, в котором этот титан Возрождения по-новому утверждал свой «героический» идеал человека.

В этом заложена глубокая конфликтность творческого метода Микеланджело-зодчего. Она свидетельствует о внутреннем переломе в мировоззрении до того целостной и ясной архитектуры Возрождения и о назревании ее кризиса в момент, когда она, казалось бы, достигла высшего подъема. В своем главном сооружении — соборе св.

Петра — Микеланджело, как будто бы остается на позициях классицизма; он возвращается к завещанной Браманте идее центрической композиции и, отстаивая ее, именно так осуществляет постройку. Но дух гармонической соразмерности и уравновешенности частей и целого, пронизывающий кристаллически четкую и ясную систему спокойных пространств собора Браманте, уже не живет в могучем, собранном воедино, всеподчиняющем гигантском монолите пространства собора Микеланджело. Здесь уже иные критерии прекрасного; чистые звучания консонансов классицизма — альбертиевская «concinna» сменяется образной силой микеланджеловской «terribilità». Тщетно искать закономерности классической красоты и в столь озадачивающей трактовке ордера в его знаменитом лестничном зале библиотеки Лауренциана, ибо не красота совершенной формы, как у Браманте, а образная обостренность, создаваемая намеренным нарушением тектонических закономерностей ордера, служит здесь мерилем эстетических качеств архитектуры.

Микеланджело, творчество которого само по себе представляет целое течение, непримиримо боролся за высокие идеалы своей молодости. Тяжело переживая безнадежность этой борьбы, он отобразил ее трагизм, внося в архитектуру новые, дотоле ей не свойственные, элементы напряженной пластической выразительности, скрытой динамики и драматического столкновения внутренних сил.

Многие исследователи его творчества пришли к заключению, что этот мастер позднего Возрождения, как никто другой, владел приемами сюжетной композиции при создании городских ансамблей. Использование аллегорических сюжетов свойственно было искусству барокко в большей степени, нежели Возрождению, а если вспомнить, что площадь Капитолия раскрывалась в сторону города и была рассчитана не столько на осевое, сколько на восприятие ее по мере движения по овальной Траектории, то становится ясным, что творчеству Микеланджело как градостроителя свойственны были черты барочного мастера.

Палаццо Фарнезе

В палаццо Фарнезе получает свое дальнейшее развитие тип флорентийского трехъярусного дворца XV в. Его план — замкнутый прямоугольник с большим квадратным двором посередине. Арочные галереи двора раскрыты в первом этаже по всему периметру, а во втором этаже только на передней и задней сторонах двора, что подчеркивало глубинную ось симметрии (впоследствии и эти галереи были закрыты). Микеланджело думал развить ансамбль вглубь по этой оси, создав необычную для того времени анфиладную композицию из последовательно сменявшихся помещений и открытых пространств: богатый трехнефный въезд с перекрытой полуциркульным сводом средней частью вел во двор, который соединялся с садом широким проходом с лоджией над ним; от спускавшегося к Тибру сада Микеланджело хотел перекинуть мост к вилле Фарнезине.

Парадные залы дворца, как и обычно, расположены во втором этаже — piano nobile. Двухсветный главный зал занимает левую часть главного фасада (пять крайних окон во

втором и третьем этажах). Интерьеры, в которых гладь оштукатуренных стен противопоставлена резному деревянному потолку, в основном проектировал Антонио да Сангалло, заканчивали Микеланджело, Виньола и др.

Созданный Микеланджело тяжелый венчающий карниз палаццо является одним из красивейших в дворцовой архитектуре Италии XV и XVI вв. Его размеры необычны для римских дворцов того времени: высота, равная 2,6 м вместе с фризом, украшенным геральдическими лилиями рода Фарнезе, составляет VII полную высоту фасада; значительный вынос— 1,5 м — создает глубокую тень, резко отделяющую здание от окружающего пространства. В утяжелении карниза уже сказались барочные тенденции, свойственные Микеланджело.

В третьем ярусе Микеланджело создал сложное ордерное членение стены в виде наложенных одна на другую пилястр, которым соответствовала раскреповка архитрава.

Церковь Сан-Лоренцо

В 1516 г. Микеланджело получил от папы Льва X первый архитектурный заказ— составить (вместе с Баччо д'Ацьоло) проект фасада церкви Сан Лоренцо, с которой связаны и его позднейшие работы во Флоренции. Завершением церкви папа хотел прославить свой род Медичи, на средства которых она была построена Брунеллеско столетием раньше.

Сохранившаяся деревянная модель фасада, сделанная Баччо д'Аньоло по эскизам Микеланджело в начале 1517 г. и обычно преподносимая в качестве изображения микеланджеловского замысла, в действительности не удовлетворила мастера. Это объясняется, вероятно, искажением в модели пропорций, найденных в эскизах, слишком вялым выделением центра фасада и несоответствием модели членениям плана.

Микеланджело сам взялся за выполнение модели из глины. Избранный им материал, позднейшие наброски и засвидетельствованное в одном из его писем намерение сделать архитектуру и скульптуру церкви «зеркалом всей Италии» позволяют предположить, что мастер задумал пластичный, сильный по рельефу и светотени фасад, предельно насыщенный скульптурой, синтез которой с зодчеством, по-видимому, являлся для него здесь (как и в гробнице Юлия II) одной из главных творческих задач. Однако этот замысел не был осуществлен.

Капелла Медичи

Эта проблема синтеза скульптуры и архитектуры возникла перед Микеланджело и при создании капеллы Медичи, или Новой сакристии, в той же церкви Сан Лоренцо (начата в 1520 г., скульптуры установлены в 1545 г.). Эта капелла должна была стать монументальным мавзолеем семьи Медичи. Интерьер ее связан с интерьерами церкви и Старой сакристии Брунеллеско самим отбором архитектурных средств — выделением

на светлом фоне стены более темных членений, определяющих тектонику интерьера. Но введение дополнительного горизонтального яруса и сложная рельефная обработка стен придали композиции скрытую динамику, лишив ее ясного спокойствия и легкости, присущих сакристии Брунеллеско.

Библиотека Лауренциана

Следующая, чисто архитектурная (не связанная со скульптурой) работа Микеланджело — библиотека Лауренциана во Флоренции, сложное и во многом противоречивое произведение. В интерьере длинного читального зала (его проект закончен в 1524 г.) беспокойное впечатление от стен, дробно расчлененных пилястрами и наличниками многочисленных, большей частью «слепых», окон умеряется сильной и праздничной гаммой, образуемой коричнево-золотистым деревом потолка и пюпитров (выполненных по рисункам мастера), зеленым цветом пилястр и узорчатым терракотовым полом.

Спроектированный два года спустя вестибюль библиотеки приближается в плане к квадрату. Его непомерная высота, вызванная необходимостью устроить окна выше примыкающих крыш, лишь подчеркивает тесноту помещения, в котором едва размещается знаменитая, словно застывшая в своем движении лестница. Ее размеры и сложность кажутся преувеличенными, тем более, что она соединяется с дверью зала лишь одним узким маршем. Возможно, что Микеланджело хотел придать лестнице особое значение, чтобы лучше связать ее с главным помещением. На это указывает желание мастера выполнить ее из дерева (Амманати сделал ее каменной), примененного в отделке зала в таком изобилии. Еще более противоречивое впечатление производят стены вестибюля; трехчетвертные колонны заглублены в стену и так же неоправданны, как и консоли под ними; контрастное применение темно-серого и белого цветов не способствует (в отличие от интерьеров Брунеллеско) ясности композиционного замысла и производит резкое, почти суровое и в то же время беспокойное впечатление.

Доминирующая роль массы стены в вестибюле, композиционное значение, которое мастер придал лестнице, и динамизм ее форм несомненно предвосхитили характерные черты барокко. Однако тектонический алогизм вестибюля и отсутствие ясного развития композиции в глубину (резкий контраст между высоким вестибюлем и более низким, чрезвычайно вытянутым залом) заставляют отнести это произведение к числу первых и характернейших образцов маньеризма в архитектуре.

Площадь Капитолия

Роль Микеланджело, творчество которого нередко связывают исключительно со становлением стиля барокко, в действительности значительно более сложна и противоречива. Хотя своей разработкой композиционных приемов и архитектурных форм он, несомненно, подготовил развитие барочного зодчества, в его собственных произведениях эти приемы и формы в значительной мере служат еще гуманистическим идеалам Возрождения. В этом убеждает, например, начатая по

проекту Микеланджело реконструкция площади на Капитолийском холме. Ансамбль Капитолия — первое крупнейшее архитектурное поручение, полученное Микеланджело от папы Павла III (1536 г.). Некогда самое знаменитое место древнего Рима, Капитолий пришел в запустение в средние века. Расположенные здесь строения обветшали или совсем разрушились и требовали расчистки и упорядочения. Микеланджело энергично взялся за это дело.

Несмотря на то, что при жизни мастера были осуществлены лишь отдельные элементы ансамбля, он был завершен в полном соответствии с первоначальным проектом и являет собой один из редких примеров единовременно задуманного архитектурного ансамбля эпохи Возрождения.

Микеланджело, по-видимому, больше стремился увековечить славное прошлое и традиции государственности античного Рима, чем прославить современное папское государство. Исходная идея Микеланджело выразилась в общественном значении зданий, окружающих площадь, а также в исключительной роли, которую он предоставил античной скульптуре, не только отведя один из дворцов для ее хранения, но и отдав ей важные позиции в самом ансамбле.

Зодчий вынужден был считаться с остатками старых зданий: прежде всего с палаццо Сенаторов, построенным в средние века на руинах римского Табулария, и палаццо Консерваторов. С противоположной стороны граница определялась высоким холмом и церковью Санта Мария дельи Арачели.

Главным сооружением ансамбля, расположенным по оси площади и замыкающим ее заднюю сторону, является трехэтажное палаццо Сенаторов, украшенное парадной двусторонней лестницей и увенчанное башней. По обеим сторонам площади, сужающейся к ее открытой, обращенной к подходу стороне, симметрично поставлены двухэтажные здания с одинаковыми фасадами. Лишь одно из них — палаццо Консерваторов — частично получило новый внешний облик при жизни мастера, другое — Капитолийский музей (сокровищница античной скульптуры, на плане слева) — было закончено в XVII в. Внешний облик капитолийских сооружений представляет совершенно новое явление в итальянской архитектуре и знаменует собой важный шаг в ее развитии.

Парадные, развернутые в стороны лестницы дворца — последнее, что было начато еще при жизни мастера. Однако окончательная доработка их несколько отличается от первоначального замысла. Так, в центральной нише лестницы Микеланджело собирался поместить колоссальную статую капитолийского Юпитера, а не сравнительно небольшую — Рима. Это, без сомнения, значительно органичнее связало бы античную скульптуру с современным итальянским искусством, которое должно было быть представлено лежащими фигурами «Нила» и «Тибра» работы самого Микеланджело (обе предназначались в свое время для гробницы Медичи).

Обработка верхней площадки лестницы показывает, что Микеланджело хотел соорудить здесь небольшой портик, вероятно, вроде того, который помещен на гравюре Пейрака, изображающей Капитолий по проекту Микеланджело.

В центре площади еще в 1538 г. была водружена превосходная античная конная статуя императора Марка Аврелия (II в. н. э.), которая отметила не только геометрический, но и композиционный центр ансамбля. Установка этой статуи ознаменовала собой начало строительства ансамбля. Великолепно скомпонованный Микеланджело пьедестал статуи скромен по размерам и тем подчеркивает ее значение. Белый и зеленый мрамор пьедестала ярко выделяется среди темных и теплых по тону зданий.

Микеланджело использовал двухцветную гамму и в замощении площади (травертином и кирпичом), близком к античным образцам, но отличающемся от них динамичностью рисунка, словно разлетающейся из центра восьмиконечной звезды (этот рисунок восстановлен в 1940 г.). Центральный овал площади понижен, а ее периферийные части поднимаются несколькими плоскими ступенями. Центр овала чуть приподнят для отвода дождевых вод.

В ансамбле Капитолия (как и в замысле завершения палаццо Фарнезе) Микеланджело проявил себя замечательным градостроителем. Блистательно пользуясь средствами архитектуры, скульптуры, цветом и т. п., используя рельеф, он искусно связал ансамбль с примыкающими частями города. Среди тесной застройки, окружавшей Капитолийский холм (ныне эта застройка значительно разрежена в связи с возведением в конце XIX в. огромного памятника Виктору Эммануилу), Микеланджело безошибочно выбрал основные оси композиции. Улица Арачели, служившая главным подходом к ансамблю, несколько расширялась у подножия холма. Образовавшееся здесь вытянутое пространство, ставшее преддверием Капитолийской площади, удачно скрадывает угол между осью улицы и главной осью ансамбля. Эта ось определяет направление ведущей на холм великолепной широкоступенчатой лестницы, начатой еще самим Микеланджело.

Раскрытие одной стороны площади, ее четко выраженная ориентация на город при одновременном подчинении пространства площади главному зданию — вот новая черта, внесенная Микеланджело в архитектуру городских ансамблей.

Собор св. Петра

Одновременно с ансамблем Капитолия Микеланджело, начиная с 1547 г., руководил строительством собора св. Петра. Грандиозные масштабы и архитектурно-строительная сложность этого сооружения, крупнейшего не только в Италии, но и во всей тогдашней Европе, как нельзя более соответствовали творческому размаху гениального мастера. Семидесятидвухлетний Микеланджело с увлечением взялся за это почетное поручение, отказавшись от вознаграждения, и посвятил ему последние 17 лет своей жизни. Уже на пятнадцатый день мастер закончил глиняную модель. Сущность его замысла вполне раскрывается в архитектуре самого собора, несмотря на

ряд позднейших отступлений. Беспощадно раскритиковав все сделанное до него, Микеланджело добился папской санкции на серьезные переделки и даже на разборку уже возведенных Сангалло частей и в основном закончил собор, осуществив свой замысел в большей мере, чем его предшественники.

Решающим шагом Микеланджело было возвращение к центрическому плану, восхищавшему мастера, верного гуманистическим идеалам Возрождения. Но он внес в первоначальный план Браманте совершенно новые черты, изменившие не только отдельные элементы; но и общий характер всего сооружения. Жертвуя четко проработанной расчлененностью плана, мастер старался достигнуть большей слитности композиции и безусловного господства ее основного ядра: пространства средокрестия — внутри и главного купола — снаружи Микеланджело соответственно упростил воздушный, тонко прорисованный план Браманте, отказался от колоннады как средства внутреннего расчленения собора и резко увеличил массивность стен и устоев, чем добился полного преобладания центрального пространства над окружающими его частями; последние утеряти при этом относительную самостоятельность, которая им отводилась в проекте Браманте. Исчезли и тонкие масштабные градации внутренних пространств.

Микеланджело добился большей простоты и слитности наружной композиции, отказавшись от ордерных галерей и угловых кампанил (во внешнем облике собора это выявило равносторонний крест, лежавший в основе его плана) и объединив основные помещения в общем объеме, завершенном центральным куполом. Гигантские размеры купола должны были подчеркиваться четырьмя малыми куполами, заменившими кампанилы.

Внешний облик собора приведен в соответствие с разработкой интерьера: и там и здесь применены пилястры колоссального коринфского ордера (чуть более высокие снаружи), расположенные парами в родственном ритме. Цилиндрическим сводам собора снаружи соответствовал высокий аттик, окна которого стали важным дополнительным источником света. Парные лизены в аттиковом этаже и парные колонны вокруг барабана главного купола и его фонаря придали единообразие внешнему облику собора, ' абсолютная симметрия которого была, однако, решительно нарушена мастером. Он сосредоточил все входы на оконечности восточной ветви креста, где должен был быть величественный многоколонный коринфский портик.

Микеланджело придал собору более слитный, массивный характер, сохранившийся несмотря на ряд позднейших изменений (без переделок снаружи остались лишь западная сторона и боковые апсиды). В известной мере сохранилась и некоторая неясность масштабности, связанная с меньшей расчлененностью огромного сооружения: действительные размеры собора осознаются ' не сразу и не без усилий.

Укрепления Флоренции

Микеланджело был назначен руководителем всего строительства укреплений

Флоренции в 1529 г. В течение нескольких месяцев он проделал здесь поистине титаническую работу. Хорошее представление об этих работах дает фреска Вазари (во флорентийском палаццо Веккио), а также его набросок к фреске, специально посвященной линии оборонных сооружений Микеланджело.

Удачное расположение укреплений, а также глубокая продуманность архитектуры фортов засвидетельствованы многими историческими и военными сочинениями. Именно поэтому войска императора Карла V, быстро продвинувшиеся по Италии вследствие полной несостоятельности средневековых укреплений перед новым грозным оружием, прочно застряли у возведенных Микеланджело стен Флоренции.

Микеланджело, по-видимому, первый в истории военно-инженерного искусства применил на всех обстреливаемых участках стен земляное покрытие (оно возобновлялось каждую ночь), а ряд зданий был защищен тюками знаменитой флорентийской шерсти, подвешенными на канатах к свесам кровли.

Микеланджело сэкономил для республики огромные средства и время, широко применяя вместо сплошных каменных — стены, в конструкции которых большую роль играла земляная засыпка, укрепленная деревянными связями, а держащая землю облицовка была сделана из сырцового кирпича с примесью навоза и конопли. Земляное покрытие (откос) было последним наружным слоем. Стенам форта придавались причудливые, изломанные в плане очертания для того, чтобы по возможности избежать фронтальных попаданий и повысить процент косых, скользящих ударов; бойницы давали возможность вести огонь вдоль каждого участка стены, защищая его от лобовой атаки.

Особого упоминания заслуживает прием защиты ходов, соединявших земляные стены крепости с каменными фортами и башнями, который был применен и Антонио да Сангалло Младшим.

Эти меры в сочетании с расположением укреплений на всех доступных высотах местности, стремление избежать далеко выходящих за общую цепь и потому наиболее уязвимых мест обороны, отказ от всякого рода парапетов и прочих выступов — все это сделало неуязвимыми укрепления Флоренции, которая после десятимесячной обороны была взята лишь в результате измены.

Микеланджело был привлечен вместе с Антонио да Сангалло к укреплению Рима. После удачного соревнования Микеланджело было поручено спроектировать незаконченные стены Борго, включая и бастион Бельведера, построенный в основном из кирпича с травертином на вертикальных гранях и в горизонтальных тягах. Герб Фарнезе был использован здесь в декоративных целях. Микеланджело принадлежит также проект возведенной в устье Тибра для защиты от пиратов многогранной башни св. Михаила.

Чивита Веккиа

В 1535 г. Микеланджело было поручено окончание крепости в Чивита Веккиа. Он поднял стены главного восьмигранного бастиона на 11 ж, завершив его гербом Фарнезе и скромным карнизом, в котором сухарики невольно ассоциируются с машикулями. Фриз бастиона, украшенный высеченными в плоском рельефе очертаниями герба Фарнезе, предвосхищает карниз палаццо Фарнезе в Риме.

Церковь Сан-Джованни деи Фьорентини

В 1559 г. Микеланджело выполнил по заказу флорентийской колонии в Риме пять проектов ранее начатой церкви Сан-Джованни деи Фьорентини. Планы четырех из этих проектов известны: три — в собственноручных эскизах мастера, последний, выбранный заказчиками, в копии его ученика Кальканьи; внешний вид и разрез храма по этому проекту известны из современной гравюры.

Суровая простота архитектуры, отсутствие декора и скульптур дают повод ряду исследователей усомниться в соответствии гравюры микеланджеловскому проекту.

Однако в цельности интерьера и пластической слитности внешнего объема церкви, завершенного безраздельно господствующим сферическим куполом, явно выражен индивидуальный почерк великого мастера. Любопытна внутренняя обработка купола перемежающимися кругами и прямоугольниками, а также окна в барабане, остроумно связывающие внешний облик церкви с ее интерьером.

Церковь Санта Мария деи Анджели алле Терме

Еще одна церковь была задумана и построена Микеланджело в наиболее сохранившейся части терм Диоклетиана. Это — церковь Санта Мария деи Анджели алле Терме (на превью), для которой мастер использовал центральный зал тепидария, закрыв ненужные проемы и сделав две большие двери по торцам.

Церковь заложена в августе 1561 г., строительные работы развернулись только в 1563 г. и в основном закончены в 1566 г.

Лирика

Микеланджело посвятил архитектуре лишь долю своих поистине титанических творческих сил, но достаточно было бы лишь купола собора св. Петра и ансамбля Капитолия, чтобы поставить его в ряд крупнейших зодчих эпохи. Его архитектурное наследие, насчитывающее до полутора десятков сооружений, полностью или частично им спроектированных, включает помимо рассмотренных еще многие выдающиеся памятники, например нишу Бельведера в Ватикане, Порта Пиа, капеллу Сфорца в церкви Санта Мария Маджоре в Риме и много укреплений.

Все сооружения Микеланджело отмечены рядом родственных черт и ярко отражают ему одному свойственное стремление к величавой монументальности и одновременно к динамичности архитектуры. Микеланджело в отличие от Рафаэля и Браманте интересовался не светлыми пространствами спокойных интерьеров и ясно показанной гармонией хорошо уравновешенных усилий в тектонике сооружений, но пластической выразительностью самой архитектурной массы. Разработка этого нового архитектурно-художественного качества, сыгравшего такую важную роль в стилистическом комплексе барокко, являлась важным вкладом Микеланджело в современную ему итальянскую архитектуру.

Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Том 5.

Превью: церковь Санта Мария деи Анджели алле Терме