План:

Введение

I. Творчество и биография

Заключение

Список использованной лирературы

Введение

 Микеланджело Буонаротти (1457 - 1564), итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт. С наибольшей силой выразил глубоко человечные, полные героического пафоса идеалы Высокого Возрождения, а также трагическое ощущение кризиса гуманистичес-кого миропонимания в период Позднего Возрождения. Монументаль-ность, пластичность и драматизм образов, преклонение перед человеческой красотой появились уже в ранних произведениях (“Оплакивание Христа”, 1498 - 1501; “Давид”, 1501 - 1504; картон “Битва при Кашине”, 1504 - 1505). Роспись свода Сикстинской капеллы в Ватикане (1508 - 1512), статуя “Моисей” (1515 - 1516) утверждают физическую и духовную красоту человека, его безграничные творческие возможности. Трагические ноты, вызванные кризисом ренессансных идеалов, звучат в ансамбле Новой сакристии церкви Сан-Лоренцо во Франции (1520 - 1534), во фреске “Страшный суд” (1536 - 1541) на алтарной стене Сикстинской капеллы, в поздних вариантах “Оплакивания Христа” (около 1550 - 1555) и другие. В архитектуре Микеланджело господствует пластическое начало, динамический контраст масс (библиотека Лауренциана во Франции, 1523 - 1534). С 1546 руководил строительством собора святого Петра, созданием ансамбля Капитолия в Риме. Поэзия Микеланджело отличается глубиной мысли и высоким трагизмом.

 I. Творчество и биография

 Микеланджело, как и Леонардо, провел юные годы во Флоренции. Он обладал страстным темпераментом, был неуживчив, горяч, но искренен т прямодушен. Молодым человеком он сблизился с кружком гуманистов при дворе Лоренцо Медичи. Здесь он заразился восторгом к древности, услышал об учении Платона. Впоследствии на него произвело впечатление народное движение, возглавляемое Савонаролой. В лице Микеланджело выступил мастер, который поры-вы своего творческого воображения оплодотворял философскими раздумиями. Он был всегда художником-гражданином. Всю свою жизнь он воспевал в искусстве творческую мощь человека, с оружием в руках защищал свободу родного народа.

 В своем юношеском произведении - в рельефе “Битва” - он пробует силы в передаче страстного движения и достигает огромной пластической силы в отдельных фигурах. Тридцати лет он создает своего гиганта “Давида” (1503), выставленного на городской площади в качестве защитника города. Молодой мастер сумел преодолеть технические трудности о обработке огромной глыбы камня. Правда, выполнение отличается некоторой сухостью. Но уже в этом обнаженном великане, какого не знал ни античный миф, ни средневековая легенда, проявляется жажда величественного, которая толкала Микеланджело покинуть Флоренцию ради Рима, где его ждали большие заказы, покровитель и слава (1505).

 Папа Юлий II, деятельный, воинственный, честолибивый, в сущности светский государь на троне наместника Петра, разгадал в Микеланджело мастера огромного творческого размаха. Главной работой Микеланджело в Риме была гробница Юлия, которая, по мысли художника, была задумана во славу не столько Юлия, сколько идеального героя эпохи, его доблести и посвященного величия. Предполагалось, что огромное сооружение будет украшать сорок фигур, каждая из них больше человеческого роста. Сам художник без помощи учеников и каменотесов собирался выполнить это сооружение. Мастер Возрождения состязался со средневековьем, которое только силами поколений и в течении столетий возводило свои соборы.

 Гробница осталась незаконченной. Но фигуры пленников и Моисея позволяют догадаться о величавых масштабах всей гробницы. Моисей (1516, Сан Пьетро ин Винколи) представлен как могучей старец с огромными космами бороды. Современники говорили, что одной этой статуи достаточно, чтобы увековечить Юлия II. Волевое напряжение достигает здесь высшей степени. Еще не бывало, чтобы памятник, увековечивающий смерть, украшала статуя, исполненная такой жизненной силы. В самом построении фигуры заключено сильное движение. В ней нет ни одного спокойного члена или мускула. Мастер смело откинул плащ с правого колена пророка и оставил обнаженными его руки с вздувшимися мускулами и жилами.

 В отличие от несколько суховатого в подробностях Моисея более гибкий характер носит выполнение статуй пленников Лавра и Флорентийской академии. Микеланджело затрагивает здесь тему человеческого создания, которую его предшественники воплощали в образе пронзенного стрелами Себастьяна. Древняя скульптурная группа Лаокоона, открытая о эти годы в Риме, также могла послужить ему прототипом, хотя в понимании трагического мастер Возрождения шел дальше античного художника.

 В истории скульптуры творчество Микеланджело, этого прирожденного скульптора, занимает выдающееся положение. Древ- нейшие статуи Египта и ранней Греции были рассчитаны на восприятие спереди и в профиль. Многие статуи были задуманы как бы вне расчета на определенную точку зрения, настолько в них преобладает почти воспринимаемый объем. В греческой классике разобщенность профиля т фаса стирается. В сущности, только здесь можно говорить о точках зрения в скульптуре, но они служат всегда выявлению чего-то одного, единого при всем многообразии его проявлений. “Давид” Донателло может быть обойден со всех сторон; в частности, его голова особенно выигрывает в профиль. Это произведение Донателло следует считать одной из первых круглых статуй Возрождения. Однако лишь у Микеланджело, особенно в его пленниках, сознательная скульптурная разработка нескольких точек зрения служит средством многообразной и даже противоречивой характеристики человека. В его умирающем пленнике с лицевой стороны сильнее заметна устойчивость корпуса, так как видна опорная нога, а обе руки образуют подобие ромба. С правой стороны сильнее заметна изломанность корпуса, неровность планов, энергичнее кажется согнутая нога и его закинутая рука.

 Работая над гробницей папы Юлия II, Микеланджело самолично следил за добычей мрамора в Каррарских горах. Обдумывая свои замыслы среди горных массивов, он, видимо, переживал счастливейшие мгновения жизни. Здесь в нем родилась дерзкая мысль изваять из огромной скалы колосса. Привычка мыслить как скульптор стала его второй природой. Недаром в своих сонетах он уподоблял любовь усилиям скульптора освободить образ живого, прекрасного человека из бесформенной мертвой материи. В этом, возможно, сказались осколки неоплатонизма. Но Микеланджело с таким упоением отдавался этой борьбе с камнем (работе, которую Леонардо считал ниже достоинства художника), что отступал от платонических воззрений. Мир, создаваемый Микеланджело, немыслим вне материи, вне камня, люди его, как живые, деятельные личности, живут в неустанной борьбе.

 Некоторые из пленников Микеланджело (Флоренция, Академия) остались как бы незаконченными. Формы только в самых общих чертах намечены в камне, поверхность камня изрыта параллельными ложбинками, проведенными троянкой. В этой неоконченности мастер видел свои преимущества. Образ приобретает большую глубину, внутреннюю значительность. Живое тело как бы на глазах у зрителя возникает из массы камня, и его радует, что он мысленно вместе с художником побеждает мертвую материю и участвует в рождении живого человеческого образа.

 Гробница Юлия осталась незаконченной, как и большинство других крупных произведений Микеланджело. Зато его Сикстинский плафон (1508 - 1512) дает представление о широте его творческих замыслов. Микеланджело, сам, без посторонней помощи, трудился над ним в течение четырех лет. При помощи стенописи плоский потолок был превращен им в архитектурный косяк с отдельными картинами, обрамленными обнаженными юношескими телами, так называемыми пленниками.

 Главные фрески Сикстинскоко плафона передают библейскую легенду, начиная с первых дней творения и кончая потопом. Но легенда служила Микеланджело лишь поводом, чтобы создать поэму о творческой мощи человека, хвалу созидательным усилиям героев. В образе седобородого Саваофа, сотворившего весь мир земных существ, Микеланджело, следуя за неоплатониками, представил подобие художника, воплощение творческой мысли человека.

 В одной из фресок Микеланджело этот старец, окруженный юными спутниками, стремительно несется по простору неба. Огромный плащ образует вокруг него подобие паруса. Древний миф о человеке, покорившем воздушную стихию, приобретает здесь художественную наглядность. В этом образе, созданном лишь через два десятилетия после “Рождения Венеры” Боттичелли, Микеланджело сообщает полету небывалую силу и стремительность. На пригорке представлен полулежащий обнаженный мужчина. Его мускулы развиты, но он еще не вполне владеет своим телом. Старец несется мимо него и касается рукой его пальца. Словно электрическая искра пробегает через обе фигуры: единая трепетная волна объединяет тело летящего Саваофа с сотворенным им человеком. Благородство человека, которое средневековые мастера и даже Джотто видели только в любви и покорности, проявляется здесь в гордой красоте человеческого тела. В XV веке человек нуждался в известном оправдании, чтобы предстать обнаженным. У Микеланджело нагота, как и у древних, становится естественным состоянием людей.

 В своей жизни Микеланджело мыслит как скульптор: для него почти не существует цвета, он говорит языком объемных линий. В рисунках его речь особенно лаконична. В фигуре изгоняемого из рая Адама обозначен только его жест отстранения, выразительность этого жеста не уступает зарисовкам Леонардо. Но Леонардо занимают в человеке его аффекты, и он передает их во всей их сложности и разнообразии. Микеланджело привлекают главным образом жесты, выражающие нравственную силу человека, порывы его воли и страсти. В одном только движении тела и рук Адама, отстраняющего от себя ангела, выражено и его самосознание, и обреченность, и мужество, и готовность сносить свое горе, и всепобеждающая сила его телесной красоты.

 Женщина, которая в античности представлялась как богиня любви, в средневековье преимущественно как мать, у Микеланджело обретает свое человеческое достоинство. В этом отношении Микеланджело идет сходным путем с Леонардо, создателем Джоконды. Но в женщине Леонардо преобладает интеллектуальная проницательность; наоборот, Микеланджело в сивиллах подчеркивает их мощь, неукротимое бунтарство, вдохновенную прозорливость. В голове Евы из “Искушения змия” творческий опыт Микеланджело как скульптора ясно сказался в смелом ракурсе, какого до него никто не решался передать. Тело предстоит зрителю не в его спокойном виде, а во всей сложности его противоречивых устремлений. В откинутой назад голове Евы, в направлении ее взгляда, в изгибе ее могучей шеи, в набегающих друг на друга контурах выражено, что она всем своим существом обращена к соблазнителю-змею, протягивающему ей яблоко. Контурные линии отличаются особенной напряженностью своего ритма. В них заключено много движения, они приобретают огромную формообразующую силу.

 Образам Саваофа, первых людей и пленников Микеланджело противополагает на краях плафона образы мыслителей, мудрецов, прорицателей, сивилл и пророков. Они составляют естественное дополнение к действующим людям, как хор в греческой трагедии дополняет речи героев. Они полны силы и волнения, но многие из них погружены в раздумье, охвачены сомнениями, порой настоящим отчаянием. На плечах Иеремии лежит бремя его тяжелых жизненных невзгод, несчастья родного народа, горести мира. Едва ли не впервые раздумье, печаль человека получили в этих фресках такое возвышенное выражение.

 Для современников решающей датой конца гуманизма было так называемое “сакко ди Рома”, грабеж Рима вторгшимися с севера войсками германского императора Карла V (1527). Итальянцы вспоминали при этом о раграблении древнего Рима варварами. Вскоре после этого во Флоренции вспыхнуло восстание республиканцев против Медичи, поддержанных Габсбургами. Настроения этих лет выразил в своем творчестве Микеланджело главным образом в гробнице Медичи (1524 - 1534).

 Скульптурное убранство капеллы было посвящено безвременно погибшим Лоренцо и Джулиано Медичи, от которых многие ждали спасения Италии от иноземцев. В отличии от гробницы Юлия, исполненной веры в бессмертие героя, гробница Медичи проникнута скорбным разочарованием, мыслью о бренности земного. Активный борец за свободу Флоренции, Микеланджело был вынужден подчиниться сильному врагу, но в душе не мог смириться, подавить в себе горькое возмущение. Недаром своей “Ночи” он впоследствии приписывал желание остаться камнем, “когда кругом позор и унижение”. У него самого вырываются слова отчаяния:

 В плену таком, в таком Унынье, с обманчивой мечтой,

 С душою под ударом, божественные образы ваять!

 В отличии от гробницы XV века с мирно дремлющими умершими, в надгробиях Медичи умершие представлены сидящими в нишах: Джулиано исполнен готовности к действию, Лоренцо сидит в глубоком раздумье. Под ними - саркофаги, на которых аллегории четырех времен дня возлежат в направленных позах. Внизу всю композицию должны были замыкать еще по две фигуры аллегорий рек. Надгробия образуют как бы два парадных фасада дворцовых зданий

 Архитектурная композиция капеллы Медичи носит беспокойный, напряженный характер. Сравнительно небольшим саркофагам проти-востоят ложные окна второго яруса большего масштаба. Простенки между окнами так тесно заполнены парными пилястрами, что окна кажутся стиснутыми. Пилястры эти выступают вперед, карниз над ними раскрепован, но сами пилястры не так свободно развиты, как полуколонны у Браманте. На окнах лежат лучковые фронтоны, им противостоят на аттике гирлянды.

 В развитии взаимоотношений скульптуры и архитектуры капелла Медичи означает важную ступень. В античности фигуры фронтонов легко и свободно входят в архитектуру, в готике архитектура как бы обрастает скульптурными телами. Статуи, которые в XV веке ставятся в ниши, обретают в них свою естественную пространственную среду. В капелле Медичи скульптурные Фигуры образуют пирамидальные группы, но фигуры герцогов, венчающие пирамиды, поставлены в нишах и вместе с тем несколько выпирают из них. Фигуры времен дня еще сильнее выходят в перед: они слишком велики для саркофагов, вынуждены делать усилие, чтобы не скатиться с них, и вместе с тем они скованны, распластанны, не могут разогнуть свои члены. Нужно сравнить фигуру “Ночи” с Адамом, и мы заметим, что фигура Адама хотя и бездыханна, но силы вливаются в его тело. Наоборот, в фигуре “Ночи” кажется, что силы покинули могучее тело, она дремлет неспокойным сном, тревожимая странными сновидениями.

 Сходное выражение напряжения сказывается и в других произведениях Микеланджело. Перестроенная им площадь Капитолия с водруженной в центре ее древней конной статуей Марка Аврелия кажется Скованной боковыми дворцами с их большим объединяющим два этажа орденом (начало 1546 года). В огромной композиции на алтарной стене Сикстинской каппеллы мастер представил “Страшный суд” (1534 - 1541). Смятение и волнение пробегают через многолюдные толпы обнаженных людей. Они словно наступают на фигуру гневного бога, который поднятой десницей напрасно силится их остановить. Тела правидников и грешников, вздымаясь к небу и низвергаясь в преисподнюю, образуют огромный венок - наглядное выражение судьбы человека, подвластного неотвратимому року. В последние годы жизни Микеланджело готов был разочароваться в своих делах. В одном из сонетов мастер говорит об отречении от искусства. Несмотря на это, он до конца дней не бросал резца.

 На протяжении своей долголетней жизни Микеланджело брался за такие грандиозные художественные задачи, ставил себе целью выразить такое небывалое душевное напряжение или страстный порыв в человеческой фигуре, что ни его темпераметра, ни пластического чутья не хватало, чтобы избежать впечатления мучительного напряжения, насилия над камнем, выстраданного и потому не радующего глаз совершенства. Это бросается в глаза в тех случаях, когда мастер стремился к полной отточенности форм (“Христос”, Рим, Санта Мария сопра Минерва) или ставил свои фигуры в особенно сложные позы (“Победа”, Флоренция, плаццо Веккио).

 Микеланджело создавал свои лучшие, совершеннейшие произведения, когда несбыточные задачи не выводили его из душевного равновесия, когда болезненно страстное влечение к идеальному не заглушало в нем привязанности к земному миру, не нарушало чувстве меры. Прирожденное дарование скульптора не покидало мастера до конца его дней. Именно в посленний его период самыми скупыми средствами, обобщенной обработки камня он достигал особенно величавого впечатления и глубокого выражения. В одном из поздних своих произведений, “Пьета Ронданини” (Милан, замок Сфорца), Микеланджело как бы возвращается к старым простым мотивам и формам мредневекового искусства. Мария кладет руку на плече своего сына и горестно склоняет над ним голову. В отличие от более ранних работ Микеланджело, в этой нет и следов того глубокого знания человеческого тела, тонкости лепки и совершенства выполнения, которым поражают ранние работы художника. Все передано только в самых общих чертах, только намечено в камне. Но в одном сопоставлении фигур и голов матери и сына выражена глубочайшая трагедия человеческого существования. Здесь нет и следа патетики, напряжения, которые раньше давали о себе знать у Микеланджело. Камень живет и дышит, сквозь его оболочку угадывется живое тело, глубокое чувство любви и нежности женщины к своему сыну.

 В старости Микеланджело отдавал свои главные силы работе над недостроенным из-за смерти Браманте собором святого Петра (начат с 1546 года). Вопреки предложениям некоторых приемников Браманте, Микеланджело придерживался центральнокупольного решения. Но спокойное равновесие масс Браманте претворяется им в более напряженное господство купола над маленькими примкнувшими к нему куполами. Он объединяет два нижних этажа большим орденом, которому отвечает мощь купола; третий ярус приобрел значение тяжелого аттика. Сам купол несколько более вытянут кверху; на нем сильно подчеркнуты нервюры; парные колоны, членящие барабан, вывступают, как вздувшиеся мышцы архитектурного тела.

Заключение

Восточная часть собора до сих пор сохраниля величественные формы, которые ей придал Микеланджело. Здесь напряженный диссонанс капеллы Медичи, сухость и диссонанс ее форм превращаются в композицию можных объемов, нарастающих масс и плавного парения, в образ величавого подъема. Купол святого Петра осеняет своим силуэтом понораму Рима. Он служил прообразом для зодчих XVII - XVIII веков, многие архитектурные приемы Микеланджело стали достоянием потомства. Но ни один из архитекторов позднего времени не достиг равной сосредоточенности, мощи, героизма. Свидетель глубоких перемен в художественной жизни Италии, Микеланджело до конца своих дней оставался человеком Возрождения.

Список использованной литературы:

М. В. Алпатов “Всемирная история искусств”, т. II, М.-Л.,1949

М. В. Алпатов, Н. Н. Ростовцев, М. Г. Неклюдова Искусство , М., 1969