

УДК 721.011

ПРОЕКТ КАПИТОЛИЯ: АРХИТЕКТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ

Тарасова Мария Владимировна

Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия
mvtarasova@sfu-kras.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию архитектурного творчества Микеланджело Буонарроти. На материале анализа произведений разных видов искусства, выполненных гениальным мастером итальянского Возрождения, автор статьи доказывает, что архитектурный аспект присущ всем творениям Микеланджело. В работе проведен элементный, структурный и функциональный анализ архитектурного проекта Капитолийской площади. Выявляя основную художественную идею проекта Капитолия, автор статьи показывает, как архитектурное творчество коррелирует с живописными творениями Микеланджело. Статья раскрывает сущность художественного диалога между архитектурным проектом Капитолийской площади и монументальным живописным проектом Сикстинской капеллы.

Ключевые слова: Микеланджело Буонарроти, искусство Возрождения, архитектура, живопись, Капитолийская площадь, Рим, Марк Аврелий, Сикстинская капелла

Для цитирования: Тарасова, М. В. Проект Капитолия: архитектурное творчество Микеланджело Буонарроти [Текст] // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2025. – Т. 4. – № 2. – С. 29-39.

THE PROJECT OF THE CAPITOLINE SQUARE: MICHELANGELO BUONARROTI AS AN ARCHITECT

Tarasova Maria Vladimirovna

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia
mvtarasova@sfu-kras.ru

Abstract. The paper is dedicated to the study of the architectural oeuvre by Michelangelo Buonarroti. Based on the analysis of sculpture, painting and architecture by the brilliant master of the Italian Renaissance, the author of the article proves that the architectural aspect is inherent in all of Michelangelo's creations. The study provides an elemental, structural and functional analysis of the architectural project of the Capitoline Square. Revealing the main idea of the Capitoline project, the author of the paper demonstrates how Michelangelo's architectural output correlates with the artist's pictorial creations. The study reveals the essence of the artistic dialogue between the architectural project of the Capitoline Square and the monumental pictorial project of the Sistine Chapel.

Key words: Michelangelo Buonarroti, Italian Renaissance, art, architecture, project, the Capitoline square, Rome, Marcus Aurelius, the Sistine Chapel

For citation: Tarasova M. V. (2025). The transformation of Vietnamese lacquer from a traditional craft technique to a fine art technique. Siberian Art History Journal, 4(2), 29-39.

Введение

Микеланджело ди Лодовико Буонарроти Симони (1475-1564) – мастер, чьи выдающиеся творческие способности

уже современниками в начале XVI века были определены как гениальные. Признанный гений, Микеланджело был истинным творцом Ренессанса,

проявившим свои разносторонние дарования во многих видах искусства. Микеланджело был не только скульптором и живописцем, но также поэтом и архитектором.

Несмотря на то, что сам Микеланджело считал себя прежде всего скульптором, а скульптуру – тем видом искусства, в котором он смог, по собственному суждению, достичь наибольшего мастерства, анализ творчества художника показывает синтетичность его визуального мышления, продукты которого воплощаются в разных видах искусства и находятся в постоянном взаимообогащающем диалоге. Этот диалог искусно конструировался самим мастером, который зачастую включал свои скульптурные произведения в целостные архитектурные ансамбли.

Архитектура занимает особое место в творчестве Микеланджело Буонарроти не только потому, что он работал архитектором, выполнял крупные архитектурные заказы или проектировал местоположение своих скульптурных композиций в архитектурной среде. Архитектурный аспект присущ всем произведениям искусства Микеланджело, поскольку каждое творение воплощает модель мироздания. Согласно принципам философии искусства итальянского Ренессанса, тождество макро- и микрокосмоса открывает художнику возможность приближения в своем творчестве к демиургическому акту творения. В каждом из своих творений Микеланджело действует как архитектор, организуя и создавая мир, так познавая волю и замысел первотворца.

Приемы *организации пространства* интегрированы в художественное мировидение Микеланджело. Так, скульптурное произведение «Давид» (1501-1504) организует пространство площади Синьории во Флоренции и раскрывается во взаимодействии с Палаццо-делла-Синьория. Если библейский Давид выходит на битву для защиты своего отечества, то отечеством «Давида» Микеланджело

является сама Флоренция, на защиту которой выступает его герой. «Давид» моделируется как защитник флорентийской республики, архитектурным воплощением которой служит дворец правительства. Скульптурный «Давид» символически «выходит» из здания Палаццо-делла-Синьория и становится подле его стен – на защите рубежей республики. В результате, все пространство площади Синьории, а также прилегающих улиц Флоренции, превращается, по замыслу Микеланджело, в поле триумфа «Давида».

«Утро. День. Вечер. Ночь» (1520-1524) – комплекс произведений скульптуры, организующий пространство Новой Сакристии, спроектированной Микеланджело в церкви Сан Лоренцо во Флоренции. Аллегорические статуи, визуализирующие вечную смену дня и ночи, находятся во взаимодействии с актуально-историческими скульптурными персонажами Джулиано и Лоренцо Медичи и способствуют организации перехода человека в пространство вечности в архитектурно-скульптурном ансамбле погребальной капеллы Медичи.

Скульптура «Моисей» (1513-1516) в надгробии папы Юлия II организует пространство церкви Сан-Пьетро-ин-Винколи в Риме самым драматичным образом. Грозным взглядом встречает он входящего, проверяя вошедшего на соответствии высшему эталону человека, готового и способного соблюдать божественные заповеди.

В Ватиканском дворце благодаря росписям плафона (1508-1512) и алтарной стены (1536-1541) Микеланджело организует пространство Сикстинской капеллы, так же задавая мерилу высшего соответствия для всех дел, что творятся в церкви и на земле.

Купол собора Святого Петра (1558-1561), спроектированный Микеланджело, организует своим абрисом как панораму вечного города, так и все пространство Рима. Купол видим из разных дальних точек и с разных холмов. Благодаря куполу

город живет в соответствии с сакральным ориентиром. Купол собора, в соответствии с замыслом Микеланджело, представляет священный маяк, способный вывести корабль города из всех греховных бурь.

Функция художника как архитектора, организатора пространства прослеживается и в станковой живописи Микеланджело. Так, тондо «Мадонна Дони» (1504-1506) также создает целостный образ мироздания, где каждый член святого семейства – необходимый элемент в человеческой целостности, живущей в согласии с божественным предназначением. Иосиф-плотник выступает символом архитектора – того, кто строит дом для Бога-Сына и для самого Бога-Отца.

Понять специфику архитектурного мышления Микеланджело Буонарроти и интегрированность архитектурных проектов в целостный процесс художественного моделирования мироздания возможно на материале анализа конкретного репрезентанта деятельности мастера в качестве архитектора.

Обсуждение

Исследователи неоднократно обращались к изучению и систематизации архитектурного наследия Микеланджело в стремлении не только понять вклад многогранного гения в зодчество Ренессанса, но и определить роль архитектуры в целостном творчестве выдающегося мастера.

Наиболее авторитетные и фундаментальные исследования представлены в монографиях «Архитектура Микеланджело» Джеймса Аккермана [14], а также «Микеланджело как архитектор» Джулио Карло Аргана и Бруно Контарди [15]. Джеймс Аккерман в своем двухтомном труде излагает историю архитектурной деятельности знаменитого художника и проводит детальный анализ всех архитектурных проектов Микеланджело. Другие ученые посвятили свои работы отдельным произведениям архитектуры мастера. Одним из наиболее

полно исследованным памятником архитектуры Микеланджело можно назвать Библиотеку Лауренциана во Флоренции. Так, Р.Виттковер [35], Д.Хемсолл [23], Дж.Купер [20], Р.Либерман [25], Ф.Салмон [30] занимались изучением этого реализованного проекта, позволяющего понять Микеланджело не только как архитектора, наделенного качествами, типичными для зодчих итальянского Ренессанса, но и оценить уникальность его архитектурного метода. Исследование соотношения традиционного и инновационного качеств в архитектурных работах мастера позволило Каролайн Элам [21] составить «флорентийский архитектурный словарь Микеланджело» и определить влияние языка его архитектуры как на зодчих-современников, так и на деятелей архитектуры последующих поколений.

Джудит Уолин [36] раскрывает концептуальную взаимосвязь архитектуры Микеланджело и философии неоплатонизма, определившей эстетический фундамент как флорентийской архитектуры, так и всех других видов искусства в этом центре итальянского Ренессанса XV-XVI веков.

К.Бротерс [17], проводя сравнительный анализ рисунков и архитектурных дизайнов Микеланджело, отмечает высокую степень инновационной составляющей в смелых и неожиданных архитектурных решениях, к которым приходил мастер. Джеймс Купер [19] в диссертационном исследовании отмечает: «Как и в скульптуре, и в живописи, Микеланджело Буонарроти произвел революцию в архитектуре, став одним из наиболее влиятельных архитекторов в истории западного мира. Богатство и разнообразие форм уникальной архитектуры Микеланджело приглашает исследователей к проведению бесчисленных аналитических изысканий и предложению все новых и новых интерпретаций. Однако полного понимания архитектурных проектов Микеланджело достичь очень сложно,

поскольку каждое архитектурное произведение было не завершено мастером. ... При изучении архитектурного проектирования Микеланджело важно проводить сравнительный анализ построенных сооружений и сохранившихся графических документов, планов, рисунков и чертежей, указывающих на замысел художника».

Исследователи склонны выделять разные произведения архитектуры Микеланджело в качестве наиболее важных для его карьеры в качестве архитектора и репрезентативных для определения его метода. Среди памятников культовой архитектуры Эндрю Морро [28] ключевым называет капеллу Медичи в церкви Сан Лоренцо. Дж. Уйалд [34] при изучении визуального мышления мастера также выбирает для анализа подготовительные рисунки, выполненные Микеланджело при работе над проектом Новой Сакристии данной флорентийской церкви. Что касается гражданской архитектуры, то в этой сфере архитектурной проектировочной деятельности Микеланджело Буонарроти ученые признают наиболее значимым памятником *проект Капитолийской площади Рима*.

При этом ученые подчеркивают, что римский проект Капитолия находится в тесном взаимодействии с ранее выполненными мастером архитектурными работами во Флоренции: «между Капитолием и более ранними архитектурными проектами Микеланджело существует множество важных концептуальных и формальных сходств. Проект Капитолия ... развился из таких флорентийских проектов, как фасад церкви Сан Лоренцо, капелла Медичи и библиотека Лауренциана. Как и в случае со скульптурными работами и живописными произведениями, Микеланджело был зачастую самореферентен, в значительной степени полагаясь на собственные произведения, однако, никогда не воспроизводя лишь определенные формы. В каждой композиции идеи развивались из более ранних проектов в новые формы с

новым и соответствующим значением» [19].

Изучение истории реализации данного проекта позволяет выделить несколько ключевых дат и определить события, приведшие к формированию целостной и законченной модели гражданского и политического центра Рима. Так, в 1538 году Микеланджело получил заказ от папы Павла III на создание пьедестала древнеримской конной статуи Марка Аврелия. Статуя, ранее установленная на Латеранском холме, по указу папы должна была быть перенесена на вершину Капитолийского холма. Более того, глава римско-католической церкви инициировал проект перепланировки Капитолия, который и поручил Микеланджело Буонарроти. Именно античное скульптурное произведение «Марк Аврелий» стало главным источником вдохновения Микеланджело при исполнении дизайна архитектурного проекта Капитолийской площади, завершено им в 1538 году. Поскольку оригинальных графических работ и чертежей Микеланджело не оставил, то основой изучения его проекта для исследователей [13] уже на протяжении пяти столетий выступает гравюра французского архитектора и исследователя архитектуры Рима Этьенна Дюперака, выполненная в 1569 году.

В 1544-1552 годах был завершён первый этап реализации проекта и построено центральное здание – Дворец Сената. В 1559 году второй этап осуществления проекта привел к появлению на Капитолии «Лестницы гигантов». В 1561 году был выполнен овалный трехступенчатый обход площади. 1563 год стал годом начала строительства фасада Дворца Консерваторов.

Увидеть завершение строительных работ на Капитолии Микеланджело было не суждено. Микеланджело Буонарроти умер в 1564 году, и работы по его проекту продолжил архитектор Джакомо делла Порта, который в 1568-1584 годах руководил строительством Дворца

Консерваторов. Работа над воплощением проекта продолжилась в XVII веке: в 1603-1660 годах был возведен Новый Дворец. Однако лишь в середине XX века площадь Капитолийского холма получила свой законченный вид. Замысел Микеланджело дошел по максимальной полноте своей реализации тогда, когда в 1940 году мозаика в форме двенадцатиконечной звезды завершила декоративное оформление площади.

Архитектурный комплекс на Капитолийской площади был задуман как «форум эпохи Возрождения, как сцена для проведения гражданских ритуалов и важнейших государственных событий» [19]. Как утверждают исследователи, Микеланджело создал «тщательно продуманный урбанистический проект, связав Капитолий физически, визуально и символически и с Римским Форумом, и с Ватиканом. ... Капитолий, как резиденция светского коммунального правительства эпохи Возрождения, выступал посредником в отношениях между древними руинами римского Форума и центром папского/христианского города, представленного собором Святого Петра, над реконструкцией которого также работал Микеланджело» [19].

В функциональном отношении проект Капитолия одновременно решал государственные и эстетические задачи. Будучи местом средоточия правительственных зданий, Капитолийская площадь также вмещала и художественный музей, в котором были представлены памятники античной скульптуры. Более того, весь скульптурно-архитектурный комплекс, по замыслу Микеланджело, выступал музеем под открытым небом. Таким образом, градостроительная функция и функция политического управления были реализованы в пространстве искусства и посредством произведений искусства. Комплекс Капитолия объединял произведения искусства как величественного римского прошлого времен древних императоров, так и не менее великого римско-католического

настоящего пап XVI века, считавших себя «преемниками древних императоров» [19]. Архитектурный проект способствовал возрождению славы легендарного прошлого и давал Риму новый старт триумфального развития.

Элементный анализ архитектурного проекта Капитолийской площади (Piazza del Campidoglio) позволяет выявить несколько ключевых элементов архитектурно-скульптурного комплекса. Первым и ключевым элементом выступает древнеримская конная статуя Марка Аврелия. Несмотря на то, что авторство статуи не принадлежало Микеланджело, он так же, как и в случае со своими скульптурными произведениями, применил в отношении этой древней скульптуры прием скульптурного управления пространством. По замыслу Микеланджело, в пространстве площади «Марк Аврелий» становится главным персонажем, действующим лицом, организующим пространство и руководящим всеми событиями, происходящими как на площади, так и в тех частях города, на которые распространяется «капитолийская энергия».

Для статуи был выполнен пьедестал статуи овальной формы, который задал вектор энергичного движения, соответствующее не только движению скульптурного коня, но и направлению руки всадника. От овала пьедестала статуи расходятся лучи двенадцатиконечной звезды, выложенной из мрамора. Малая звезда переходит в большую, также двенадцатиконечную звезду мраморной мозаики площади. Звездчатая композиция мозаики возвеличивает фигуру императора на коне. Древнеримский император-философ выступает, согласно проекту Микеланджело, в качестве источника света, организующего мира. «Марк Аврелий» становится звездой, освещающей весь мир, светилом, управляющим пространством.

Пятый элемент комплекса Капитолия – трехступенчатый обход звездчатого пространства площади овальной формы.

Далее геометрическая фигура овала вступает в отношение с фигурой трапеции, поскольку Микеланджело, проектируя архитектурное оформление вершины Капитолийского холма, в действительности создает не одну, а две площади, и овальная находится внутри трапециевидной. Уровень трапециевидной площади на три ступени выше по сравнению с ее «пониженной» овальной «сердцевинной».

Анализируя эту особенность дизайнерского решения Микеланджело, К. Тольнай писал: «Композиция основана на контрасте между овальной серединой площади и пространством в виде трапеции, образованным прямыми фасадами построек. Микеланджело не подчиняет свой замысел плану площади, но создает, совершенно независимое от пространства трапеции, второе, самостоятельное пространство. ... Капитолий должен был восприниматься как «глава мира» (*caput mundi*). Выпуклый овал площади является не простым участком обыкновенной почвы, а частью самой земной коры. Земной шар, на котором безмятежно протекает обыденная жизнь, становится здесь явственным и раскрывает первичную связь между человеком и матерью-землей. Таким образом, дворцы как бы преодолевают земное начало, воплощенное в овале, и создают над ним более высокую сферу бытия. Этот «второй мир» должен восприниматься как проявление вечной закономерности. Из него изгоняется все случайное, в нем выражается высшая необходимость» [13, с.95].

Проводя композиционный анализ соотношения овального и трапециевидного компонента пространства Капитолийской площади, Х. Зедльмайер отмечал: «сбоку от овала, там, где площадь расширяется, имеются два выступа, а там, где площадь сужается – только один. Таким образом, овал приобретает форму яйца, которая согласуется с формой трапеции. Или вернее: овал заключает в себе треугольник, вершины которого совпадают с выступами, а стороны указывают на линию схода. Происхождение этой формы может быть

объяснено лишь формой трапеции всей площади; пирамидальность овала дает мотивировку линиям трапеции; овал как бы интерпретируется этой фигурой: боковые фасады задуманы как сходящиеся в одной точке и оказывают сопротивление перспективному сокращению. Во всяком случае форма овала и вся форма площади находятся между собою в самой тесной связи, и эта связь основана на единстве пространственного замысла» [4, с.101].

Трапециевидная площадь окружена тремя зданиями и открыта с широкой стороны к лестнице, спускающейся с холма. На узкой стороне трапеции площади располагается Дворец Сената (*Palazzo Senatorio*). Композиция фасада Сената подчиняется пирамидальному принципу. Башня-колокольня, включенная в ансамбль дворца, поддерживает центральную вертикальную ось трапеции площади и всего ансамбля. Центральная ось здания также поддержана пирамидальной архитектурно-скульптурной композицией, фланкированной двух маршевыми лестницами, идущими от площади на второй уровень здания. На балюстраде крыши установлено десять статуй. Движение по лестничной конструкции также поддержано статуарными формами. В основании Сената расположены фонтаны со скульптурами, выступающими аллегориями рек, а в центральной части находится скульптура древнегреческой богини мудрости Афины.

Боковые стороны трапециевидной площади образованы зданиями Дворца Консерваторов (*Palazzo dei Conservatori*) и Нового Дворца (*Palazzo Nuovo*), выступающими зеркальным отражением друг друга. Ярусы фасадов двухэтажных дворцов соединены пилястрами большого коринфского ордера, что указывает на значения торжественности и монументальности, заложенные в данные архитектурные элементы, фланкирующие площадь. На первых этажах в колоннах использован ионический ордер. На балюстрадах крыш дворцов также установлены статуи – по десять на каждом

здании. В дворцах доминируют прямолинейные ритмы. Семь пролетов входов в галерею и семь пролетов окон второго этажа имеют прямоугольные очертания. Нижний ярус каждого дворца – сквозная галерея, расширяющая пространство площади и открывающая новые виды на целостный ансамбль. Четкий ритм горизонталей и вертикалей зеркально симметричных фасадов формируют сетчатые композиции, которые визуализируют понятие «порядок».

Границу площади по широкой стороны трапеции фиксирует балюстрада. В центре балюстрада раскрывается для лестничного выхода с Капитолийской площади. На вершине лестнице установлены копии античных скульптур Диоскуров. Братья Диоскуры Кастор и Поллукс представлены сдерживающими и ведущими под уздцы своих коней.

Лестница, ведущая с вершины Капитолия на Алтарную площадь под холмом, спроектирована Микеланджело как своеобразная «Лестница гигантов». Ее слагают широкие ступени, большие, чем шаг обычного человека, но соответствующие шагам человека-гиганта, героя, поднимающегося на холм для свершения великих деяний во благо Рима и всего мира.

Результаты

Архитектура Капитолия не только организует пространство, но управляет энергией города. Энергия движется от колокольни Сената по лестницам вниз, к площади, и далее, перетекая от узкой к широкой стороне трапеции площади и достигая ее границы, она находит выход и эманурует от вершины Капитолийского холма по лестнице вниз – к площадям и улицам Рима.

Архитектура визуализирует эталонный процесс политического управления. Эталон правителя представлен через фигуру Марка Аврелия. Искусство XVI века возрождает идеалы античности, и в результате древнеримский император-философ вновь управляет Римом. Он диктует необходимый баланс духовных и

материальных ценностей. Эллипсоидная фигура постамента и мозаики площади показывает, как распространяется, подобно свету звезды, энергия гармонизации противоположностей. Рациональное начало сдерживает стихию, подобно тому, как Диоскуры сдерживают своих коней.

Микеланджело своим архитектурным дизайном изменил ориентацию площади. Ранее и здание Сената, и сама площадь была ориентирована на Форум и более связана с миром античности. Проект Микеланджело трансформировал пространство Капитолийского холма и открыл его для пространственного взаимодействия с сакральным центром города – Ватиканом и собором Святого Петра, на купол которого открывается вид с площади Капитолия.

Проект Капитолия раскрывает полный спектр своих значений в контексте целостного творчества Микеланджело Буонарроти, а именно во взаимодействии с теми художественными работами, которые художник проводил в это время в Ватикане.

В 1535 году Микеланджело получил титул главного архитектора, скульптора и живописца Ватиканского Дворца. В Сикстинской капелле Ватиканского Дворца одновременно с разработкой проекта Капитолия (1538) Микеланджело выполнял фреску «Страшный суд» (1534-1541). Исполнение знаменитого произведения монументальной живописи на алтарной стене дополняло ансамбль росписей, в который сам Микеланджело в ранний период творчества (1508-1512) уже внес вклад созданием фресок плафона, визуализирующих сцены из Ветхого Завета. Ключевым компонентом теологической программы фрески алтарной стены выступила финальная книга Нового Завета – Откровение Иоанна Богослова. Также среди источников, на которые опирался художник, можно отметить Евангелие от Матфея, Книги пророков Даниила, Ионы, Иезекииля.

В описании фрески «Страшный суд», сделанном Асканио Кондиви, присутствуют следующие слова:

«Композиция «Страшного суда» очень умна и глубоко продумана... Вся фреска разделена на пять частей... В средней части, на воздухе, надалеко от земли, представлены семь ангелов, описанных святым Иоанном в Апокалипсисе, звуками труб сзывающих мертвецов на Страшный суд. Двое из этих ангелов держат в руках открытую книгу, в которой каждый прочтет и узнает свою жизнь и сможет осудить себя по заслугам. ... Над трубящими ангелами восседает Сын Божий во славе с правой, поднятой кверху рукой. Он представлен в положении разгневанного человека, проклиная грешников, отгоняющего их от Себя в огонь вечный и собирающий к Себе праведников движением левой руки. Между небом и землей мы видим ангелов, являющихся исполнителями божественного Правосудия» [9, с.45-47]. Владимир Жуковский, выполнивший философско-искусствоведческий анализ фрески «Страшный суд», выделил в росписи композиционную формулу «гигантской вихреподобной спирали», начинающейся с правой руки Иисуса Христа. Исследователь отмечает: «... жест Христа весьма странен, ибо разгибающие мышцы руки Его, приводящие в движение предплечье, вздуты и напряжены так же, как и мышцы, сгибающие руку. Из-за этого жест Христа может быть истолкован и как мах, и как замах, что дает право Верховному Судье выступать в картине одновременно и в роли силы, собирающей всех, ... и силы, «отделяющей одних людей от других» [3, с.135]. Автор книги «Формула гармонии» пишет: «Композиционная формула «спираль» фрески Микеланджело имеет пульсирующий характер, придавая ступкам человеческих тел, вовлеченным в космического масштаба вихрь, то

центростремительное, то центробежное движение. Титаническому гневу Христа на человечество отвечает столь же титаническое отчаяние человечества» [3, с.136]. Живописное произведение Микеланджело представляет божественный гнев на грешное человечество.

Сравнительный анализ фрески «Страшный суд» и архитектурного проекта Капитолия показывает, что эти два произведения связаны в аспекте создания двух разных моделей управления миром. Различие состоит в том, что если в живописном произведении Микеланджело выражает божественный гнев на греховное несовершенство мира и создает *модель управления неразумным миром*, то в архитектурном проекте – идеальное устройство и *модель управления разумным миром*.

Выводы

Архитектурное моделирование мира составляет основу творчества Микеланджело. Произведения разных видов искусства – скульптуры, живописи, архитектуры – воплощают те принципы мироустройства, в которые Микеланджело верил, которые он открывал, постигал и визуализировал. Проект Капитолия выступает репрезентантом не только архитектурного творчества Микеланджело Буонарроти, но и того пространственного визуального мышления, которым был наделен его автор, проявляющий великий масштаб проектирования мира во всех своих художественных проектах. Каждый истинный художник – архитектор, создающий модели мироздания. Творчество Микеланджело – прекрасный образец архитектурного качества художественного творчества.

Библиографический список

1. Баткин, Л. М. Об истоках трагического в Высоком Возрождении [Текст] / Л. М. Баткин // Микеланджело и его время: сборник статей / под ред. Е. И. Ротенберга, Н. М. Гершензон-Чегодаевой. – М.: Искусство, 1978. – С. 115–137.
2. Дворжак, М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: курс лекций [Текст] / М. Дворжак. – М.: Искусство, 1978. – 423 с.
3. Жуковский, В. И. Формула гармонии [Текст] / В. И. Жуковский. – Красноярск: БОНУС, 2001. – 208 с.
4. Зедльмайер, Х. Композиция Капитолия [Текст] / Х. Зедльмайер // Архитектурное творчество Микеланджело: сборник статей. – М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1936. – С. 97–103.
5. Маковский, К. Архитектурные произведения Микеланджело [Текст] / К. Маковский // Архитектурное творчество Микеланджело: сборник статей. – М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1936. – С. 27–54.
6. Микеланджело и его время: сборник статей [Текст] / под ред. Е. И. Ротенберга, Н. М. Гершензон-Чегодаевой. – М.: Искусство, 1978. – 232 с.
7. Микеланджело. Жизнь. Творчество [Текст] / сост. В. Н. Гращенков; вступ. ст. В. Н. Лазарева. – М.: Искусство, 1964. – 319 с.
8. Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников [Текст] / сост. В. Н. Гращенков. – М.: Искусство, 1983. – 288 с.
9. Переписка Микель-Анджело Буонарроти и жизнь мастера, написанная его учеником Асканио Кондиви [Текст]. – СПб.: Шиповник, 1914. – 267 с.
10. Поэзия Микеланджело в переводе А. М. Эфроса [Текст]. – М.–Берлин: Директ-Медиа, 2015. – 142 с.
11. Ротенберг, Е. И. Микеланджело [Текст] / Е. И. Ротенберг. – М.: Искусство, 1964. – 304 с.
12. Собоotta, Р. Значение Микеланджело в истории архитектуры [Текст] / Р. Собоotta // Архитектурное творчество Микеланджело: сборник статей. – М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1936. – С. 105–111.
13. Тольнай, К. Капитолий [Текст] / К. Тольнай // Архитектурное творчество Микеланджело: сборник статей. – М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1936. – С. 94–97.
14. Ackerman, J. (1961). *The Architecture of Michelangelo*. 2 vols. New York.
15. Argan, G. C., Contardi, B. (1993). *Michelangelo Architect*, trans. Marion L. Grayson. New York.
16. Balas, E. (1995). *Michelangelo's Medici Chapel: a New Interpretation*, Philadelphia.
17. Brothers, C. (2008). *Michelangelo, Drawing, and the Invention of Architecture*. New Haven.
18. Clemens, J.R. (1962). *Michelangelo's Theory of Art*. New York.
19. Cooper, J. G. (2002). *The genesis and design of Michelangelo's Campidoglio*. University of Virginia.
20. Cooper, J. G. (2011). *Michelangelo's Laurentian Library: Drawings and Design Process*. *Architectural History*.
21. Elam, C. (2005). *Tuscan Dispositions: Michelangelo's Florentine Architectural Vocabulary and its Reception*. *Renaissance Studies*, 19/1, 46-82.
22. Hartt, F. (1987). *History of Italian Renaissance Art*. New York.
23. Hemsoll, D. (2003). *The Laurentian library and Michelangelo's architectural method*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 66 (1), 29-62.
24. Hirst, M. (1989). *Michelangelo and His Drawings*. New Haven.
25. Lieberman, R. (1985). *Michelangelo's Design for the Biblioteca Laurenziana*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Smyth*. Florence, 571-595.

26. Maurer, G. (2004). *Michelangelo: Die Architekturzeichnungen, Entwurfsprozess und Planungspraxis*. Regensburg.
27. Morrough, A. (1995). *The Palace of the Roman People: Michelangelo at the Palazzo dei Conservatori*. Rome.
28. Morrough, A. (1992). *The Magnifici Tomb: A Key Project in Michelangelo's Architectural Career // Art Bulletin*, 74, 578-98.
29. Mussolin, M. et al. (2017). *Michelangelo and the Experience of Space*, in *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, 273-278.
30. Salmon, F. (1990). *The Site of Michelangelo's Laurentian Library*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 49, 407-429.
31. Summers, D. (1972). *Michelangelo on Architecture*. *The Art Bulletin*, 54(2), 146-158.
32. Thies, H. (1982). *Michelangelo, das Kapitol*. Munchen, Bruckman.
33. Wallace, W. (1994). *Michelangelo at San Lorenzo, the Genius as Entrepreneur*. New York.
34. Wilde, J. (1955). *Michelangelo's Designs for the Medici Tombs*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 18, 54-56.
35. Wittkower, R. (1934). *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*. *The Art Bulletin*, 16, 123-218.
36. Wolin, J. (1980). *The Inner Eye: Speculations on Michelangelo's Architecture and Florentine Neo-Platonism*. *Modulus*, 68-72.

References

1. Batkin L. M. (1978). *On the origins of the tragic in the High Renaissance*, in Rotenberg E. I., Gershenzon-Chegodava N. M. (eds.), *Michelangelo and his time Collection of articles*, Moscow: Iskusstvo, 115–137.
2. Dvořák M. (1978). *History of Italian art in the Renaissance period Lecture course*, Moscow: Iskusstvo, 423.
3. Zhukovsky V. I. (2001). *The formula of harmony*, Krasnoyarsk: BONUS, 208.
4. Sedlmayr H. (1936). *The composition of the Capitoline Hill*, in *Architectural creativity of Michelangelo Collection of articles*, Moscow: Publishing House of the All-Union Academy of Architecture, 97–103.
5. Makovsky K. (1936). *Architectural works of Michelangelo*, in *Architectural creativity of Michelangelo Collection of articles*, Moscow: Publishing House of the All-Union Academy of Architecture, 27–54.
6. Rotenberg E. I., Gershenzon-Chegodava N. M. (eds.). (1978). *Michelangelo and his time Collection of articles*, Moscow: Iskusstvo, 232.
7. Grashchenkov V. N. (comp.), Lazarev V. N. (intro.). (1964). *Michelangelo Life and work*, Moscow: Iskusstvo, 319.
8. Grashchenkov V. N. (comp.). (1983). *Michelangelo Poetry Letters Judgments of contemporaries*, Moscow: Iskusstvo, 288.
9. *Correspondence of Michelangelo Buonarroti and the life of the master written by his pupil Ascanio Condivi* (1914), Saint Petersburg: Shipovnik, 267.
10. *Poetry of Michelangelo translated by A. M. Efros* (2015), Moscow–Berlin: Direct-Media, 142.
11. Rotenberg E. I. (1964). *Michelangelo*, Moscow: Iskusstvo, 304.
12. Sobotta R. (1936). *The significance of Michelangelo in the history of architecture*, in *Architectural creativity of Michelangelo Collection of articles*, Moscow: Publishing House of the All-Union Academy of Architecture, 105–111.
13. Tolnai K. (1936). *The Capitoline Hill*, in *Architectural creativity of Michelangelo Collection of articles*, Moscow: Publishing House of the All-Union Academy of Architecture, 94–97.
14. Ackerman, J. (1961). *The Architecture of Michelangelo*. 2 vols. New York.
15. Argan, G. C., Contardi, B. (1993). *Michelangelo Architect*, trans. Marion L. Grayson. New York.

16. Balas, E. (1995). *Michelangelo's Medici Chapel: a New Interpretation*, Philadelphia.
17. Brothers, C. (2008). *Michelangelo, Drawing, and the Invention of Architecture*. New Haven.
18. Clemens, J.R. (1962). *Michelangelo's Theory of Art*. New York.
19. Cooper, J. G. (2002). *The genesis and design of Michelangelo's Campidoglio*. University of Virginia.
20. Cooper, J. G. (2011). *Michelangelo's Laurentian Library: Drawings and Design Process*. *Architectural History*.
21. Elam, C. (2005). *Tuscan Dispositions: Michelangelo's Florentine Architectural Vocabulary and its Reception*. *Renaissance Studies*, 19/1, 46-82.
22. Hartt, F. (1987). *History of Italian Renaissance Art*. New York.
23. Hemsoll, D. (2003). *The Laurentian library and Michelangelo's architectural method*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 66 (1), 29-62.
24. Hirst, M. (1989). *Michelangelo and His Drawings*. New Haven.
25. Lieberman, R. (1985). *Michelangelo's Design for the Biblioteca Laurenziana*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Smyth*. Florence, 571-595.
26. Maurer, G. (2004). *Michelangelo: Die Architekturzeichnungen, Entwurfsprozess und Planungspraxis*. Regensburg.
27. Morough, A. (1995). *The Palace of the Roman People: Michelangelo at the Palazzo dei Conservatori*. Rome.
28. Morrogh, A. (1992). *The Magnifici Tomb: A Key Project in Michelangelo's Architectural Career // Art Bulletin*, 74, 578-98.
29. Mussolin, M. et al. (2017). *Michelangelo and the Experience of Space*, in *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, 273-278.
30. Salmon, F. (1990). *The Site of Michelangelo's Laurentian Library*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 49, 407-429.
31. Summers, D. (1972). *Michelangelo on Architecture*. *The Art Bulletin*, 54(2), 146-158.
32. Thies, H. (1982). *Michelangelo, das Kapitol*. Munchen, Bruckman.
33. Wallace, W. (1994). *Michelangelo at San Lorenzo, the Genius as Entrepreneur*. New York.
34. Wilde, J. (1955). *Michelangelo's Designs for the Medici Tombs*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 18, 54-56.
35. Wittkower, R. (1934). *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*. *The Art Bulletin*, 16, 123-218.
36. Wolin, J. (1980). *The Inner Eye: Speculations on Michelangelo's Architecture and Florentine Neo-Platonism*. *Modulus*, 68-72.