Департамент образования города Москвы

Государственное бюджетное общеобразовательное учреждение города Москвы «Школа № 1505 «Преображенская»»

**РЕФЕРАТ**

на тему

**«Титаны» эпохи Возрождения**

Выполнила:

Задорожная Ксения Владимировна

Руководитель:

Кириллов Дмитрий Анатольевич

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (подпись руководителя)

Рецензент:

Долотова Елена Юрьевна

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (подпись рецензента)

 Москва

 2019/2020 уч.г.

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

1. Введение………………………………………………………………………………..3
2. Историко-биографический подход к творчеству художников…….…………….....5
3. Творческий путь «Титанов» эпохи Возрождения
	1. Творческий путь Леонардо да Винчи……………………………………..……13
	2. Творческий путь Микеланджело Буонарроти…………………...…………….17
4. Заключение……………………………………………………………….…………...23
5. Список литературных источников………………………………………………….25

**ВВЕДЕНИЕ**

 Целая эпоха в европейском культурном развитии связана с периодом Возрождения (Ренессанса). Италия стала основоположником культурной революции, которая привела к созданию новой культуры и мировоззрения (XIV-XVI вв.) В центре последнего стоял человек, а не Бог. Именно он стал мерилом всего сущего. Искусство было возведено на высший пьедестал в общественной жизни. Возникали центры науки и искусства, которые не контролировала церковь. Гуманизм стал новым взглядом на мир.

 Эпоху Ренессанса принято разделять на три этапа:

- Ранний Ренессанс (треченто и кватроченто) - середина XIV - XV в.;

- Высокий Ренессанс (чинквеченто) - до второй трети XVI в.;

- Поздний Ренессанс - вторая треть XVI - первая половина XVII в.

 Существенную важность для понимания ренессансного периода имеет разделение двух художественных школ при постоянном соперничестве - флорентийской (Ранний и Высокий период) и венецианской (Высокий и Поздний период).

 Венецианскую школу характеризует особое внимание к проблемам колорита живописных начал, владение пластикой масляной живописи, чувственное и целостное восприятие мира. Флорентийской школе присуще религиозное начало и мифологическое мировоззрение в сочетании с тонким психологизмом.

 Гениальные Леонардо да Винчи (1452—1519) и Микеланджело Буонарроти (1475—1564) были выпускниками флорентийской школы искусств. Именно их имена связаны с периодом Высокого Ренессанса, который в отличие от других этапов был недолгим, но во многом благодаря великим мастерам грандиозным.

 **Проблема исследования:** в течение веков ученые не прекращают споры о творчестве и жизни выдающихся личностей то, опровергая часть ранее обнародованных данных, то находя новые сведения о мастерах искусства, что затрудняет простому человеку сложить достоверную картину творческого пути деятелей.

 **Цель исследования:** изучить творческий путь выдающихся и значимых лиц эпохи Возрождения (Микеланджело Буонарроти и Леонардо да Винчи) в рамках историко-биографического подхода.

 **Актуальность проблемы:** мастера являются известными и значимыми представителями мира искусств. Их творчеством интересуются не только исследователи и ученые, но и простые люди. При отсутствии полной достоверной картины жизни и творчества деятелей, невозможно в полной мере изучить и оценить их вклад в искусство.

 **Гипотеза:** между Леонардо да Винчи и Микеланджело Буонарроти больше различий, чем сходств, как в биографических фактах, так и творчестве.

 **Задачи исследования:**

* Провести целостный анализ исследований творчества Леонардо да Винчи и Микеланджело Буонарроти.
* Изучить и сравнить биографии двух деятелей искусства.
* Проанализировать развитие их творчества на фоне культурно-исторического периода.
* Опровергнуть или подтвердить гипотезу.

**Историко-биографический подход к творчеству художников**

 Несмотря на многочисленные работы о Леонардо да Винчи и Микеланджело Буонарроти, исследователи так не могут прийти к единому мнению в оценке их творчества. Художественное наследие обоих оставляет широкий простор для исследования и осмысления. Сложно полноценно охватить и описать в рамках одной главы реферата историографию Леонардо и Микеланджело, поэтому остановлюсь на самых интересных, с моей точки зрения, исследованиях историков, искусствоведов, ученых.

 В нашей стране колоссальный интерес к изучению жизни и творчества гениального Леонардо да Винчи с точки зрения науки возник в 1930-е годы. В 1935 году выходит в свет биографический роман А.К. Дживелегова "Леонардо да Винчи" (Дживелегов А.К. Леонардо да Винчи. М.: Журнально-газетное объединение, 1935.), который до сих пор подлежит постоянному переизданию (1969, 1974, 1998 г.г.), так как имеет большую ценность в истории искусства. Автор книги считал, что Леонардо не дал миру и части того, на что он был способен. Его записи - это памятник того, каким он был художником, изобретателем, ученым, инженером. В них хранится большое количество эскизов, рисунков, набросков с бездонным запасом мыслей и идей. "Можно без преувеличения сказать, что нет ни одной отрасли науки, в которой Леонардо не наметил бы новых путей. Его испытующий ум проникал всюду. Во всех отраслях науки делал он попытки повернуть на новую дорогу то, что было сделано до него". [[1]](#footnote-1) Историк анализировал тесную связь искусства и науки в деятельности да Винчи. По его мнению, мастер старался привнести достижения науки в искусство, и в свою очередь подходил с точки зрения искусства к решению каждой задачи, потому что считал, что искусство и наука неделимы: "Связь живописца через перспективную проблему с оптикой и физикой, связь скульптуры через проблему пропорций с анатомией и математикой, неизбежность проверки на опыте самых разнообразных движений, необходимых в природе, самых разнообразных проявлений жизни в царстве растений и животных – ведь художнику приходится изображать все - вызывали экскурсы в различные научные области и заставляли художника становиться ученым".[[2]](#footnote-2) Опыты, исследования и наблюдения для Леонардо стали краеугольным камнем в искусстве. Чему А.К.Дживелегов находит подтверждение в его каждой живописной работе. Историка интересовало изучение наследия да Винчи в комплексе – как ученого и художника.

 Слияние искусства и науки в творчестве Леонардо да Винчи, затруднявшем понимание его замысла для широкой публики, подчеркивал и A.M. Эфрос в книге "Избранные произведения". (Эфрос A.M. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2010.). Для него секрет Леонардо заключалась в своеобразии его мировоззрения. Эфрос считал, что уникальность и сложность Леонардо заключались в том, что он был воплощением "художника-ученого", "неделим", для него «искусство не отражало, а постигало природу".[[3]](#footnote-3) Масштаб и глубину замысла художника невозможно было воплотить в картине за кроткие сроки, именно в этом A.M. Эфрос видел причину незавершенности многих работ художника. При этом нововведения в технике и подходе к композиции картины создали совершенно иную форму живописи: "Леонардо искал закономерностей. Он начал с традиционных, вослед стольким предшественникам, поисков канона пропорций человеческого тела и кончил новыми, им самим изобретенными канонами композиционного строения картины".[[4]](#footnote-4) A.M. Эфрос считал неоцененным в полной мере новаторство Леонардо да Винчи.

 Активно продолжали изучать Леонардо в нашей стране и в конце 30-х годов. Одной из важных работ стала монография "Механика Леонардо да Винчи" М.А. Гуковского (Гуковский М.А. Механика Леонардо да Винчи. М.: Издательство Академии наук СССР, 1947.). Впервые в СССР обстоятельно и детально проанализировали опубликованные записи и рисунки художника. Непрекращающиеся исследования, способствовали появлению большого количества отечественной литературы о Леонардо, в основном, биографий авторства А.А. Губера, М.В. Алпатова, В.Н. Лазарева, М.А. Гуковского.

 Идея В.Н. Лазарева несколько отличалась от А.К. Дживелегова, он рассматривал науку и искусство как "две стороны одного и того же процесса - познания действительности".[[5]](#footnote-5) Именно этим объясняется особое внимание Леонардо к перспективе, светотени и пропорциям. Анализируя этапы творчества Леонардо, его стиль в сравнении с флорентийской школой кватроченто, искусствовед подчеркивает стремление Леонардо синтезировать, преодолевать графическую жесткость стиля XV в. с помощью светотеневой моделировки. Именно это, по его мнению, и заложило основы "мягкой живописной манеры". В.Н. Лазарев считает главной заслугой Леонардо его стремление отойти от аналитического реализма, перейти от внешней детализации к раскрытию внутреннего мира, пренебречь композицией ради монументальности образов. "Его реализм знаменует более высокую ступень развития",[[6]](#footnote-6) поэтому он заслуживает места среди величайших художников периода Высокого Возрождения.

 В шестидесятые годы наследие Леонардо воспринимается уже более дифференцированным. Одним из ярких примеров этого служат работы М.В. Алпатова "Этюды по истории западноевропейского искусства. Леонардо" и "Художественные проблемы итальянского Возрождения" (Алпатов М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М.: Искусство, 1976.). Подчеркивая прекрасный художественный вкус, мастерство и артистизм художника, М.В. Алпатов все же считает, что научный подход Леонардо больше мешал завершенности его работ, поскольку он трудно сочетался со "способностью художника видеть мир и непосредственно отдаваться чувству".[[7]](#footnote-7) М.В. Алпатов полагал, что со временем Леонардо стал смотреть на живопись как на очередную поставленную задачу, решив которую, он предоставлял ученикам ее завершить.[[8]](#footnote-8) Он переставал видеть самоцель в создании прекрасных образцов живописи, но в то же время "эстетический аристократизм" его произведений стремительно рос. Некую искусственность и условность советский искусствовед видит в изображении "Св. Анны" и "Тайной вечери".[[9]](#footnote-9) Но несмотря ни на что, гениальный дар художника прорывается сквозь любые ограничения – это прекрасно иллюстрирует "Джоконда", ведь "она гордо царит в Лувре над лучшими шедеврами итальянской школы".[[10]](#footnote-10)

 Важное значение для понимания мировоззрения и научных изысканий Леонардо имеет монография авторства В.П. Зубова "Леонардо да Винчи. 1452-1519" (Зубов В.П. Леонардо да Винчи 1452-1519. М.: АН СССР, 1961.). В ней автор описывает творческий портрет личности, его основные идеи. Книга освещает основные вехи биографии, но в основном посвящена изучению проблем и тем, занимавших ум Леонардо как художника, мыслителя и ученого. В.П. Зубова интересуют внутренние конфликты Леонардо - "борьба противоречий". В монографии проанализированы записи Леонардо, многие из которых были изданы в 1955 г. в переводе самого В.П. Зубова. Автор видит в Леонардо не столько стремление разрушить старые каноны, сколько синтезировать новые идеи с традиционными положениями и принципами схоластической науки. "Строительство нового из старого материала - вот что отличает науку Леонардо, и не только его, но и его эпоху",[[11]](#footnote-11) - считает В.П. Зубов. Наука в живописи воспринималась Леонардо как инструмент изучения природы, как способ создания нового сложного из уже существующего простого, опираясь на природу и с ее же помощью дополняя ее. По мнению В.П. Зубова, искусство для Леонарда – это проявление высшей степени познания. При этом автор не идеализирует творческий путь Леонардо, а подчеркивает, что познание невозможно без колебаний и ошибок, о чем говорят записи самого мастера.

 В 1970-1980-е годы одну из самых нестандартных оценок творчеству Леонардо да Винчи, вызвавшую множество дискуссий, дал А.Ф. Лосев (Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978.). В "Эстетике Возрождения" автор, не смотря на универсальность и масштабность творчества Леонардо, говорит о его недостатках. Характерными чертами искусства Леонардо А.Ф. Лосев называет рационализм и сухость образов, в научной деятельности - фрагментарность и несистематичность, в живописи – незавершенность и дисгармонию в тематике и форме. А.Ф. Лосев считает, что, несмотря на "совокупность разного рода художественных и жизненных стремлений глубоко мыслящего и глубоко чувствующего художника и ученого", у Леонардо отсутствуем системность.[[12]](#footnote-12) А.Ф. Лосев характеризует Леонардо как эгоцентриста, стремящегося абсолютизировать опыт, что приводило "к полному внутреннему обессмысливанию все его научные и художественные достижения".[[13]](#footnote-13) В Леонардо уживались две абсолютно противоположные идеи - полная зависимость от природы и "воля и власть художника над природой".[[14]](#footnote-14) При этом, он считает, что творчество Леонардо в полной мере отражает истинный дух Ренессанса – обожествление человеческой личности, отход от традиционных представлений о бытии, развитие идеи о том, что личность и есть источник "всего жизненно ценностного и доподлинно прогрессивного", именно в этом А.Ф. Лосев видит причину стремления Леонардо «все охватить и над всем господствовать", быть "творцом, способным противопоставить свои творения природе".[[15]](#footnote-15)

 А.Ф. Лосев говорит о неудовлетворенности художника, извечных поисках как о его сильных сторонах, философию же он считает одной из его слабых сторон. Именно в этом А.Ф. Лосев видит причины спада в творчестве после "Тайной вечери". А.Ф. Лосев подвергает жесткой критике "Мону Лизу": "Ведь стоит только всмотреться в глаза Джоконды, как можно без труда заметить, что она, собственно говоря, совсем не улыбается. Это не улыбка, но хищная физиономия с холодными глазами и отчетливым знанием беспомощности той жертвы, которой Джоконда хочет овладеть и в которой кроме слабости она рассчитывает еще на бессилие перед овладевшим ею скверным чувством".[[16]](#footnote-16) Несмотря на научное мышление и веру в разум, порой граничащие с атеизмом, в конце жизни Леонардо раскаялся "в своем всегдашнем оскорблении Бога и человека".[[17]](#footnote-17) Данная точка зрения А.Ф. Лосева является крайне субъективной и спорной, и во многом расходится с позицией отечественных исследователей, таких как, например, А.Х. Горфункеля. А.Х. Горфункель подчеркивает, что для Леонардо не книги, а опыт служил главным источником знания. Он считал, что через рисунок Леонардо познавал природу. Леонардо отрицает догмы теологии: «Знание, основанное на откровении, на "наитии", на Священном Писании, - недостоверно и потому не может приниматься во внимание».[[18]](#footnote-18) Несмотря на стремление Леонардо познать природу через призму математики, А.Х. Горфункель отмечает в его философских взглядах отождествление природы и Бога. При этом мир природы познается через художественные образы, а не категории схоластики. Идея о человеке у Леонардо сводится к "горестным размышлениям о человеческом ничтожестве"[[19]](#footnote-19) что, по мнению А.Х. Горфункеля, положило начало конца гуманистического мировоззрения Ренессанса.

 С.М. Стам рассматривает творчество и идеи Леонардо да Винчи исходя из того, что его художественные и научные идеи невозможно разделить: "Для Леонардо аналитическое мышление и художественное творчество были нераздельны. Живопись в его глазах была инструментом постижения мира, поскольку она должна прочно опираться на верное осмысление действительности, на глубокое проникновение в сущность вещей".[[20]](#footnote-20) При этом он также подчёркивает чрезмерное вольнодумство, материализм, граничащий с атеизмом и, достаточно спорно оценивает некоторые из его работ.

 Л.М. Баткин в своей работе "Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления" (Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990.) смотрит на творческое мышление великого мастера под другим углом. В нем он видит черты, характерные и для других культурных деятелей той эпохи. Л.М. Баткина интересуют причины, по которым Леонардо считал живопись наивысшим искусством, превосходящим иные его формы. Автор, акцентирует внимание на идее Леонардо о художнике не просто как о наблюдателе, но как об изобретателе новых форм, творца разнообразия прекрасного в мире. Л.М. Баткин считал необычайно важным для понимания тонкостей творческого мышления великого мастера отказаться от попыток примирить противоречия многогранных идей Леонардо да Винчи. По его мнению, разноплановость и противоречивость идей Леонардо присуща деятелям той эпохи.

 Не менее интересна историография Микеланджело Буонарроти, которая освещает обширный спектр проблем и тем в разных жанрах. Более двух тысяч работ издано только немецко-американским историком искусства Рудольфом Виттковером и Эрнстом Штейнманом, а энциклопедия Тиме - Беккера (1930) содержит около двухсот книг и статей венгерского искусствоведа Кароль де Тольнай.

 Современники Буонарроти видели уникальность и одаренность художника. Итальянский живописец Якопо Понтормо называл его "ingegno sopranaturale", что в переводе означает "сверхъестественный изобретатель".Скульптор, архитектор и инженерВинченцо Данти называл его "гениальнейшим". Историография Микеланджело до первой половины XIX в. рассматривалась исключительно с позиции оценки его наследия.

 Книга Германа Гримма "Жизнь Микеланджело" (Grimm.H Das Leben Michelangelos. Hannover, 1860), содержащая полную биографию Буонарроти, дала возможность перейти на новую ступень в историографии художника. Автор попытался рассмотреть жизнь и творчество Микеланджело на фоне политики и культуры того времени. Практически в этот же время выходят в свет первые переписки, документы и стихотворения Микеланджело Буонарроти. Все это в совокупности привело к появлению потребности исследовать деятельность художника в историко-культурном свете.

 Следующим этапом изучения Буонарроти стало исследование развития его идей и духовной составляющей на фоне его исторической эпохи. Масштабное исследование Генри Тоде (Thode H. Michelangelo und das Ende der Renaissance. Berlin. B.B.I-II, 1902-1912.)охватывает разные аспекты творчестваМикеланджело от историко-культурного до философского, не забывая о подробном описании его биографии. Тоде первым систематизировал все существующие знания о мастере. По мнению Г. Тоде, в том, что усиливающееся влияние христианской веры смогло преодолеть античный культ красоты в работах Микеланджело, и заключается его духовная и художественная эволюция. Автор считает это характерной чертой настоящей эпохи Возрождения, хотя на самом деле это начало кризиса данной эпохи. Сомнительным выглядит и отождествление религиозных взглядов Микеланджело с идеями Савонаролы. Несмотря на то, что его идеи оказали большое влияние на мировоззрение Микеланджело, различий между ними все же больше, чем общего. Г. Тоде обращает внимание на социальные рамки, в которые Буонарроти приходилось умещать свое творчество – бесконечные интриги соперников, зависимость от требований заказчиков-пап, политическая ситуация, все это стало причиной его душевной драмы. При этом, Г. Тоде практически сразу переводит рассуждения в плоскость психологии, опуская подробности борьбы Микеланджело за профессиональную независимость и личную свободу. Г. Тоде в отличие от многих исследователей, рассматривает Микеланджело через призму целостности противоречивой натуры.

 Основанная на источниках книга французского писателя и общественного деятеля Ромена Роллана (Ромен Роллан, Абкина М.Е., Худадова А.А., Лозинский М.Л. Собрание сочинений. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1954.) стала хорошо изложенным художественным описанием жизненного пути Микеланджело. Автор характеризует Микеланджело как талантливого гения, с ослабленной волей, не способного укротить собственные страсти. Несмотря на многогранность своего анализа, Р. Роллан односторонне оценивает плоды жизненного пути Буонарроти, его размышления сводятся к внутренней драме мастера, причиной которой служили внутренние противоречия.

 Генрих Вельфлин в своей работе "Основные понятия истории искусства" (Вельфлин Г., Франковский А.А. Основные понятия истории искусств. М.: В.Шевчук, 2009.) несмотря на противопоставление отличительных черт искусства Ренессанса и барокко, относит раннее творчество Микеладжело к первому, а позднее – к последнему.Вальтер Фридлендер и Арнольд Хаузер считают Микеладжело в равной мере основоположником барокко и маньеризма. Многие советские исследователи приписывают творчеству Микеланджело ренессансный характер. Но в то же время, исследователи, изучающие архитектуру Микеланджело, отмечают "поиски новых средств выразительности, адекватных силе и эмоциональной направленности собственных творческих порывов мастера, неумолимо вели по пути разрушения основ эстетического мышления архитектурной классики Возрождения ".[[21]](#footnote-21)

 Кароль де Тольнай отмечает у Микеланджело свой, ни на кого не похожий, совершенно особый стиль (Тольнай К., Маковский К., Пановский Э., Соботта Р. Архитектурное творчество Микельанджело. Сборник статей. М.: Академия Архитектуры, 1936.). Уникальность Микеланджело подтверждается обширной стилистической разноплановостью.

 Андре Шастель называет Микеланджело "в некотором роде последним флорентийцем", он воплотил в себе образ жизни тосканского города и его жителей.[[22]](#footnote-22) Джорджо Спини также детально показывает, как "Микеланджело осознает свое единство с коллективным эпосом, с комплексом традиций, обычаев, моральных принципов, свойственных среде его происхождения".[[23]](#footnote-23)

 Л.М. Баткин в своей статье "Об истоках трагического в Высоком Возрождении" рассматривает Микеланджело в рамках трагедийности культуры Ренессанса. Автор рассматривает трагическое начало Мекеланджело и культуры в целом как обратную сторону свободы и легкости. "Все искусство, вся культура Высокого Возрождения, в известном смысле, окрашиваются идиллией - или драматически фокусируются в ней".[[24]](#footnote-24)

 Д. Боровков - автор книги "Титаны Возрождения Леонардо и Микеланджело", выбранной основным источником моей работы, анализирует творческий путь выдающихся деятелей искусства - Леонардо да Винчи и Микеланджело Буонарроти. Книга представляет собой взгляд нашего современника на жизнь и творчество двух великих мастеров. Анализ сразу двух художников позволяет увидеть схожие черты и принципиальные различия на фоне одной исторической эпохи, и понаблюдать, как оказанное ее влияние, отразилось в творчестве каждого из них. Издание опубликовано в 2019 году, и автор, несмотря на уже имеющиеся многочисленные исследования, предлагает посмотреть на Леонардо да Винчи и Микеланджело Буонарроти, используя историко-биографический подход, что наиболее полно соответствует целям и задачам данного реферата.

**Творческий путь «Титанов» эпохи Возрождения**

**Творческий путь Леонардо да Винчи.**

 Леонардо родился в 1452 г. в месте под названием Анкиано под городом Винчи во Флорентийской республике. Он был незаконнорожденным сыном Пьеро да Винчи, который, как и его отец, дед и прадед, был нотариусом и простой сироты-крестьянки по имени Катерина, которая впоследствии вышла замуж за обжигальщика извести по фамилии Аккатабрига. Несмотря на происхождение, Леонардо был принят в семью да Винчи, возможно из-за бесплодия жены его отца, возможно, из-за налоговых льгот, полагавшихся за рождение ребенка. Леонардо переехал во Флоренцию, являвшейся одним из очагов Ренессанса, приблизительно (по разным данным) в возрасте 12-14 лет и поступил в ученики в мастерскую художника и скульптора Андреа дель Вероккью, который был другом его отца. Уже тогда Леонардо проявлял большой интерес не только к живописи, но и к смежным областям. В этой же мастерской учились Пьетро Перуджино, Лоренцо Филипепи и Сандро Боттичелли. Основы творчества Леонардо закладывались не только в мастерской, но и в церкви Санта Мария дель Кармине, в которой в одной из капелл была фреска на библейские сюжеты кисти одного из основоположников реалистического искусства Томмазо ди Гвиди (Мазаччо). Джорджо Вазари в своей работе «Жизнеописания наиболее известных живописцев, ваятелей и зодчих» описывал случай с деревянным щитом, который отец принес Леонардо для росписи. Уже тогда Леонардо видел в природе основу основ и источник вдохновения. Он собрал в комнате разные виды животных и не выпускал их оттуда до тех пор, пока не закончил изображение неведомого страшного существа на щите. Так же, прежде чем приступить к росписи щита, он выровнял его самостоятельно на огне, а затем сделал его поверхность ровной и гладкой. Во время демонстрации законченной работы отцу, Леонардо подобрал освещение таким образом, что отец, войдя в комнату, испугался. На что Леонардо сказал: «Это произведение служит тому, ради чего оно сделано…таково действие, которое ожидается от произведений искусства».[[25]](#footnote-25) В 1472-1473 гг. во время работы над «Крещением Христа Иоанном Крестителем» Андреа дель Верроккьо поручил Леонардо нарисовать одного из ангелов, и, поняв, что юное дарование пишет гораздо лучше него, никогда больше не прикасался к краскам.

 Ученые приписывают Леонардо участие в создании многих картин не только учителя, но и художников его школы. И уже в ранних работах прослеживалась его любовь к скрупулезной детализации и реалистичности изображения, несмотря на творческую непостоянность, которую возможно, он почерпнул из работы со своим учителем - как и да Винчи впоследствии, Верроккьо часто работал одновременно над несколькими произведениями. Эту же особенность художника подчеркивал и Паоло Джовио (1483-1552), более известный как Павел Йовий говоря о том, что, несмотря на убежденность в том, что занятию живописью предшествует серьезная научная подготовка и изучение пластики для воспроизведения предметов в плоскости, Леонардо закончил очень мало своих работ, так как «увлеченный легкостью своего гения и подвижностью натуры, он постоянно изменял первоначальным замыслам».[[26]](#footnote-26)

 В начале самостоятельной карьеры в творчестве Леонардо преобладали произведения на религиозные темы. Единственным исключением стал портрет Джиневры (1478-1480), дочери флорентийского банкира. Возможно, на переход к светскому искусству повлияла близость Леонардо ко двору правителей Флоренции, представителей Медичи, являвшихся меценатами и большими ценителями искусства.

 По неподтвержденным данным, Леонардо, отправленный Лоренцо Медичи в Милан с культурно-дипломатической миссией, в 1482 г. предложил свои услуги правителю Миланского герцогства не только в качестве художника и скульптора, но и технического специалиста и проектировщика в военном искусстве - в конструкции мостов, наземных и морских орудий, военного транспорта. Это послужило началом первого миланского периода художника.

 Леонардо состоял в научном кружке Паоло Тосканеллис географами, математиками, астрономами, медиками и гуманистами, где, возможно почерпнул множество идей, которые отразились в его чертежах и рисунках станков, машин, схемах сноса гор и прокладки тоннелей, осушения рек и подъемах тяжестей.

 В Милане Леонардо уделял больше внимания живописи, чем инженерным изысканиям. В этот период Леонардо впервые использовал технику свето-тени «сфуматто» в картине «Мадонна в скалах». В этот же период появилось большое количество светских картин в том числе «Дама с горностаем» (1489-1490), «Прекрасная ферроньера» (1490-1495), в которых прослеживается влияние политической обстановки того времени на его творчество. На картине «Дама с горностаем» изображена Чечилия Галлериани-фаворитка Людовика Сфорца (Мора), регента Миланского герцогства, с горностаем на руках, который являлся аллюзией на фамилию Галлериани (от греческого «galee» - горностай), но и на самого регента, состоявшего в ордене Горностая.

 Леонардо числился при дворе инженером и живописцем. В 1487 г. он создал модель купола Миланского собора, в 1490 г. в Павии участвовал в строительстве собора в качестве консультанта, участвовал в подготовке дворцовых торжеств в качестве декоратора. Леонардо собрал вокруг себя учеников и друзей, объединив их в «Academia Leonardi Vi[n]ci», куда входили математики, медики, алхимики и архитекторы. Леонардо учился у своих коллег по кружку, особенно уделяя внимание математике, отводя ей одну из основополагающих ролей, утверждая что «никакой достоверности нет в науках там, где нельзя приложить ни одной из математических наук, и в том, что не имеет связи с математикой».[[27]](#footnote-27)

 Апогеем творчества художника в этот период стала роспись «Тайная вечеря» в монастыре Санта Мария делле Грацие (1495-1498). Работа над данной росписью подчеркивает стремление Леонардо к совершенности каждой детали - он долго не мог закончить работу над головой Христа, так как «образец для которой он и не собирался искать на земле, что мысль его недостаточно мощна, чтобы он мог в своем воображении создать ту красоту и небесную благость, которые должны быть присущи воплотившемуся божеству».[[28]](#footnote-28)

 Утверждение, что Леонардо работал над несколькими произведениями одновременно и часто оставлял их незаконченными только по причине творческого непостоянства, спорно. На наличие нескольких работ одновременно большое влияние оказывал и финансовый вопрос, и общая политическая обстановка. Одной из ключевых задач во время миланского периода была работа над конным памятником Франческо I, отца Людовика Сфорца. В Атлантическом кодексе сохранился черновик письма Леонардо к Людовико (вторая половина 1490-х гг.), в котором одной из причин длительной работы над его заказом указывается « для заработка на пропитание я прервал продолжение труда, который Ваша Светлость уже мне поручила».[[29]](#footnote-29) Были изготовлены эскизы памятника, а в конце 1493 г. глиняная модель коня в натуральную величину, но в связи с началом войны с французами, бронза, подготовленная для отливки коня, в конце 1494 г. пошла на отливку пушек. В сентябре 1499 г. была частично повреждена при обстреле.

 О большом влиянии финансового аспекта говорят и история с портретом Изабеллы д'Эсте. В декабре 1499 г. Леонардо покинул Милан, некоторое время провел в Мантуе, где Изабелла заказала ему свой портрет, и Леонардо сделал два эскиза и, не завершив работу, отправился в Венецию, где предложил свои услуги проектировщика при дворе, а в апреле 1500 г. вернулся во Флоренцию. Изабелла неоднократно пыталась заставить Леонардо закончить работу, но, несмотря на все ее попытки Леонардо так и не завершил портрет. Возможно, Леонардо не хотел покровительства жены второстепенного итальянского князя, предпочитая в качестве покровителей более влиятельных и богатых персон, которые смогли бы обеспечить ему свободу в его научных и инженерно-изыскательских трудах, таких как, например, строительство моста через бухту Золотой Рог, проект которого он предложил турецкому султану Баязиду II в 1502 г. В 1502 г. Леонардо поступил на службу к Чезаре Борджиа, сына римского папы Александра VI, стремившегося создать собственное государство в центре Италии, в качестве генерального инженера и архитектора с целью модернизации укреплений герцогства. Неизвестно, выполнил ли он в полном объеме возложенные на него функции, но 1503 г. их сотрудничество прекратилось и Леонардо вернулся во Флоренцию, где он начал работу над изменением русла реки Арно чтобы отвести его от города Пизы, поднявшей восстание против Флоренции. Проект провалился, так как в план Леонардо внесли изменения, не поставив его в известность, и во время бури произошло обрушение стен канала, что повлекло гибель 80 рабочих и значительный урон казны.

 Следующим заказом для Леонардо в 1503 г. стала роспись стены Совета пятисот во дворце Сеньории. Подготовка к выполнению этого заказа, включая эскизный картон и возведение лесов особой конструкции, заняла полтора года. Сюжетом для росписи послужила сцена битвы при Ангьяри между флорентийцами и миланцами. Современников, видевших картон, поразили реалистичность и эмоциональная точность изображения. Леонардо так и не смог завершить роспись, так как используемые им инновационные методы были не до конца продуманы, и краска текла во время росписи. Вместе с ним Зал Совета расписывал Микеланджело Буанаротти. Аноним Гаддиано пишет о том, что они не находили общего языка и Микеланджело критически оценивал работы Леонардо.

 За несколько месяцев до работы над росписью в Зале Совета Леонардо начал писать «Мону Лизу» или «Джоконду» (1503-1506). Данная работа до сих пор является предметом споров многих исследователей. Вазари считал, что Леонардо точно следовал природе: «изображение это давало возможность всякому, кто хотел постичь, насколько искусство способно подражать природе, легко в этом убедиться». А.Л. Волынский при анализе описания Вазари, утверждал, что, несмотря на научность своих приемов, в этой картине Леонардо выступил в роли «таинственного кудесника…превратившего живую человеческую натуру в демоническую химеру»[[30]](#footnote-30).

 В 1505 г. Леонардо заинтересовался механикой полета, об этом свидетельствуют записи и черновик, сохранившиеся в Туринском кодексе.

 Леонардо не раз участвовал в судебных разбирательствах по поводу заказанных ему работ. Участие в них отнимали не только силы и время, но и способствовали продолжительным перерывам над очередным проектом. Летом 1506 г. возобновилось дело о «Мадонне в скалах» с монахами братства Непорочного Зачатия, инициированное за 3 года до этого художником Амброджио де Предисом, с которым Леонардо работал над картиной. Суд обязал Леонардо закончить работу над картиной, и ему пришлось отложить работу над росписью Зала пятисот, что послужило причиной недовольства членов Сеньории, стоявших во главе Флорентийской республики. Конфликт урегулировался в январе 1507 г. после вмешательства французского короля Людовика ХII, пригласившего Леонардо выполнить несколько его заказов. Осенью 1507 г. во Флоренции Леонардо пришлось отстаивать в суде права на наследство своего дяди Франческо. Несмотря на влиятельных покровителей в лице французского наместника в Милане маршала д‘Амбуаза и Людовика ХII, процесс не удалось завершить в короткий срок.

 После возвращения из Флоренции Леонардо занялся исследованиями в области анатомии, водных ресурсов, геологии и оптики.

 К этому же периоду относятся работы «Леда и лебедь» (в записях сохранились эскизы, оригинал утерян) и портрет Иоанна Крестителя (1509-1517 гг.)

 Леонардо покинул Милан и в сентябре 1513 г. приехал в Рим по приглашению Джулиано Медичи, брата папы Льва X. Леонардо занялся созданием параболических зеркал для отражения солнечной энергии. В результате затяжного конфликта с его ассистентами Георгом и Иоанном, последние организовали собственные мастерские и стали изготавливать зеркала на продажу, используя идеи Леонардо. Также, Леонардо пришлось оставить изучению анатомии, из-за запрета папы.

 Несмотря на все привилегии, отношения со Львом Х не сложились, о чем свидетельствует запись в Атлантическом кодексе: «Медичи меня создали и разрушили».[[31]](#footnote-31) Поэтому в 1516 г. после смерти своего покровителя Джулиано Медичи, Леонардо переехал во Францию, где выполнял обязанности декоратора дворцовых праздников и проектировщика. Леонардо умер 2 мая 1519 г. после продолжительной болезни и был похоронен в церкви Святого Флорентина. Во время революции1798-1794 гг. его могила была разграблена, а в 1860-х гг. его останки перезахоронены в часовне Святого Губерта в Амбуазском замке.

**Творческий путь Микеланджело Буонарроти.**

 Микеланджело родился 6 марта 1474 г. в Капрезе в семье Людовико Буонарроти Симони, обедневшего флорентийского дворянина и Франчески деи Нери ди Миниато дель Сера.

Основными биографами Микеланджело являются Джорджо Вазари и его «Жизнеописание Микеланджело Буонарроти, флорентинца, живописца, скульптора и архитектора» (1550 г., 1568 г. (2-е издание)) и Асканио Кондиви «Жизнь Микеланджело Буонарроти» (1553 г.). Оба автора были учениками Микеланджело, использовали материалы, позаимствованные друг у друга, часто противореча друг другу.

 Несмотря на интерес к рисованию, в возрасте 6 лет отец отправил Микеланджело в грамматическую школу, так как профессия художника не считалась престижной. Тем не менее, отец все-таки принял во внимание увлечение сына живописью и отправил двенадцатилетнего Микеланджело учиться в мастерскую братьев Доменико и Давида Гирландайо. Микеланджело делал копии знаменитых мастеров того времени настолько мастерски, что они превосходили оригиналы. Однажды он воспроизвел эстамп Мартино д'Олланда с изображением св.Антония, побитого демонами, раскрасив ее красками, при этом отдельные части мифических чудовищ он писал с натуры, посещая рынок и срисовывая формы и цвет рыб. Картина имела успех у публики, и подтвердила превосходство Микеланджело над своим учителем Доменико. Возможно, зависть последнего и привела к установлению не очень хороших отношений между ним и Микеланджело и в определенной степени послужила причиной перехода м в 1489 г. в художественную школу Медичи, открытую Лоренцо Великолепным. Начав заниматься скульптурой, Микеланджело сразу же стал «поборником реализма».[[32]](#footnote-32) Лоренцо стал первым покровителем Микеланджело, поселил его в своем дворце и выплачивал ему содержание, а в 1491 г. сделал его смотрителем садов Медичи вместо скончавшегося наставника художественной школы Бертольдо ди Джованни. После смерти Лоренцо в апреле 1492 г. Микеланджело покинул его дворец. В тот период у него не было ни одного заказа, но именно тогда он создал свою первую серьезную скульптуру из мрамора Геркулеса. В октябре 1494 г. Микеланджело покинул Флоренцию, побыв немного в Венеции, приехал в Болонью и поселился в доме своего нового покровителя городского магистрата Франческо Альдовранди в качестве чтеца. В этот период Микеланджело занимался поэзией, но не рассматривал ее как профессию. Также, по поручению своего покровителя, Микеланджело изваял статую Ангела с канделябром, св.Пятра и св.Прокла для гробницы Св. Доминика. В конце 1495 г. Микеланджело вернулся во Флоренцию, где на него сильнейшее влияние оказали проповеди монаха Джироламо Савонароллы, который говорил о падении нравов и вел борьбу с политическим и культурным наследием Медичи. За проведенные во Флоренции полгода Микеланджело высек из мрамора статую юного Иоанна Крестителя. По совету Пьерфранческо Медичи, Микеланджело искусственно состарил скульптуру и продал ее под видом антика кардиналу Сансони Риарио. Подлог вскрылся и разразился скандал, после чего кардинал отказался от скульптуры, но, несмотря на это, в 1496 г. пригласил Микеланджело в Рим и заказал ему скульптуру «Вакха» (1496-1497). Но главной работой этого периода стала композиция «Оплакивание Христа» («Ватиканская пьета» (1498-1500)) по заказу кардинала Жана де Билэр-Лагрола.

 Вазари восхищался уровнем мастерства, которого достиг Микеланджело за время пребывания в Риме, утверждая, что «все то, что было создано раньше, казалось ничтожеством по сравнению с его вещами».[[33]](#footnote-33) Эта скульптурная группа является единственным произведением, на котором Микеланджело написал свое имя. Данная работа подчеркивает вдумчивость и религиозную направленность Микеланджело. Многих удивляла несоответствующая ее возрасту молодость Марии. Микеланджело объясняет это тем, что «чистые и целомудренные женщины сохраняют свою свежесть гораздо долее нецеломудренных. Божественная воля поддерживает цвет и свежесть молодости, чтобы лучше доказать миру вечную чистоту матери, оставшейся навсегда невинной девой» (148). По мнению некоторых ученых, Микеланджело, хотя и отрицал его влияние, но все же использовал композиционные формулы Леонардо да Винчи, заключавшихся в взаимопроникновения составных частей композиции. Одной из сложных задач при создании «Ватиканской пьеты» было изобразить тело взрослого мужчины на коленях у женщины, не нарушая эстетического вида скульптур. Благодаря гармоничному сочетанию различных плоскостей данное произведение называют «первой совершенной группой в новом искусстве».[[34]](#footnote-34)

 В период с 1501 г. по 1504 г. Микеланджело работал над созданием скульптур святых для алтаря собора в Сиене по заказу будущего папы Пия III. В августе 1516 г. Микеланджело получил заказ на обработку большого куска мрамора, который был испорчен другим скульптором. До этого заказ планировали отдать Леонардо да Винчи, но в итоге его получил Микеланджело и создал «Давида». «Давид» также был вылит из бронзы по заказу гонфалоньера Пьера Содерини. В этот же период была создана «Мадонна с младенцем» (1503-1504). В июле 1504 г. Микеланджело получил заказ на роспись восточной стены в зале Совета пятисот, а на западной стене должна была быть написана «Битва при Ангъяри» Леонардо да Винчи. Микеланджело собирался написать эпизод из войны с Пизой, получивший название « Битва при Кашине». Как и Леонардо, Микеланджело не смог осуществить свою идею – работа остановилась на этапе картона. Но даже на этом подготовительном этапе Микеланджело продемонстрировал свое мастерство в полной мере: работа выполнена в разных техниках и поражает разнообразием форм человеческого тела. Картон был выполнен настолько мастерски, что он стал образцом для подражания многих художников, и впоследствии был разрезан на части, а изображение дошло до наших дней только в копиях.

 Микеланджело выполнял и частные заказы, например, «Тондо Дони» (1503-1504), выполненная по заказу Аньоло Дони, друга художника, считается одной из самых лучших его работ, написанных на дереве.

 В феврале 1505 г. Микеланджело прибыл в Рим по приглашению папы Юлия II для изготовления его гробницы. С 1505 г. по 1545 г. Микеланджело заключил 6 контрактов на 6 разработанных им проектов усыпальницы. Для выполнения данного заказа Микеланджело лично руководил добычей мрамора в Карраре, но после того, как Юлий II приостановил финансирование работ ради постройки Собора Святого Петра, Микеланджело покинул Рим, и, несмотря на настойчивые требования папы, отказывался возвращаться. Конфликт достиг такой силы, что Микеланджело планировал поступить на службу к Баязиду II, который все еще не нашел архитектора для строительства моста через Золотой Рог. Микеланджело поставил условие о том, что он будет продолжать работать во Флоренции, а части скульптур переправлять папе, оправдывая это решение тем, что в Риме отсутствуют необходимые ему условия. Возможно, были и другие причины, более весомые, о которых он умалчивал в своих письмах: «не будет ли, если я останусь в Риме, моя гробница воздвигнута раньше, чем гробница папы».[[35]](#footnote-35) Тем не менее, после нескольких писем, отправленных папой Сеньории, и вмешательства в конфликт Пьеро Содерини и его брата епископа Вольтерры, в ноябре 1506 г. состоялась встреча в Болонье, после которой Юлий II простил Микеланджело и заказал ему свою статую в бронзе, которая была установлена в феврале 1508 г. на фасаде церкви Сан Петронио.

 В 1508 г. по приказу папы Микеланджело приступил к росписи Сикстинской капеллы в Риме. Это была масштабная работа, сопровождаемая множеством сложностей, начиная от разделения пространства мастерами, которые расписывали стены капеллы до него, и заканчивая техническими сложностями с краской, которая в процессе стала покрываться плесенью. Микеланджело пришлось нанять помощников, которых пришлось заменить, так как уровень их мастерства не соответствовал поставленной перед ними задаче. Помимо основного сюжета, Микеланджело писал медальоны с пророками и сибиллами. Работа шла медленно, что вызывало недовольство Юлия II. Роспись, состоявшая из 175 сцен и более 350 фигур, была закончена в октябре 1512 г.

 После окончания росписи капеллы Микеланджело продолжил работу над гробницей Юлия II. В разные периоды им были изготовлены статуи «Умирающий раб», «Восстающий раб» (1513), статуя Моисея (1513-1516 и 1542-1545), статуя Победы (1532-1534) и др. После смерти папы на создание гробницы сильное влияние оказала изменившаяся политическая обстановка. В 1512 г. Медичи восстановили свою власть во Флоренции, а через 5 месяцев кардинал Джованни Медичи стал папой Львом Х и сократил финансирование работ за счет сокращения количества скульптур почти вдвое. Поэтому Микеланджело вместе с Баччо д'Аньоло приняли участие в конкурсе на украшение фасада церкви Сан-Лоренцо во Флоренции и, обойдя многих знаменитых мастеров того времени, выиграли его. В процессе разработки модели фасада между Микеланджело и Баччо д'Аньоло возникли разногласия, в результате которых Микеланджело полностью взял проект в свои руки. Микеланджело пришлось самому решать не только художественные, но и технические задачи, такие так организацию путей доставки мрамора из Серавецце, вместо того чтобы продолжить добывать его в Карраре. Все это заняло длительное время, поэтому заказчики потеряли терпение и расторгли договор. Кардинал Джулио Медичи, которого впоследствии избрали папой под именем Климента VII, поручил Микеланджело работу над мемориальным комплексом Медичи в Новой сакристии Сан-Лоренцо (капеллы Медичи), но работы были приостановлены после изгнания Медичи в апреле 1527 г. При новом правительстве Микеланджело получил должность генерального инспектора фортификационных сооружений и члена военной коллегии, основной обязанностью которого являлось укрепление обороноспособности города. В 1529 г. во время осады Флоренции войсками Карла V, Микеланджело тайно покинул город, за что был объявлен вне закона, и укрылся у герцога Альфонсо д'Эсте, ценителя искусств. После этого он прибыл в Венецию, где разработал проект моста Риальто. В 1530 г. Микеланджело получил прощение Климента VII и возобновил работу над капеллой Медичи, которая продолжалась до 1534 г.

 В то же время Микеланджело продолжал работу над гробницей Юлия II. Данный проект сравнивают с работой Леонардо над «Конем». Работа сопровождалась разбирательствами с заказчиками, главной причиной которых была финансовая сторона проекта. Микеланджело утверждал, что потратил гораздо больше денег, чем было выделено на проект, но в марте 1524г. выяснилось, что он фальсифицировал цифры. Во время исполнения данного проекта Микеланджело в своих письмах к заинтересованным лицам неоднократно пытался оправдать затянувшуюся работу не только проблемами с выплатами, но и препятствиями, учиненными его «недоброжелателями» - Браманте и герцога Рафаэля Урбинского. Проект неоднократно пересматривался и упрощался, Микеланджело даже хотел отказаться от него, возместив затраты.

 В это время политическая ситуация снова сложилась не лучшим для Микеланджело образом. К власти во Флоренции пришли Медичи, установив монархию. Микеланджело же был бывшим республиканским чиновником, поэтому ждал подходящую возможность, чтобы покинуть Флоренцию, которая вскоре была ему предоставлена папой Климентом VII. В сентябре 1533 г. он пригласил Микеланджело в Рим для росписи алтарной стены Сикстинской капеллы фреской с изображением Страшного Суда. В 1534 г. Климент VII скончался, и его приемник Павел III решил продолжить заказанную работу и пригласил Микеланджело в сентябре 1534 г. к себе на службу, поспособствовав расторжению договора на строительство гробницы Юлия II. Работа над фреской длилась с 1535 г. по 1541 г. Несмотря на то, что Микеланджело превзошел самого себя в этой работе, он подвергся нападкам из-за большого количества обнаженных тел.

Последними живописными работами Микеланджело стали фрески в капелле Паолины (1535-1547) по поручению Павла III. Микеланджело ненадолго приостанавливал работу в знак протеста из-за финансовых разногласий с сыном Павла III Пьером Луиджи Фарнезе. После 60 лет у Микеланджело стало портиться зрение, а во время работы над «страшным Судом» он упал с лесов и повредил ногу, после этого он посвятил себя занятие скульптурой и архитектуре. При папском дворе Микеланджело разработал проекты реконструкций нескольких палаццо, римских укреплений, мостов и ворот. В конце 1546 г. Микеланджело стал восьмым архитектором собора Святого Петра, а в октябре 1549 г. Павел III за месяц до своей смерти пожизненно даровал ему неограниченное руководство строительством. Папа Пий IV поручил Микеланджело разработку проекта Ворот Пия и реконструкцию бань Диолектиана, которые перестроили в церковь Санта Мария дельи Анджели. В 1558 г. Микеланджело приступил к проектированию купола собора Святого Петра, которое было с небольшими изменениями завершено спустя 24 года после его смерти. Как и многие другие крупные проекты Микеланджело, процесс строительства сопровождался конфликтами и ссорами, которые не могли не отразиться на здоровье мастера.

 Микеланджело умер 18 февраля 1564 г. после непродолжительной болезни. Его похоронили в церкви Святых Апостолов 19 февраля 1564 г. По поручению Козимо I Медичи тело Микеланджело было тайно извлечено из могилы и перевезено во Флоренцию, где его торжественно перезахоронено в соборе Санта-Кроче.

**Заключение**

 Судьба обоих великих деятелей искусств, живших в один период времени, сложилась непросто. Хотя Леонардо был незаконнорождённым сыном, отец все же способствовал развитию его таланта, отправив сына на обучение в художественную мастерскую, где в разное время обучались многие знаменитые художники того времени. Несмотря на то, что увлечение Микеланджело сначала не воспринималось отцом всерьез, позднее, примерно в том же возрасте, что и Леонардо, он был отправлен на обучение в школу знаменитых мастеров братьев Гирландайо. У обоих была возможность изучать техники своих предшественников одной и той же флорентийской школы, делая копии их произведений. Обоим с детства было присуще стремление к реализму и внимание к деталям. О схожести судеб говорят и эпизоды, когда ученики превзошли своих учителей.

 Оба художника жили в период, когда религия играла большую роль в жизни общества, поэтому произведения на религиозные темы занимают значительное место в списках работ, как Леонардо, так и Микеланджело. Финансовые вопросы, вплоть до разбирательств в суде, не один раз становились причиной незавершенности многих работ обоих мастеров.

 Политическая обстановка так же вносила свои коррективы в жизнь и творчество обоих мастеров – частая смена покровителей и места жительства – еще одна причина, по которой многие их работы остались на этапах проектов. Творчество мастеров неотрывно связано с именем Медичи в качестве заказчиков и покровителей, с которыми у обоих, тем не менее, случались разногласия. У каждого из них был глобальный длительный проект, который так и не был закончен – «Конь» у Леонардо, гробница Юлия II у Микеланджело.

Судьба неоднократно косвенно или прямо сводила их, например, во время работы над росписью стены Совета пятисот во дворце Сеньории. О схожести желаний говорят и попытки поступить на службу к турецкому султану Баязиду II для работы над мостом через бухту Золотой Рог.

 Леонардо да Винчи уделял много внимания естественным и точным наукам, применяя свои знания и в практической плоскости. Микеланджело же большую часть времени посвящал скульптуре и живописи.

 Несмотря на то, что Микеланджело позиционируется как скульптор и архитектор, как и у Леонардо, у него был опыт в проектировке фортификационных укреплений и городских построек.

 Леонардо создал проект купола Миланского собора, зарекомендовав себя прекрасным инженером, по проекту Микеланджело был построен купол собора Святого Петра.

 Леонардо и Микеланджело – два великих мастера своего времени, талантливые новаторы, каждый из которых привнес в искусство что-то новое. Именно они создали искусство эпохи Ренессанса в том виде, в котором мы знаем его сейчас, и которым по сей день восхищается весь мир.

**Список литературных источников**

1. Боровков Д. Титаны Возрождения. М.: Вече, 2019. 288 с.
2. Вёрман К. История искусства всех времён и народов. т.3 изд. М.: Астрель, АСТ, 2001. 944 с.
3. Волкова П.Д., Нечаев С. От Джотто до Тициана. Титаны Возрождения. 1626/19 изд. М.: АСТ, 2019. 255 с.
4. Кравченко А.И. Культурология Учебное пособие для вузов 4-е изд. М.: Академический Проект, 2003, 496 с.
5. Ротенберг Е.И. Искусство Италии. М.: Искусство, 1974. 220 с.
1. Дживелегов А.К. Леонардо да Винчи. М.: Журнально-газетное объединение, 1935,с.7. [↑](#footnote-ref-1)
2. Там же, с.123. [↑](#footnote-ref-2)
3. Эфрос A.M. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2010, с.20. [↑](#footnote-ref-3)
4. Там же, с.21. [↑](#footnote-ref-4)
5. Лазарев В.Н. Леонардо да Винчи. М.: Академии наук СССР, 1952, с.20-25 [↑](#footnote-ref-5)
6. Там же, с.27 [↑](#footnote-ref-6)
7. Алпатов М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М.: Искусство, 1976, с.119. [↑](#footnote-ref-7)
8. Там же, с.120. [↑](#footnote-ref-8)
9. Там же. [↑](#footnote-ref-9)
10. Там же. [↑](#footnote-ref-10)
11. Зубов В.П. Леонардо да Винчи 1452-1519. М.: АН СССР, 1961,с.57. [↑](#footnote-ref-11)
12. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978, с.396. [↑](#footnote-ref-12)
13. Там же, с.402. [↑](#footnote-ref-13)
14. Там же. [↑](#footnote-ref-14)
15. Там же. [↑](#footnote-ref-15)
16. Там же, с.427. [↑](#footnote-ref-16)
17. Там же, с.412. [↑](#footnote-ref-17)
18. Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения. М.: Высшая школа, 1980, с.105. [↑](#footnote-ref-18)
19. Там же, с.113. [↑](#footnote-ref-19)
20. Стам С.М. Корифеи Возрождения: Искусство и идеи гуманистического свободомыслия. Саратов: СГУ, 1991. с.317. [↑](#footnote-ref-20)
21. Маркузон В.Ф., А.Г., Каплун А.И., Максимов П.Н., Саркисиан Г.А., Чиняков А.Г. Всеобщая история архитектуры. М.: Стройиздат, 1967. с.47. [↑](#footnote-ref-21)
22. Chastel A. Art et Humanisme a Florence. Paris, 1961, p.505. [↑](#footnote-ref-22)
23. Spini G. Policita di Michelangelo…, p.563. [↑](#footnote-ref-23)
24. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. с.317. [↑](#footnote-ref-24)
25. Вазари Дж. Жизнеописание Леонардо да Винчи…с.17-18. [↑](#footnote-ref-25)
26. Паоло Джиовио. Жизнь Леонардо да Винчи//Волынский А. Жизнь Леонардо да Винчи, с.486-487. [↑](#footnote-ref-26)
27. Избранные произведения Леонардо да Винч: В 2 томах/Под ред. Дживелегова А.К., Эфроса А.М., т.1.М., 2010, с.129,130. [↑](#footnote-ref-27)
28. Боровков Д.А. Титаны Возрождения: Леонардо и Микеланджело. М.:Вече, 2019, с.32. [↑](#footnote-ref-28)
29. Leonardo da Vinci. Scritti. p.503,504. [↑](#footnote-ref-29)
30. Волынский А. Жизнь Леонардо да Винчи, с.156-157. [↑](#footnote-ref-30)
31. Зубов В.П. Леонардо да Винчи, с.61. [↑](#footnote-ref-31)
32. Боровков Д.А. Титаны Возрождения: Леонардо и Микеланджело. М.:Вече, 2019, с.140. [↑](#footnote-ref-32)
33. Там же, с.146. [↑](#footnote-ref-33)
34. Кондиви А. Жизнь Микель-Анджело Буонарроти…с.14. [↑](#footnote-ref-34)
35. Боровков Д.А. Титаны Возрождения: Леонардо и Микеланджело. М.:Вече, 2019, с.158. [↑](#footnote-ref-35)