

ПАТРОНАТ І ХУДОЖНЯ АВТОНОМІЯ МІКЕЛАНДЖЕЛО ЗА ПОНТИФІКАТУ ЮЛІЯ ІІ: ГРОБНИЦЯ
ПАПИ ТА СТЕЛЯ СІКСТИНСЬКОЇ КАПЕЛИ ЯК МОДЕЛІ ПАПСЬКОГО ЗАМОВЛЕННЯ

Юлія Пшенична

*Patronage and artistic autonomy of Michelangelo during the pontificate of Julius II: the papal
tomb and the Sistine Chapel ceiling as models of papal commissioning*

Yuliia Pshenychna

Purpose. This article examines how Pope Julius II's patronage shaped Michelangelo Buonarroti's work in two major commissions of his pontificate: the Tomb of Julius II and the Sistine Chapel ceiling. The article is concerned not only with the artist's dependence on the patron, but also with the degree of autonomy Michelangelo was able to retain while working within the conditions of papal patronage. The problem is approached through the organisation of labour, revisions of the programme, control over the pace of work, material limitations, and the impact these factors had on the final appearance of the works.

Methods. The study combines historical-contextual, source-based, and formal-iconographic methods. It draws on Michelangelo's correspondence, the accounts of Ascanio Condivi and Giorgio Vasari, and modern scholarship on the Tomb of Julius II and the Sistine Chapel ceiling.

Results. By comparing these two projects, the article traces how different conditions of papal patronage affected the progress of work, the transformation of the initial conception, and the formal development of the works themselves. The analysis shows that in the case of the Tomb of Julius II the main factor limiting artistic autonomy was the instability of the commission itself: repeated revisions, reductions of scale, shifts of emphasis, and changes in priority disrupted the continuity of work and prevented the original ambition of the project from being sustained. The Sistine Chapel ceiling presents a different situation. Here the constraints of patronage were also strict, yet the project remained far more coherent, and for that reason Michelangelo's autonomy was expressed above all through the manner of execution – in the organisation of labour, the rhythm of production, the control of quality, and the shaping of form. The article also demonstrates that patronage affected not only the administrative side of artistic production but the visual language of the works as well, including compositional clarity, monumentality of the figures, the character of the plastic solution, and the overall legibility of the cycle.

Conclusions. This makes it possible to define more precisely the limits of Michelangelo's artistic autonomy within papal patronage in the early sixteenth century and to show that those limits took different forms in the two projects, depending not only on the artist himself but also on the specific nature of the commission.

Keywords: Michelangelo; Julius II; patronage; artistic autonomy; Tomb of Julius II; Sistine Chapel; Renaissance.

Про взаємини Мікеланджело Буонарроті з папою Юлієм II існує велика кількість досліджень. Найчастіше увагу зосереджують на конфліктах між художником і папським двором, підкреслюючи складний характер самого Мікеланджело та напруженість його співпраці із замовником. Проте такий підхід не завжди дозволяє побачити, як функціонувало

саме папське замовлення: яким чином воно впливало на організацію роботи, зміну задуму й перебіг виконання проєкту.

У статті увагу зосереджено на тому, як папське замовлення впливало на задум твору, темп роботи, її послідовність і можливість реалізації первісного проєкту до кінця саме в тому вигляді, в якому він замислювався спочатку.

Для Риму початку XVI століття це питання навряд чи можна вважати менш важливим. Папський двір не був місцем, де мистецтво існувало незалежно від політики, престижу чи демонстрації влади. І тому масштабні замовлення, які згадуватимуться у цій статті, майже ніколи не були просто угодами між покровителем і майстром. Папський двір визначав пріоритети, переглядав програму проєктів і впливав на темп роботи. Він контролював не тільки організацію праці, а й саму долю твору. У випадку Мікеланджело це видно особливо виразно. Бо за понтифікату Юлія II він працював над двома масштабними проєктами, дуже різними за характером, але однаково показовими, – гробницею папи і розписом стелі Сікстинської капели.

Зіставлення цих двох проєктів дозволяє побачити те, що не так виразно помітно, коли розглядати їх окремо. Історія гробниці Юлія II від самого початку виявилася непослідовною. Первісний задум не раз переглядався, робота переривалася, програма змінювалася, а разом із цим змінювалися і можливості її реалізації. Із Сікстинською капелюю інша ситуація: тут теж не йшлося про свободу в простому значенні цього слова. У цьому випадку простір для авторського рішення проявлявся інакше – не поза межами замовлення, а у ньому, у способі роботи, у побудові форми. А також як художник пристосовувався до встановлених умов.

У цій статті розглянуто, як патронат Юлія II впливав на роботу Мікеланджело під час створення гробниці папи та розпису стелі Сікстинської капели. Йдеться не про повну залежність або незалежність митця, а радше про те, який простір для власних рішень залишався в художника в межах конкретного замовлення. Патронат при цьому розуміється як система взаємин між замовником і митцем, що включала фінансування робіт, формування програми та контроль за перебігом її виконання. Саме тому важливо простежити, у яких ситуаціях Мікеланджело вдавалося зберігати власну художню логіку, а в яких обставини замовлення дедалі сильніше обмежували його можливості. У такому контексті гробниця Юлія II і стеля Сікстинської капели постають не лише як два великі проєкти одного понтифікату, а як різні моделі взаємодії між митцем і папським двором.

Джерельну основу дослідження становлять листи Мікеланджело, свідчення Асканіо Кондіві та Джорджо Вазарі. Слід додати також праці, присвячені історії гробниці Юлія II й розпису стелі Сікстинської капели. Звернення до цих матеріалів дає змогу тримати разом два плани – документальний і візуальний: з одного боку, реконструювати обставини роботи, її перерви, зміни й ускладнення, а з іншого – побачити, як усе це позначалося на самих творах. Саме тому в статті поєднано історико-контекстуальний, джерелознавчий і формальний підходи. Новизна такого підходу полягає насамперед у самому способі постановки питання: обидва проєкти розглядаються тут не ізольовано, а в порівнянні. Це дозволяє точніше побачити, як різні форми патронального контролю по-різному формували та обмежували художню ініціативу Мікеланджело.

ГРОБНИЦЯ ЮЛІЯ II: КОНТРАКТИ, СКОРОЧЕННЯ, СЕМАНТИЧНИЙ ФОКУС

Первісний задум гробниці, згаданий у Кондіві, був справді грандіозним: ішлося про триярусний монумент, задуманий як окрема, самостійно встановлена споруда з багатофігурною скульптурною програмою (див. іл. 1; Condivi 1976, р. 77). У документації Метрополітен-музею також підкреслено, що такий масштаб мав виразно репрезентативний характер і мав працювати як візуальний маніфест сили престолу Святого Петра (The Metropolitan Museum of Art). Однак, цей початковий задум не лишився незмінним. Політичні зрушення, перенаправлення ресурсів на перебудову собору Св. Петра і хронічні фінансові затримки раз по раз змушували переглядати проєкт. Післясмертний договір 6 травня 1513 р., скорочена угода 8 липня 1516 р. і нове врегулювання 1523 р. демонструють,



Іл. 2. Гробниця папи Юлія II (фінальна редакція, 1545), Сан-П'єтро-ін-Вінколі, Рим. Мікеланджело Буонарроті. Мармур. Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tomb_of_Pope_Julius_II_by_Michelangelo_\(5987195490\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tomb_of_Pope_Julius_II_by_Michelangelo_(5987195490).jpg)

законодавчого авторитету — тобто як алюзію на Юлія II в ролі “нового законодавця” Церкви (Tolnay 1945, р. 102; Lavin 2004, р. 13).



Іл.1 Дизайн гробниці папи Юлія II. 1505-1506. Перо і коричневе чорнило, пензель і коричнева відмивка, по лініях стилусом і графіту. Мікеланджело. The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1962.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334655>

як гробниця поступово відходила від первісного масштабу: від великого автономного монумента до настінного варіанта зі значно скороченою кількістю скульптур (Tolnay 1945, contract of 6 May 1513; Tolnay 1945, contract of 8 July 1516; Tolnay 1945, contract of 1523). У підсумку 1545 року в Сан-П'єтро ін Вінколі спостерігаємо уже значно стриманіший ансамбль, у якому смислове навантаження зосередилося довкола небагатьох ключових фігур (див. іл. 2).

Центральним образом ансамблю став Мойсей (див. іл. 3). Мікеланджело подає його як напружену сидячу постать законодавця зі Скрижалями Закону в руках. Як зазначає Чарльз де Толнай, тут поєднуються мотиви влади й провідництва, а традиційні “роги” Мойсея пов'язані з латинською традицією перекладу Старого Заповіту (Tolnay 1945, р. 104; Mellinkoff 1970, р. 27). Сучасні інтерпретації загалом сходяться на тому, що цю фігуру можна читати як візуальну формулу папського



Іл. 3. Мойсей. 1513-1515. Мармур.
Базиліка Сан-П'єтро-ін-Вінколі (San
Pietro in Vincoli), Мікеланджело.
Рим. Фото: P. Vasiliadis, 2006.
Wikimedia Commons.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/
File:Michaelangelo_Moses.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michaelangelo_Moses.jpg)

фінального варіанту через скорочення програми, помітно змістило смислову вагу твору до внутрішньої напруги небагатьох центральних образів (Tolnay 1945, pp. 37, 38). У результаті скорочення програми смислове навантаження дедалі більше концентрувалося довкола небагатьох центральних образів, через які й вибудовувалася головна політична та етична ідея ансамблю.

За понтифікату Юлія II (1503-1513), якого сучасники називали II Рапа Terribile («Грізний Папа»), Рим дедалі більше утверджувався як центр папської та політичної величі, а мистецькі замовлення відігравали в цьому важливу роль – від перебудови собору Св. Петра до робіт у Сікстинській капелі (King 2006, р. 29). Тому вибір Мойсея як центральної постаті можна читати і як політичну алегорію: Юлій II постає тут як захисник віри і законодавець Церкви. Сам вигляд ансамблю це лише підсилює. В остаточній редакції його архітектоніка відсилає до форми тріумфальної арки. Втім, точніше говорити не про буквальне наслідування, а про іконографічну алюзію на мотив імперського Риму, що додавав папській репрезентації риторики перемоги та легітимації влади (Tolnay 1945, р. 74). Водночас уся ця програма формувалася в умовах постійних змін самого замовлення. Через це історія роботи над гробницею важлива не лише для розуміння її символіки, а й для того, щоб побачити, у яких умовах Мікеланджело мусив працювати.

У сучасній біографічній літературі образ Юлія II послідовно постає як образ воєнного й політичного папства, що поєднувало імперські амбіції, тріумфальну риторику і претензію на верховну владу (Unger 2014, р. 134). На цьому тлі вибір Мойсея як центральної фігури справді не видається випадковим. По обидва боки від нього розміщені Лія та Рахіль (див. іл. 4-5). Вони уособлюють алегорії *діяльного і споглядального життя* (*vita activa* і *vita contemplativa*). Це традиційна для християнської та гуманістичної думки опозиція “діяльного” і “споглядального”. У контексті гробниці ці алегорії позначають два взаємодоповнювальні способи належного правління і духовного життя. Їхня присутність важлива не лише композиційно: вони задають усьому ансамблю етичну рамку, у якій правитель має поєднувати дію і споглядання (Tolnay 1945, р. 73). В оригінальній програмі важливе місце мали посідати й дві фігури “Рабів” – “Повсталого” та “Того, що вмирає”. У Толная вони інтерпретуються як алегорії підкорених пристрастей і дисципліни духу; те, що цей цикл не ввійшов до



Іл. 4. Лія (*vita activa*), з
гробниці Юлія II, Сан-П'єтро
ін Вінколі (Рим).
Мікеланджело. Мармур.
1505/1545
[https://commons.wikimedia.or
g/wiki/File%3ASan_Pietro_in_
Vincoli_-_Roma%2C_Lia.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ASan_Pietro_in_Vincoli_-_Roma%2C_Lia.jpg)



Іл. 5. Рахіль (*vita contemplativa*), з гробниці Юлія II, Сан-П'єтро ін Вінколи (Рим).

Мікеланджело. Мармур.
1505/1545

https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ASan_Pietro_in_Vincoli_-_Roma%2C_Rachele.jpg

Історія роботи над гробницею дозволяє простежити не тільки зміни проєкту, а й помітити тиск, у межах якого Мікеланджело мусив працювати. У листі до Баттісти делла Пагнотта від 2 листопада 1506 р. він прямо згадує про затримки виплат: "...вже тринадцять місяців не отримував коштів..." (Michelangelo Buonarroti 1875/2014, letter to Battista della Pagnotta, 2 November 1506). У листі до батька Лодовіко від 31 січня 1506 р. звучить не менш промовистий тон: художник пише про необхідність "підтримувати надію Папи, щоб він не гнівався" (Michelangelo Buonarroti 1875/2014, letter to Lodovico Buonarroti, 31 January 1506). Толнай згадує й про анулювання контракту (Tolnay 1945, pp. 55). Усе це разом показує не просто організаційні труднощі, а постійну напругу між очікуваннями патрона, матеріальними обмеженнями і прагненням самого митця втримати контроль над роботою.

Майлз Унгер звертає увагу і на іншу важливу річ: різні типи патронату в житті Мікеланджело давали принципово різний досвід. Якщо співпраця з Медічі, зокрема з Лоренцо Величним, описується як винятково сприятлива, то папські замовлення дедалі більше супроводжувалися зовнішнім тиском і конфліктними очікуваннями (Unger 2014, p. 29; 128).

У цьому сенсі історія гробниці Юлія II є дуже показовою: Мікеланджело мусив не просто виконувати замовлення, а постійно узгоджувати власне бачення з політичними й репрезентативними завданнями папського двору. Для Юлія II гробниця була не лише місцем поховання, а й частиною ширшої програми утвердження папської влади та престижу Риму.

Кожна нова редакція договору фактично означала новий етап перегрупування робіт: треба було заново вибудовувати календар, вирішувати питання з мармуром, інакше розподіляти завдання між помічниками. Це неминуче впливало і на темп, і на контроль якості. Мікеланджело, наскільки можна судити з листів, не був схильний показувати незавершене передчасно і намагався тримати ключові частини під особистим наглядом, навіть якщо це сповільнювало роботу (Michelangelo Buonarroti 1875/2014, letters of 1506-1510 on payments and progress). Узагальнену хронологію змін у контрактах і програмі подано в **таблиці 1**. Саме вона демонструє, як первісний триярусний вільностоячий монумент із численними алегоріями й пророками, (ймовірно, близько 47 статуй) унаслідок договорів 1513, 1516 і 1523 рр. поступово перетворився на настильний ансамбль із небагатьма фігурами.

Таблиця 1. Еволюція контрактів на гробницю Юлія II (1513-1523)

№	Дата	Основні умови	Зміни	Іконографічні наслідки / акценти	Джерело
1	6 травня 1513	Післясмертний контракт; збереження репрезентативного задуму (великий масштаб; багатофігурність).	Формалізація виконання після смерті Юлія II; уточнення параметрів.	Максимальна репрезентаційність; широкий алегоричний і символічний горизонт.	(Tolnay 1945, contract of 6 May 1513)

№	Дата	Основні умови	Зміни	Іконографічні наслідки / акценти	Джерело
2	8 липня 1516	Редукція масштабу; перехід до настінного варіанта (Сан-П'єтро in Вінколі).	Менше фігур; зміна типу пам'ятника (вільностоячий - настінний).	Композиційна економія; зміщення акцентів на ключові фігури нижнього ярусу.	(Tolnay 1945, contract of 8 July 1516)
3	1523	Подальша редукція; закріплення настінної структури; узгодження складу ансамблю.	Конденсація програми; остаточне скорочення фігур і смислових вузлів.	Централізація Мойсея; Лія/Рахіль як етична рамка (<i>vita activa</i> / <i>vita contemplativa</i>).	(Tolnay 1945, contract of 1523)

У фінальній редакції гробниці головний акцент зміщується до постаті Мойсея, тоді як Лія і Рахіль формують традиційне відображення *vita activa* та *vita contemplativa* (Condivi 1976, p. 79; Tolnay 1945, p. 73). Попри всі скорочення, гробниця не перестає бути політичним маніфестом епохи Юлія II. Вона добре показує, як один твір може поєднувати меморіальну



Загальний вигляд інтер'єру з розписами стелі Мікеланджело, 1508-1512.

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sistine_Chapel_ceiling_02_\(brightened\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sistine_Chapel_ceiling_02_(brightened).jpg)

функцію, богословську програму і представницьку політику (King 2006, pp. 29-31; Unger 2014, p. 128; Vasari 1965, p. 362). Саме тому фінальний вибір композиційних домінант тут такий важливий: Мойсей, Лія і Рахіль репрезентують не просто окремі скульптурні образи, а спосіб, у який у цьому проєкті зійшлися папська влада, етична програма і авторське рішення Мікеланджело.

СТЕЛЯ СІКСТИНСЬКОЇ КАПЕЛИ: ПРОГРАМА, РИТМ ВИРОБНИЦТВА, ЖИВОПИСНЕ ОБРАМЛЕННЯ СЦЕН

Розписи стелі Сікстинської капели (див. іл. 6) Мікеланджело виконував у 1508-1512 роках на замовлення Юлія II. У сучасній історіографії цей цикл розглядають не лише як богословсько-іконографічну програму, а й як результат ретельної організації праці: конструкції риштувань, етапних переглядів, коригування планів і темпу виконання в умовах папського двору (King 2006, pp. 18-19, 21-23). Попри ранній досвід у настінному живописі, пов'язаний із навчанням у майстерні Доменіко Гірландайо, на початку роботи Мікеланджело мислив себе насамперед як скульптора, і це не могло не позначитися на його ставленні до такого масштабного фрескового завдання (King 2006, p. 22; Bull 1995, p. 279). Саме тому стелю Сікстинської капели варто розглядати одночасно у двох

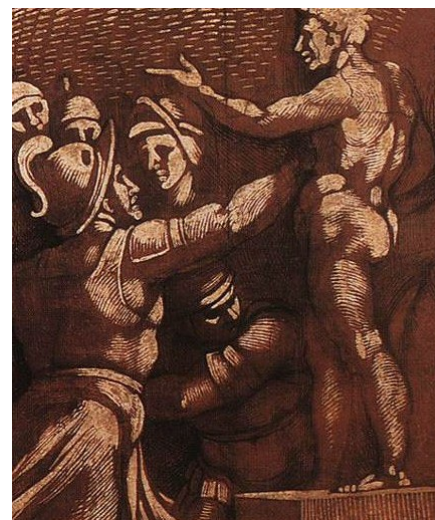
Ядро розпису становлять дев'ять сцен із Книги Буття, розташовані вздовж центральної осі склепіння (Seymour 1995, pp. 74-75). Їхня послідовність — від сцен творення світу до історій Ноя — дозволяє побачити програму як розгортання біблійного нарративу від космічного порядку до моральної кризи людства (Seymour 1995, pp. 74-79). У цьому ряду важлива не лише тема окремих сцен, а й спосіб, у який вони пов'язані між собою. Намальована “архітектурна” рама, круглі медальйони у техніці *монохромного живопису (grisaille)* під “бронзу” (див. іл. 7), а також *оголені юнаки (ignudi)* виконують не просто орнаментальну функцію. Вони організовують рух погляду, зшивають окремі сцени між собою і задають послідовність сприйняття, без якої весь цикл читався б значно важче (Seymour 1995, pp. 116-119).

У межах цього ряду як композиційний вузол постає “Створення Адама”. Напруга майже дотичних рук тут контрастує з пасивною, ще не оживленою тілесністю Адама, і саме в цьому зіставленні народжується головний сенс сцени: життя постає як дар, а не як те, що людина здобуває сама. Образ Бога-Отця в епізодах Творення будується через героїзовану анатомію, монументальні драпіровки і риторику владного руху (див. іл. 8). Такі риси, як слушно відзначають дослідники, варто розуміти не як буквальне зближення християнського Бога з язичницькими прототипами, а радше як свідоме використання античного формального коду — своєрідної “риторики величі”, яка надає сценам потрібної монументальності (Seymour 1995, pp. 72-73).



Іл. 8. Створення Адама (фрагмент плафона Сікстинської капели). 1508-1512. Фреска. Сікстинська капела, Ватикан. Мікеланджело Буонарроті.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo,_Creation_of_Adam_02.jpg



Іл. 7. Медальйон. Фрагмент. Сікстинська капела (Ватикан): декоративна система плафона - медальйон у техніці *grisaille* (фрагмент мальованого обрамлення). Фреска, 1508-1512. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Medallion_detail.jpg

По периметру центральних сцен розміщено п'ять пророків і п'ять сивіл. Така добірка не випадкова, бо саме через неї посилюється мотив універсальності пророцтва: юдейські пророки й античні провидиці утворюють довкола нарративу Буття ширший культурний горизонт очікування Месії (King 2006, p. 60; 159-160). У люнетах і спандрелях показано Предків Христа, що візуально поєднує цикл Буття з темою Воплочення та євангельською історією; у ранньому описі програми на цьому наголошував і Вазарі, коли писав про включення біблійного сюжету в “людську історію” роду Давида (Vasari 1965, p. 360). У цілому програма поєднує канонічний сюжетний ряд із гуманістичними акцентами: універсальністю пророцтва, зв'язком Старого Завіту з євангельською історією, а також використанням античного формального коду задля демонстрації величі (King 2006, p. 60, 160; Seymour 1995, pp. 11-16).

Стильова мова циклу теж працює на цей ефект. Анатомічна виразність, активні розвороти корпусів, інтенсивна жестикуляція ігнуді, монументальність пророків і сивіл — усе це тут має не лише декоративний, а й смислотворчий характер. Ігнуді на плафоні Сікстинської капели не просто заповнюють простір, а організовують ритм і візуальне з'єднання окремих сцен. Фізична енергія тілесних постановок, як підкреслює Джеймс Голл, працює на психологічну драматургію і керує ритмом сприйняття від сцени до сцени (Hall 2005, p. 130, 133). Поетичні тексти Мікеланджело можуть доповнювати уявлення про авторську саморефлексію й внутрішню напругу, однак у межах цього аналізу важливіше інше: зв'язок пластичної риторики з наративною інтенсивністю циклу (Saslow 1991, p. 20).

Водночас стеля Сікстинської капели не може бути зрозуміла поза виробничим контекстом. Вимоги видимого поступу, контроль етапів і вибір інженерних рішень безпосередньо визначали темп роботи (King 2006, pp. 49-51; Vasari 1965, p. 350). Очікування папського двору стосувалися не лише якості, а й репрезентативної ваги проєкту, співмірної амбіціям Римської Церкви. У листуванні Мікеланджело цього часу відчутна напруга, пов'язана з масштабом завдання і необхідністю виконувати його в стислі терміни (Michelangelo Buonarroti 1875/2014, letter to Lodovico Buonarroti, 27 January 1509). Те, що пізніше стало майже хрестоматійним образом “страждання художника під стелею”, у джерелах постає не як анекдот, а як дуже конкретний досвід праці: незручність висоти, напруження зору, біль у тілі. Це видно і з Вазарі, і з поетичного тексту, що починається словами “Я вже нажив собі горб від цієї муки...” (*I' ho già fatto un gozzo in questo stento...*); у сучасному прочитанні такі свідчення важливі саме як документ виробничої дисципліни, сформованої умовами контролю, дедлайнів і вимог видимого поступу (Saslow 1991, p. 20).

Інженерні рішення щодо риштувань, зокрема в контексті дискусій довкола проєкту Браманте, завершилися використанням конструкції з дерев'яними консолями, вмурованими в бічні стіни. Це звільняло плафон від підвісних помостів і дозволяло працювати проліт за прольотом, але разом із тим перестановки риштувань вимагали пауз і неминуче впливали на темп виконання (King 2006, p. 49, 51, 74). Так само не була нейтральною і сама технологія справжньої фрески (*buon fresco*). Кожен шар вологого тиньку (*intonaco*) задавав межі окремої денної ділянки роботи (*giornata*); якщо ж композицію треба було змінювати, шар доводилося знімати і робити заново. За таких умов ускладнення декоративної системи, поява медальйонів у техніці *grisaille* і зміни в розгортанні задуму неминуче впливали і на швидкість, і на організацію всієї роботи (King 2006, pp. 46, 101, 189, 259).

Розподіл праці за денної ділянки роботи особливо наочно можна показати на прикладі сцени “Створення Адама”. Оскільки повна карта *giornate* для окремих сцен не завжди подана в доступній публікованій документації, нижче пропонується аналітична реконструкція, що спирається на принципи роботи в *buon fresco* і на зіставлення ймовірних меж *intonaco* зі структурою композиції. Часові маркери тут варто розуміти як орієнтовні виробничі етапи, а не як документально підтверджене датування.

Таблиця 2. Карта *giornate* (аналітична реконструкція) для сцени «Створення Адама» (Сікстинська капела, 1508-1512)

№	Приблизна дата / етап	Площа фрески	Опис фрагмента	Технічні особливості	Композиційна функція	Іконографічний акцент
1	червень 1511 р.	ліва частина скелі під Адамом	базовий ландшафт і горизонт	тонкий шар <i>intonaco</i> ; мінімум фігур; спокійні тони	створення простору «землі»	візуальна «основа» людського буття

№	Приблизна дата / етап	Площа фрески	Опис фрагмента	Технічні особливості	Композиційна функція	Іконографічний акцент
2	липень 1511 р.	постать Адама	єдина <i>giornata</i> для тіла	точні межі <i>giornata</i> по контуру; висока пластичність	центр композиції; лінія руки і вісь сцени	<i>homo imago Dei</i> (Бут. 1:26)
3	серпень 1511 р.	постать Бога з ангелами	складна мульти- <i>giornata</i>	до 4 накладань <i>intonaco</i> ; робота з рівнів голів та плечей	динамічний протизважень руці Адама	<i>vita divina</i> , «вдихання» життя
4	Серпень-вересень 1511 р.	дотик пальців, аура світла	завершальна <i>giornata</i>	шліфування стику; <i>retouch a secco</i> для світлового ефекту	драматичний вузол усієї стелі	момент трансферу духу (рух енергії)

Часовий чинник у цій роботі був принциповим. Політичні й літургійні потреби папського двору вимагали видимого поступу та етапної демонстрації результатів. Часткове відкриття розпису відбулося 1511 року, а остаточне освячення — 1 листопада 1512 року. Кінг докладно описує організаційні наслідки цих етапів, тоді як Вазарі прямо пов'язує інтенсивність темпу з вимогливим характером Юлія II (King 2006, p. 218, 223, 278; Vasari 1965, p. 375). Листування Мікеланджело римського періоду фіксує і втому, і нагляд, і фінансові та організаційні збої, а також занепокоєння щодо якості в умовах прискорення (Michelangelo Buonarroti 1875/2014, letter XV to Lodovico di Buonarroti Simoni, Rome, December 1509). У дослідженнях також наголошено, що сам проект стелі мислився як репрезентативний жест понтифікату; з цього погляду контроль темпу і видимості прогресу ставав частиною патрональної стратегії (Tolnay 1945, p. 121). Зміна первісної схеми декору — від задуму з апостолами до ширшого біблійного циклу з “поясом пророцтв” — додатково показує, як очікування поєднувалися з авторським прагненням до масштабнішої богословсько-нарративної структури (King 2006, p. 60).

Усе це важливо не лише як історія виконання замовлення. Умови роботи позначилися і на самій мові розпису. Укрупнення мас, силуетна ясність, посилені світлотіньові акценти, загальна монументальність постатей — усе це забезпечувало стабільний ефект сприйняття “знизу” і витримувало навіть поетапні відкриття окремих частин циклу. У цьому сенсі форма працювала не лише як носій змісту, а і як спосіб утримати цілісність великого проекту в умовах нерівномірного темпу, пауз і технічних обмежень. Саме тому ігнорувати й мальована “архітектура” з медальйонами варто розуміти не як другорядне декоративне доповнення, а як каркас візуальної організації всього плафона: вони пов'язують сцени між собою і не дають циклу розпастися на окремі епізоди навіть тоді, коли робота над ним ішла блоками (Michelangelo Buonarroti 1875/2014, letter to Lodovico Buonarroti, Rome, September 1509; Michelangelo Buonarroti 1875/2014, letter to Lodovico Buonarroti, Rome, October 1509).

У такому контексті *напруженої експресії (terribilità)* варто розуміти не лише як характеристику темпераменту чи як пізніший міф про “грізного” Мікеланджело. У випадку Сікстинської стелі вона радше пов'язана з високим порогом прийнятності, з небажанням показувати роботу передчасно і з прагненням контролювати, які саме вузли композиції стають видимими публічно й у якому стані. Інакше кажучи, тут ідеться не про абстрактну “експресію

характеру”, а про дуже практичну логіку роботи, у якій якість, репутація і спосіб завершення окремих частин проєкту були нероздільні. Саме тому стеля Сікстинської капели постає як випадок, де патронат формував не лише іконографічну програму, а й матеріальну структуру її реалізації — інженерію риштувань, поділ на *giornate*, етапні перегляди та календарні віхи, які задавали темп і впливали на композиційну організацію та читабельність циклу (King 2006, р. 46, 48-50, 79, 81, 117). За таких умов простір для рішень Мікеланджело не зникав, але проявлявся не поза системою замовлення, а всередині неї — у способі організації праці, у контролі якості, у побудові форми і в тому, як саме художник відповідав на зовнішні обмеження.

ВИСНОВКИ

Гробниця Юлія II і стеля Сікстинської капели показують два різні типи роботи Мікеланджело в умовах папського замовлення. В обох випадках художник залежав від патрона, однак сама форма цієї залежності була різною.

Історія гробниці добре демонструє, наскільки сильно на проєкт впливала несталість самого замовлення. Первісний задум неодноразово змінювався, скорочувався й втрачав початковий масштаб. Разом із цим змінювалася і робота Мікеланджело: доводилося переробляти програму, інакше вибудовувати композицію, пристосовуватися до нових умов. У результаті від великого багатофігурного монумента залишився значно стриманіший ансамбль із кількома головними образами.

Робота над стелею Сікстинської капели виглядала інакше. Тут теж були жорсткі умови: стислі терміни, вимоги папського двору, складна техніка фрески, постійний контроль темпу роботи. Але сам проєкт при цьому залишався цілісним. Через це Мікеланджело мав більше можливостей тримати під контролем саму побудову циклу — ритм сцен, організацію композиції, якість виконання.

Порівняння цих двох проєктів показує, що межі художньої самостійності залежали не тільки від сили патронального контролю. Важливим було й те, наскільки стабільним залишалося саме замовлення. У випадку гробниці постійні зміни програми дедалі сильніше руйнували первісний задум. У Сікстинській капелі межі теж були жорсткими, однак вони залишалися зрозумілими й відносно сталими.

Отже, патронат Юлія II впливав не лише на організаційний бік праці Мікеланджело, а й на саму візуальну мову його творів. Але в кожному з двох проєктів цей вплив діяв по-своєму. У гробниці він передусім розхитував задум через постійні зміни й скорочення. У Сікстинській капелі він задавав суворі межі, всередині яких художник, однак, зумів вибудувати цілісний і надзвичайно сильний за формою цикл. Саме ця різниця і дає змогу точніше говорити про межі художньої автономії Мікеланджело в умовах папського замовлення початку XVI століття.

Список джерел і літератури

- BULL, G., 1995. *Michelangelo: A Biography*. London: Penguin Books.
- CONDIVI, A., 1976. *The Life of Michelangelo*. Translated by Alice Sedgwick Wohl. London: Phaidon Press.
- HALL, J., 2005. *Michelangelo and the Reinvention of the Human Body*. London: Jonathan Cape.
- KING, R., 2006. *Michelangelo and the Pope's Ceiling*. London: Pimlico.
- LAVIN, I., 2004. Michelangelo, Moses, and the 'Warrior Pope'. [Online]. (English version of "Michelangelo, Mosè e il 'papa guerriero'," in GALLI, A. et al. (eds.), *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento. Arte, letteratura, società*, Florence, 2007, pp. 199-215). Available from:

- https://www.academia.edu/7387300/_Michelangelo_Moses_and_the_Warrior_Pope_ [Accessed 3 February 2026].
- MELLINKOFF, R., 1970. *The Horned Moses in Medieval Art and Thought*. Berkeley: University of California Press.
- MICHELANGELO BUONARROTI, 2014. *The Letters of Michelangelo Buonarroti*. [Online]. Project Gutenberg eBook no. 46599. (Accessed: 30 January 2026).
- MICHELANGELO.ORG, *Moses by Michelangelo*. [Online]. (Accessed: 30 January 2026).
- SASLOW, J. M., 1991. *The Poetry of Michelangelo: An Annotated Translation*. New Haven; London: Yale University Press.
- SEYMOUR, C. (Jr.), 1995. *The Sistine Ceiling*. New Haven; London: Yale University Press.
- THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, *Design for the Tomb of Pope Julius II della Rovere*. [Online]. (Accessed: 30 January 2026).
- TOLNAY, C. de, 1945. *Michelangelo. Vol. 4: The Tomb of Julius II*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- UNGER, M. J., 2014. *Michelangelo: A Life in Six Masterpieces*. New York: Simon & Schuster.
- VASARI, G., 1965. *The Lives of the Artists*. Translated by George Bull. Harmondsworth: Penguin Books. (Reprint).

References

- BULL, G., 1995. *Michelangelo: A Biography*. London: Penguin Books.
- CONDIVI, A., 1976. *The Life of Michelangelo*. Translated by Alice Sedgwick Wohl. London: Phaidon Press.
- HALL, J., 2005. *Michelangelo and the Reinvention of the Human Body*. London: Jonathan Cape.
- KING, R., 2006. *Michelangelo and the Pope's Ceiling*. London: Pimlico.
- LAVIN, I., 2004. Michelangelo, Moses, and the 'Warrior Pope'. [Online]. (English version of "Michelangelo, Mosè e il 'papa guerriero'," in GALLI, A. et al. (eds.), *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento. Arte, letteratura, società*, Florence, 2007, pp. 199-215). Available from: https://www.academia.edu/7387300/_Michelangelo_Moses_and_the_Warrior_Pope_ [Accessed 3 February 2026].
- MELLINKOFF, R., 1970. *The Horned Moses in Medieval Art and Thought*. Berkeley: University of California Press.
- MICHELANGELO BUONARROTI, 2014. *The Letters of Michelangelo Buonarroti*. [Online]. Project Gutenberg eBook no. 46599. (Accessed: 30 January 2026).
- MICHELANGELO.ORG, *Moses by Michelangelo*. [Online]. (Accessed: 30 January 2026).
- SASLOW, J. M., 1991. *The Poetry of Michelangelo: An Annotated Translation*. New Haven; London: Yale University Press.
- SEYMOUR, C. (Jr.), 1995. *The Sistine Ceiling*. New Haven; London: Yale University Press.
- THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, *Design for the Tomb of Pope Julius II della Rovere*. [Online]. (Accessed: 30 January 2026).
- TOLNAY, C. de, 1945. *Michelangelo. Vol. 4: The Tomb of Julius II*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- UNGER, M. J., 2014. *Michelangelo: A Life in Six Masterpieces*. New York: Simon & Schuster.
- VASARI, G., 1965. *The Lives of the Artists*. Translated by George Bull. Harmondsworth: Penguin Books. (Reprint).

Патронат і художня автономія Мікеланджело за понтифікату Юлія II: гробниця папи та стеля Сікстинської капели як моделі папського замовлення

Метою цієї статті є проаналізувати, як патронат папи Юлія II впливав на роботу Мікеланджело Буонарроті в межах двох ключових замовлень його понтифікату – гробниці Юлія II та розпису стелі Сікстинської капели. У центрі уваги перебуває не лише сама залежність митця від замовника, а передусім те, у яких формах і в яких межах за цих умов зберігався простір для власного художнього рішення. Така постановка питання дозволяє відійти від надто спрощеного протиставлення «свободи» і «несвободи» митця та подивитися на проблему конкретніше: через організацію праці, зміну програми, контроль темпу роботи, матеріальні обмеження і вплив цих чинників на остаточний вигляд твору.

Методи дослідження включають історико-контекстуальний, джерелознавчий та формально-іконографічний підхід. Його основу становлять листування Мікеланджело, свідчення Асканіо Кондіві та Джорджо Вазарі, а також праці, присвячені історії гробниці Юлія II й розпису стелі Сікстинської капели.

Результати. Встановлено, що порівняння згаданих двох проєктів дало змогу простежити, як різні умови папського замовлення по-різному позначалися на ході роботи, на зміні первісного задуму та на формальному рішенні творів. У результаті встановлено, що в історії гробниці Юлія II головним чинником звуження художньої автономії була несталість самого замовлення: повторні перегляди умов, скорочення програми, зміна масштабу і перенесення акцентів руйнували послідовність роботи та не дозволяли зберегти первісний розмах задуму. У випадку Сікстинської капели патрональні умови також були жорсткими, однак сам проєкт залишався значно ціліснішим, тому простір для авторського рішення виявлявся насамперед у способі виконання – в організації праці, ритмі роботи, контролі якості та побудові форми. Дослідження також показує, що патронат впливав не лише на адміністративний бік мистецького процесу, а й на візуальну мову творів: на композиційну ясність, монументальність постатей, характер пластичного рішення і загальну читабельність циклу.

Висновки. Це дає змогу точніше окреслити межі художньої автономії Мікеланджело в умовах папського замовлення початку XVI століття і побачити, що в кожному з двох проєктів вони визначалися по-різному – залежно не лише від особистості митця, а й від характеру самого замовлення.

Ключові слова: Мікеланджело; Юлій II; патронат; художня автономія; гробниця Юлія II; Сікстинська капела; Відродження.

Yuliia Pshenychna , Ph.D. Student of Art History Department, Faculty of History, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

Юлія Пшенична , аспірантка кафедри історії мистецтв, історичний факультет, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-9411-9771>

Отримано редакцією журналу / Received: 06.02.2026.

Схвалено до друку / Accepted: 30.06.2026.