

ВАТИКАН

ные фасады дворцов (рис. 2, 3, 4), открывающийся со всех семи холмов, на которых когда-то возник этот город.

Ватикан — и живая легенда, и один из самых крупных музеев под открытым небом. Здесь находится настоящая сокровищница произведений искусств и памятников архитектуры, хранятся реликвии христианства и уникальные творения великих мастеров.

Репутацию города-музея Ватикан заслужил по праву. Так он начал восприниматься туристами с XIX века. Потребуется многие годы, чтобы насладиться всеми красотами, собранными в его музеях. Для обык-



Рис. 2. Рим. Пантеон



Рис. 3. Рим. Руины императорских форумов



Рис. 4. Рим. Замок Святого Ангела

новенного туриста уже в то время осмотр достопримечательностей города представлял серьезные проблемы. Об этом писал Стендаль в своих «Прогулках по Риму»: «Проходя мимо произведений, подписанных знаменитыми мастерами, мы испугались их количества и убежали из Ватикана: удовольствие, которое он предлагал нам, было слишком серьезным».

Ватикан отличается от всех других государств мира. Попадая сюда, с головой погружаешься в мир духовный, более чистый и лучший. И не удивительно, ведь здесь владыка – религия. Это ее царство.

История города полна тайн и противоречий. Папская область (папство), где вся власть принадлежала католическому духовенству, существовала на территории Италии на протяжении одиннадцати столетий. И всегда здесь кипели страсти. Так, во времена Средневековья в Ватикане находилась страшная машина святой инквизиции, а провинциями управляли папские легаты из духовных лиц, иезуиты. В XIX веке все провинции области находились на осадном положении; военные суды не прекращали действий, тюрьмы и места ссылки были переполнены осужденными; виселицы практически не пустовали. Так о тех временах рассказывает история.

В Средние века на папский престол избирались князья, графы, представители аристократических родов и семей. Во все времена было неизменным почетом и прижизненной славой стать избранным наместником Бога на земле. В борьбе за этот высокий пост разгорались войны, проливалась кровь, столько было перевито и подстроено интриг, сколько, может быть, не знает никакое другое государство мира. Ведь любая власть, в том числе и религиозная, неизменно притягивает к себе людей. И в какие только тяжкие не пускались сыны Адама, чтобы почувствовать ее вкус. Папский престол можно было купить, выиграть в карты, прельстить крупной взяткой кардиналов. Вот, например, что пишет

Стефано Инфессура, бывший в конце XV века секретарем римского сената: «В лето господне 1492, 11 месяца августа, рано утром в субботу избран был Папой Родериго Борджиа, родственник Папы Каликста, вице-канцлер, испанец; назвал себя Александром VI. Как только он сделался Папой, он раздал все свое имущество. Так, кардиналу Орссини он подарил свой дворец. Ему же он передал замок Монтичелло и Сориано. Затем кардинала Асканио он назначил вице-канцлером святой Римской церкви». В начале XVI века германский император Максимилиан I во время болезни Папы Юлия II решил стать Римским Папой. В сентябре 1511 года он писал своей дочери: «Я уже обрабатываю кардинальскую коллегия, и мне удастся добиться успехов, если я получу 200–300 тысяч дукатов». Естественно, как и в любой другой стране, такие бесчинства происходили не всегда.

Ватикан сегодня – самое маленькое государство мира, вернее, город-государство. Его площадь составляет 0,44 квадратных километра, а число подданных – около 1000 человек. Официальная юридическая история Ватикана как полноправной монархии невелика: как государство город существует меньше века. Еще одна его особенность заключается в расположении на точечной территории внутри другой страны. Ватикан окружен сплошной каменной стеной.

Знаменателен тот факт, что на протяжении всей истории существования у города-государства ни разу не возникало политических разногласий с соседями. Ватикан располагает собственным правительством, флагом, гимном; издает марки и денежные знаки (официальной денежной единицей является ватиканская лира); поддерживает дипломатические отношения примерно со 100 странами мира.

Со времен Средних веков город сохранил крупные земельные владения. В Италии ему принадлежит около полумиллиона гектаров земли, которая в свое время была завоевана его кардиналами.

Здесь нет ни сельского хозяйства, ни промышленности, ни экономики и менеджмента в том виде, в каком они существуют в других странах. Все население города составляют священники.

Как и всякое другое государство, Ватикан обладает своей структурой государственного управления. Его верховным правителем является Папа Римский, он же возглавляет Римскую католическую церковь. В его подчинении находятся все государственные учреждения Ватикана. Полный титул Папы – епископ Рима, наместник Иисуса Христа, преемник князя апостолов, верховный понтифик (первосвященник) вселенской Церкви, патриарх Запада, примас Италии, архиепископ и митрополит Римской провинции, монарх государства-города Ватикана, раб рабов Божьих.

Согласно догмату Католической церкви, который был принят на Первом Ватиканском вселенском соборе (рис. 5) (собрании епископов



Рис. 5. Первый Ватиканский вселенский собор (1870 год)

Католической церкви, созываемом Папой для решения наиболее важных церковных вопросов; например, Второй Ватиканский вселенский собор, состоявшийся в Риме в 1962–1965 годах, принял программу обновления Церкви), Папа считается непогрешимым.

Центральным административным аппаратом города-государства является Римская курия, возглавляемая Папой. В ее состав входят 12 конгрегаций, трибуналы, секретариаты, советы, комиссии, бюро, управления, а также гражданское губернаторство Ватикана. Конгрегации представляют собой постоянно действующие комиссии кардиналов, которые ведают областями деятельности папского престола. Возглавляют их префекты. Префектом трех конгрегаций является сам Папа.

Главное учреждение Римской курии – статс-секретариат, главу которого называют кардиналом-хозяином (падроне). Второе лицо в государстве после Папы, он выполняет функции премьер-министра и министра иностранных дел.

Кардинальская коллегия, совещательный орган при Папе, на протяжении многих веков включала в себя около 70 человек. До 1946 года ее членами могли стать только итальянцы. Затем ситуация изменилась. После Второй мировой войны коллегия принимала в свой состав епископов из многих стран. В настоящее время кардиналов насчитывается свыше 140, причем итальянцы теперь в меньшинстве. Преобладают в коллегии европейцы и представители США. Кардиналы, постоянно проживающие в Риме и выполняющие поручения Папы, составляют Римскую курию. Члены коллегии, живущие в разных странах, являются там представителями Ватикана.

Папа избирается пожизненно конклавом – советом кардинальской коллегии, который заседает в изолированном от всего внешнего мира помещении – Сикстинской капелле. Кстати, отсюда происходит и название собрания: в переводе с латинского конклав означает «запертая

комната». И в самом названии, и в установившемся ритуале проведения выборов подчеркивается защищенность со всех сторон, замкнутость пространства, где совершаются религиозные таинства. Не случайно во время заседания конклава вход в Сикстинскую капеллу в буквальном смысле замуровывают: дверной проем закладывают кирпичом (рис. 6). Объяснение этому, казалось бы странному, обычаю дает история.

В период Средневековья выборы Папы протекали весьма бурно и могли длиться неделями, а порой и месяцами. Опираясь на поддержку императоров, королей, местных феодалов, банкиров, кандидаты в Папы покупали голоса кардиналов за баснословные суммы. Иногда на конклаве происходил раскол. Отказавшись подчиняться новому Папе, часть кардиналов выдвигала свою кандидатуру. Если конкуренту удавалось низложить настоящего избранника и подчинить себе церковное правительство — Римскую курию, он становился единственным законным Папой.

Истории известно немало курьезных случаев, связанных с выборами. Приведем один из них. В XIII веке в одном из городков римской области — Велетри Витербо — проходил конклав, заседание которого длилось в течение двух лет и девяти месяцев (с ноября 1268 по сентябрь 1271 года). Кардиналы никак не могли прийти к единому мнению, кого же все-таки избрать на высочайшую должность.

Возмущение верующих было настолько велико, что они решили закрывать владья на замок и не выпускать из дворца до тех пор, пока они не провозгласят имя нового Папы. Однако подобные крайние меры не возымели ощутимого воздействия на кардиналов. Тогда жители Витербо сорвали крышу дворца, а участников конклава посадили на хлеб и воду. Поскольку события происходили зимой, холод и голод наконец заставили кардиналов прийти к соглашению и избрать Папу, которым стал Григорий X.



Рис. 6. Замурованный вход в Сикстинскую капеллу во время заседания конклава

Однако описанная ситуация, несмотря на свою комичность, имела важное историческое значение. Чтобы заставить кардиналов быстрее избирать Папу, в 1274 году Григорий X вынужден был издать особый закон о конклаве, который с небольшими изменениями действует по настоящее время.

Согласно закону конклав должен быть созван на десятый день после смерти Папы. В течение этих десяти дней Церковь соблюдает траур, а Папу хоронят в том городе, где он умер. По истечении надлежащего срока конклав собирается в здании, служившем покойному Папе резиденцией. На время конклава кардиналы замуровываются в специальном помещении. Каждому из них отводится отдельная комната, предназначенная для отдыха. Если через три дня выборы не состоятся, количество блюд, подаваемых участникам собрания, сокращается до одного, которое они получают в течение следующих пяти дней. Если и после этого не будет провозглашено имя избранника, кардиналов переводят на хлеб и воду.

Следует отметить, что конклав не полномочен решать какие-либо другие вопросы, кроме избрания Папы. В собрании имеют право участвовать все кардиналы, даже если кто-то из них был отлучен от церкви. Трон Папы может занять любой кардинал, как присутствующий, так и отсутствующий на заседании, либо другое лицо. Теоретически на высочайший пост может быть избран не только кардинал или священник, но и мирянин. Участникам конклава категорически запрещается давать какие-либо обещания, возлагать на себя обязательства, заключать союзы или сделки с целью оказания поддержки определенной кандидатуре. Подобные сделки считаются незаконными.

В период между смертью Папы и избранием нового, получивший название *sede vacante*, что в переводе означает «незанятый трон», деятельность Римской курии приостанавливается, покои умершего Папы

опечатаются, а казна передается на хранение камерленго — председателю кардинальской коллегии, который без согласования с конклавом не имеет права ею распоряжаться.

С XV века выборы Папы совершаются в Ватикане, в левом крыле апостолического дворца, там, где располагается Сикстинская капелла. Каждый из кардиналов вправе взять с собой на конклав двух помощников — клирика и мирянина, а если это требуется, еще и медицинский персонал. Кроме участников собрания, в покоях, где заседает конклав, находятся несколько десятков людей из обслуживающего персонала: официанты, повара и т. п. Всего же в помещении присутствует около 300 человек.

После того как соберутся все участники заседания, камерленго провозглашает: «Лишних прошу выйти вон!» Затем вход в капеллу замуровывается. Кардиналам строго запрещено передавать какие-либо сведения за пределы помещения. В настоящее время с внешним миром они связаны только через специальное приспособление — руоту (колесо), которое представляет собой деревянный круг с закрытыми ячейками. Его конструкция не позволяет людям, находящимся по разные стороны стены, видеть друг друга и тем более общаться. Каждое утро через руоту участники конклава получают продукты, овощи, фрукты, медикаменты. Газеты передавать нельзя, поскольку содержащаяся на их страницах информация может оказать влияние на мнение кардиналов. Также им запрещается иметь при себе аудио- и видеозаписывающую аппаратуру, фотоаппараты, радиоприемники и радиопередатчики. Нарушивших строгие правила ожидает суровая кара — отлучение от церкви.

Перед проведением конклава Сикстинская капелла определенным образом оформляется (рис. 7). Для участников собрания расставляются троны — обтянутые красным бархатом кресла. Перед каждым из них располагают небольшой стол с покрывалом фиолетового цвета. Над

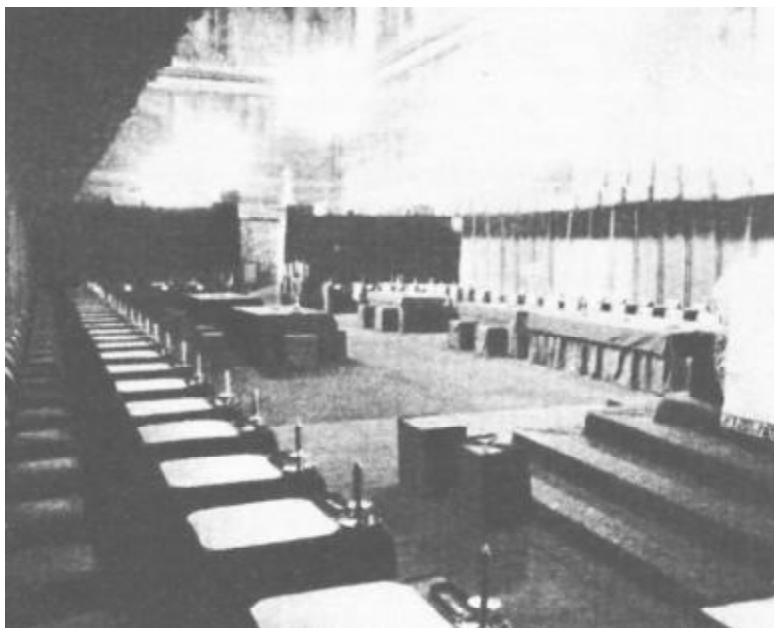


Рис. 7. Сикстинская капелла, подготовленная к очередному конклаву креслами укрепляют фиолетовые балдахины, которые опускаются после избрания Папы. При этом несущим остается единственный балдахин — тот, что расположен над креслом избранного на высокий пост. Перед алтарем капеллы размещают стол с зеленым покрывалом, на который устанавливают золотой кубок — урну для бюллетеней, представляющих собой полоски плотной бумаги с загнутым краем. На прикрытой части указываются фамилия, герб кардинала и дата голосования. Рядом с урной находится чугунная печка для сжигания бюллетеней (рис. 8).



Рис. 8. Печь для сжигания избирательных бюллетеней

Каждый день проводятся два тура голосования — утром и вечером. Чтобы Папа был избран, на настоящий момент необходимы $\frac{2}{3}$ голосов плюс 1. Их подсчетом занимается специальная счетная комиссия. После каждого тура голосования бюллетени сжигают в обязательном присутствии кардиналов. Если никто из кандидатов не набирает необходимого большинства голосов, в печь подкладывают сырую солому и паклю. И тогда из трубы, расположенной на крыше дворца, валит черный дым — сфумато, который возвещает собравшимся на площади Святого Петра журналистам и верующим о том, что выборы не состоялись. Об избрании Папы свидетельствует белый дым (рис. 9),



Рис. 9. Белый дымок, идущий из трубы Сикстинской капеллы, возвещающий об избрании Папы

получаемый при сжигании вместе с бюллетенями сухой белой соломы, хранящейся в специальных бутылках.

По традиции кандидат, получивший большинство голосов, должен пасть ниц перед своими избирателями, заверяя их в том, что он достоин оказанной ему высокой чести. После этого ритуала камерленго сообщает фамилию избранника и задает ему вопрос: «Согласен ли ты с избранием тебя на должность верховного понтифика?» Как правило, будущий Папа соглашается. Тогда камерленго спрашивает его, каким именем он желает назваться. Традиция изменения имени после избрания появилась в Средние века, когда на папский престол должен был взойти епископ, имя которого звучало не совсем прилично. В течение последних столетий Папы нарекались именами, использовавшимися ранее другими понтификами, причем выбранное имя воспринимается как символ того курса, которого будет придерживаться избранник. Запретным является только имя Петр, принадлежавшее первому Папе и легендарному апостолу. Считается, что избравший его Папа будет последним. Далее следует церемония облачения нового понтифика в папские одежды и акт поклонения — адорация. Кардиналы поочередно подходят к Папе, прикладываются к его стопе, перстню с изображением рыбы (символа первоначальных христиан) и устам.

Потом собрание выходит на балкон собора Святого Петра, и камерленго объявляет имя нового Папы, представляя его народу, после чего Папа совершает обряд благословения «города и мира». Официальная его коронация на престол происходит спустя несколько дней.

На сегодняшний день в церковном реестре зарегистрировано более 260 Пап, включая нынешнего.

За многовековую историю Ватикана всякое происходило на конклавах. На папском троне оказывались люди безвольные и жестокие, тщеславные и властолюбивые, образованные и не очень, итальянцы и ино-

странцы. Чуть ли не закономерностью является тот факт, что наиболее вероятные кандидаты на пост главы Католической церкви на конклавах нередко терпят фиаско. По этому поводу даже сложилась поговорка, которая гласит: «Тот, кто входит на конклав Папой, выходит из него кардиналом». В большинстве случаев Папу избирают в результате сговора различных группировок, контролирующих деятельность Римской курии. В недавнем прошлом Папа избирался, как правило, из престарелых кардиналов с тем расчетом, чтобы они слишком долго не задерживались на своем посту.

В настоящее время в конклаве могут принимать участие только те кардиналы, возраст которых не превышает 80 лет. Долголетие Папы никогда не являлось достоинством в глазах Ватикана. Чрезчур продолжительное пребывание на высоком посту разрушало многие честолюбивые надежды и устраивало только родственников Папы: им он отводил самые почетные и выгодные должности. Существует множество легенд, рассказывающих о Папах, будто бы умерщвленных, если они слишком долго задерживались на этом свете.

Вторым после Папы титулом в иерархии Католической церкви является титул кардинала, которого, заручившись согласием консистории — собрания кардинальской коллегии, назначает Папа. В период Средневековья этот титул папы обычно присваивали своим незаконнорожденным сыновьям, племянникам и другим родственникам. Иногда кардиналами становились даже дети понтификов. Так, будущий Папа Лев X получил кардинальский титул в возрасте семи лет. Многие назначенные кардиналы до избрания вовсе не имели священного сана.

Высшим законом Ватикана испокон веков является строжайшее соблюдение секретности. При назначении прелатов на пост кардинала Папа запечатывает им уста. Без его разрешения они не имеют права разглашать информацию о происходящих в Ватикане событиях.

Каковы же причины такой таинственности? Вероятно, подобным образом Церковь пытается скрыть от верующих прозаические, земные стороны жизни своего главы. Ведь Папа считается непогрешимым, ему якобы не свойственны обычные для простых смертных чувства и страсти, а единственной его заботой является помощь страждущим. Однако многие первосвященники были отнюдь не праведниками. Может быть, чтобы не разглашать теневые стороны жизни Ватикана, дабы сохранить его непререкаемый авторитет в глазах верующих, до сих пор закрыты для исследователей многие фонды секретного архива Ватикана (рис. 10), где, наряду с историческими документами, хранятся пап-



Рис. 10. Секретный архив — святая святых папства

ские буллы, энциклики (послания) и распоряжения. Чтобы попасть туда, требуется личное разрешение Папы. Архив располагает большим читальным залом (рис. 11). По словам бывшего французского посла при Ватикане Шарля Пишо, хотя о Католической церкви и написано множество интересных и содержательных книг, папство продолжает оставаться неизведанной землей, овеянной таинственностью.



Рис. 11. Читальный зал секретного архива

Сегодня Ватикан — единственная в мире абсолютная монархия, а Папа — последний полноправный абсолютный монарх. И это в Италии — президентской республике! История города-государства поистине загадочна.

Папская область на месте нынешнего Ватикана существовала издревле. История ее уходит своими корнями в смутное Средневековье. Обратимся к истокам формирования религиозного центра.

На заре веков из среды мирян или священников выдвигались особая прослойка проповедников, избравших путь служения вере и посвятивших этому всю свою жизнь без остатка. Это были люди, обладающие особым даром убеждения, который в древности назывался харизмой. В буквальном переводе харизма означает «даруемый духом», иными словами, это умение пророчествовать, быть учителем. Будучи талантливыми ораторами, проповедники способны были привлечь на свою сторону многих мирян, которые верили в их проповеди и преклонялись перед ними.

Со временем такие люди становились руководителями целой христианской общины. Поначалу они были ее духовным, а затем и политическим ядром. Позднее руководство общиной перешло к пресвитерам — старейшим членам общины, а значит, самым мудрым и опытным.

Среди общинников были и епископы, игравшие совершенно особую роль. Как представители высших социальных слоев, они вносили новое начало в жизнь и общественный строй первых христиан.

Это были наиболее богатые члены таких сообществ, которые, естественно, пытались захватить власть в свои руки. Епископы стремились оттеснить пророков и учителей, чей дар казался им сомнительным, и встать во главе общины, поскольку они обладали правом сильнейшего и к тому же самого богатого и мудрого владыки. И им это удавалось.

Так постепенно формировалась первая церковная организация, возглавляемая епископом. Такой уклад жизни в христианской общине вытеснил старый, с харизматиками и пророками.

Однако собственных обрядов и культов христианским общинам пока что не хватало, поскольку слишком мало прошло времени с момента

появления новой религии, естественно, еще не успевшей выработать своих неоспоримых традиций, которые признавались бы всеми последователями веры. Значит, такие традиции должны были откуда-то прийти. Наиболее близким и пока еще окончательно не забытым оставалось язычество.

Как известно, христианство многое заимствовало из языческих обрядов тех стран, где оно постепенно захватывало власть. Смешиваясь с наиболее древними представлениями тех или иных народов, новая религия только укреплялась в их среде. И такая судьба была уготована не только христианству, но и всем другим мировым религиям, пришедшим на смену язычеству.

Епископы постепенно привлекали в христианство языческие представления и законы, в том числе и закон о «божественной собственности», близкий и понятный всем последователям религии. Его суть заключалась в том, что боги языческие, а теперь и единый христианский Бог мог обладать всем, что преподносилось Церкви в качестве пожертвований и даров. Все, что входило в церковную собственность, принадлежало самому Христу, а значит, становилось неприкосновенным и не могло отбираться или быть подаренным.

Новая организация изменила и само представление о церковной власти, которое также вырабатывалось постепенно, по мере развития церковной иерархии. Теперь власть превратилась в предмет культа. Все, что так или иначе было связано с Церковью, с ее служителями, считалось одним из христианских таинств.

Такое же представление было перенесено и на церковное имущество. Все поместья и земли принадлежали Богу, все должности также были производными его воли, а потому не подлежали обсуждению.

Общины постепенно росли, один епископ не справлялся со всеми делами и обязанностями, а следовательно, ему необходимы были помощ-

ники. Епископ постепенно окружал себя все большим количеством непосредственных подчиненных, которые получали статус служителей Церкви и определенную церковную должность при епископе. У них были свои обязанности, чаще всего судебные или финансовые, им приходилось собирать налоги в пользу Церкви, подсчитывать доходы. Иногда они вели проповеди от имени епископа. Однако главенствующее положение всегда принадлежало только самому епископу. Согласно христианскому вероучению, епископ был своего рода пастырем, то есть пастухом, а все подчиненные и прихожане — его стадом.

Христианство в это время уверенно шагало по Европе. В провинциях Римской империи существовало большое количество общин, которые стремились выделиться из всех остальных, стать самыми главными. Но первенство удалось захватить только римской общине. И это было не случайно.

Вокруг этой общины сплелось целое кружево легенд и преданий. Причем она сама старалась укрепиться, подтвердить свое первенство с помощью Библии — самого главного и неоспоримого источника.

С IV века дошли до нас сведения о том, что основателем римской общины был не кто иной, как апостол Петр. А по представлениям того времени он мог выступать только в роли ее епископа. Неизвестно, является ли это утверждение легендой или было извлечено со страниц Священного Писания, тем не менее в его пользу свидетельствуют многие хроники. Например, в Александрийской хронике сохранилась запись следующего содержания: «В первый год царствования Веспасиана умер апостол и иерусалимский патриарх Якобус, которого Петр при отъезде назначил вместо себя епископом Иерусалима».

Рим оспаривал у самого Иерусалима право быть главным центром и опорой христианства, оплотом веры, ее нерушимой скалой. Кстати, греческое имя апостола Петра (Petra) в переводе означает «скала».

После первой легенды об апостоле родилось и другое предание, рассказывавшее, будто на земле Рима было пролито слишком много крови великомучеников, в том числе и самого Петра. В этой легенде есть доля правды: именно в Риме апостол Петр нашел свою смерть.

Вывод напрашивался сам собой: в качестве своеобразного искупления именно римская община должна была стать оплотом веры. Тот город и тот народ, которые долго сопротивлялись христианству, и стали причиной смерти самого Христа, должны искупить свою вину перед ним.

Наверное, неслучайно легенды так прочно связывают имя апостола Петра с Римом. Ученик Христа действительно жил и проповедовал в Вечном городе. Существует даже легенда, гласящая, что на Ватиканском холме находится могила Петра, которая затерялась среди прочих языческих могил. В честь апостола на том самом месте, где он был погребен, воздвигли храм, носящий имя Святого Петра.

Возвращаясь к истории христианства и первых христианских церквей как социальных организаций, следует отметить, что в связи со своей особой значимостью все римские епископы стремились получить звание и титул, которые выделяли бы их среди прочих епископов всего христианского мира.

И тот особый титул был найден епископом Марцеллином, который заимствовал его с Востока. С его легкой руки все римские епископы стали называть себя Папами, что в переводе с греческого означает «батюшка» (дословно *pappas* — отец). Так называли епископов на Востоке, подчеркивая отеческие, родственные отношения с Богом. Подобное отношение прочно укоренилось и среди христиан.

Однако новый титул не сразу получил всеобщее признание. Все-таки он пришел с Востока, из страны неверных. Несмотря на это, его появление сразу же повлекло за собой новую волну борьбы за власть. Бьль

Папой постепенно становилось все более престижно. За это право боролись, поскольку более высокий титул означал большую власть.

Смерть каждого Папы вызывала споры между членами общины за почетное право занять его место. Но сама власть Папы носила неопределенный характер: непонятно было, где она начинается и где заканчивается, а также на какой основе зиждется. Часто жители не знали, чьи они подданные. Происходило это еще и потому, что внутренняя борьба за папский престол приводила к одновременному избранию двух Пап, между которыми велась непримиримая борьба.

Кроме того, неопределенными были отношения между Папой и императором. История знает немало примеров такого разделения власти. Приведем один из них. В 808 году император Карл Великий специально назначил чиновников для того, чтобы взимать подати и налоги с населения Папского государства, как будто речь шла о его собственных городах.

Эта неопределенность приводила к тому, что папский престол при ослаблении другой, светской, власти переходил к римской аристократии. И когда речь заходила о правах на управление государством, то об императоре уже никто не вспоминал. Начинались трехсторонние распри между Папой, императором и местными феодалами.

Уже с самых ранних времен, как только выделилась римская община, ее епископы стремились занять главенствующее положение. По этой причине они старались установить на досягаемых пределах подвластной территории одинаковые для всех религиозные обряды, молитвы и правила, которые обязаны были соблюдать все христиане, причем таким образом, чтобы в их исполнении не было разногласий. В противном случае это могло привести к расколам.

Постепенно римский епископ занял главенствующее положение среди всех остальных епископов Апеннинского полуострова и близлежащих островов. А затем он добился права назначать и отстранять от

должности священников. В начале IV века Папа Константин пожертвовал огромные суммы на строительство дворцов и базилик.

Постоянной резиденцией Пап стал Латеранский дворец, который более напоминал собой крепость, что в общем-то было не случайно, ведь в беспокойное время высокие надежные стены нередко выполняли оборонительную функцию.

Теперь богослужение проходило в соборах и храмах, специально построенных для этих целей. Раньше оно обычно проводилось в домах мирян и всех последователей веры. Храмы и церкви только утверждали господство христианства.

Все же расколы и споры были неизбежны. Находились противники той веры, которую проповедовал Рим и его Папы. Они объединялись в отдельные группы, со временем становившиеся все больше, и по-своему толковали Библию, традиции и христианские обряды, поэтому стремились отделиться от основного направления.

Таких несогласных больше всего было на востоке, на тех территориях Римской империи, где располагались греческие колонии, а также в пограничных с Византией областях. Здесь и начались ответвления.

Разные направления восставали друг против друга и не желали терпеть единства. Так произошел раскол между Западом и Востоком. Утвердил два направления в христианстве Сердикский собор.

С этого времени Папа, который почувствовал, что его власть находится под угрозой и что его постепенно пригласят, стал претендовать на верховенство в светских делах. Возвышение Папы происходило одновременно с другим процессом — сведением к минимуму власти императора.

Как раз в это время население Рима эмигрировало в Византию, где многие находили своих единомышленников по вере или же просто спасались от раздоров Пап и императоров, которые неизменно отража-

лись на жизни простых людей. При этом все их имущество передавалось Папе. Это был закон, благодаря которому росли земельные владения Церкви.

Папский престол стал настолько популярным, что за право его наследования споры разгорались еще при жизни действующего Папы. Назрела необходимость упорядочить весь процесс. В связи с этим Папа Симмах издал первый указ о выборах. Чтобы предотвратить интриги и влияние светских лиц, отныне запрещалась всякая деятельность, направленная против Папы при его жизни. Это стало весьма актуальной мерой, так как после смерти Папы из церквей выносились драгоценности, которые тратились на то, чтобы склонить как можно больше сторонников к избранию определенной кандидатуры.

Аталарих, король остготов, даже приказал префекту Рима прибить на стене базилики собора Святого Петра дощечку, на которой был написан указ о запрете подкупов.

Уже тогда начала складываться мощная материальная база духовенства. У Рима появилось много земельных владений, расположенных в его окрестностях и на берегах Сицилии. Земли безвозмездно передавались Папе в качестве своеобразного пожертвования всеми желающими, которые таким способом стремились обеспечить себе вечное блаженство в мире ином.

Не только Италия дарила свои земли Папскому государству, но и Африка, Галлия, Азия. Покровительство Папы необходимо было не только в духовной, но и в политической жизни. Такой патронаж выражался еще и в том, что крестьяне, впадшие в нужду, могли обратиться за помощью к Церкви. Однако за оказанную с ее стороны поддержку они обязаны были передать свой участок земли в церковную собственность.

После смерти крестьянина его участок переходил в руки Церкви уже в вечное пользование. Таких крестьян, отдавших свои земли, называли

прекаристами (от латинского слова *praesari* — просьба). Впоследствии Церковь заставляла их обрабатывать отданные земли за определенную плату.

Кроме того, у Рима и Папского государства были особые крестьяне, так называемые колонны. Они платили дань вином, хлебом и золотыми монетами. Такая плата называлась пенсией. Ее должен был платить каждый поселившийся в папских владениях, даже если этот человек не обрабатывал землю.

Так постепенно Церковь забирала в свои руки и мирскую власть. Все государственные функции переходили от императора к Папе, благо церковники могли опираться на свои земли и своих крестьян. Папа становился не только церковным, но и светским владыкой.

Усиление власти требовало и ее регулирования. Время от времени Папы создавали свои военные отряды. Папство неоднократно обращалось к франкам в поисках опоры для борьбы с крестьянскими волнениями. Это была двусторонняя связь. Если Франкское государство поддерживало папство, это означало и усиленное насаждение христианства на языческих территориях. Вскоре христианскую веру приняли многие вожди франкских племен, а Папа даже устроил по этому поводу трехдневный всехристианский праздник.

Повсеместное насаждение новой веры началось с угрозы смертной казни для тех, кто не ходит в церковь по праздникам, не почитает христианского Бога и продолжает соблюдать языческие обряды.

Впоследствии Рим и Папская область испытали на себе мощное влияние Германии и отдельных феодальных семей Италии, воевавших за папский престол. В IX–X веках установилась полная зависимость Рима от Германии. Нередко Папе выпадала участь быть посредником между борющимися сторонами. Это, конечно же, способствовало укреплению церковной власти в Италии и за ее пределами. У Папы для этих целей

было очень много помощников, викариев, чаще всего становившихся его представителями в провинциях.

Все священники имели особое облачение. Викарий, на должность которого назначался, как правило, архиепископ, носил белый воротник с тремя шелковыми крестами. Воротники почти всегда изготовлялись из шерсти, а кресты — из шелка, из самых дорогих и благородных тканей. Кресты символически обозначали пастыря, несущего на плечах овцу. Такой рисунок стали называть паллией. Он вручался Папой и символизировал особую силу, которую получал его обладатель.

Папы всегда старались укрепить свою власть не только символами и одеждой, но еще и фактически. Так, Николай I выдвинул идею о том, что права Папы имеют божественное происхождение. Он требовал всеобщего приоритета в церковных и светских делах. Ни перед чем не останавливаясь, Николай I отлучал от церкви архиепископов, вмешивался в светские дела, добивался пресобладания духовной власти над светской. После него ни один Папа не внес такого большого вклада в формирование теократической власти, то есть такой формы правления, при которой глава государства одновременно является его религиозным главой.

Постепенно сложились и оформились культ и церковные ритуалы, уже христианские. Григорий I утвердил мессу как церковную службу, посредством которой люди обращались к Богу и молились об отпущении грехов.

Само церковное государство складывалось в VIII веке. Его история началась с договора Папы Стефана III с франкским королем Пипином Коротким о защите Рима от нападений византийцев и варварских племен лангобардов. Стефан III сделал Пипина королем и совершил над ним обряд венчания на трон. Отныне Пипин стал избранником Бога, а трон получил необходимую опору.

Стефан III потребовал за это вознаграждение и получил его в виде «Пипинова дара». Проще говоря, Пипин в 756 году подарил Папе отво-

еванские земли: Парму, Реджио, Мантую и герцогство Сполетское. Сам Рим и пограничные области не оккупировались лангобардами, но тем не менее были подарены Пипином Стефану III. С «Пипинова дара» и началось церковное государство. Так Папа стал светским государем, владельцем Папской области и других территорий и начал вести себя как светский князь.

Первым Папой, которому пришлось столкнуться с сопротивлением духовной власти именно в Риме, был Павел I (757–767). Жители Вечного города, всегда чтившие своего епископа как владыку духовного, лишь только уразумели, что он сделался их светским господином, вступили с ним в борьбу.

Эта борьба римских горожан со светской властью Церкви растянулась на многие столетия, и нередко Папам приходилось скрываться в своих резиденциях, спасаться бегством и отсиживаться в крепости — замке Святого Ангела (бывшей усыпальнице императора Адриана).

В правление Папы Адриана I проводилась реставрация церковей, городских стен и сети водопроводов. В частности, была перестроена церковь Санта-Мария ин Космедин, расположенная недалеко от Большого цирка. Ее реставрации мешала античная стена, сломать которую оказалось невозможным. Тогда Папа позвал на помощь народ, велел принести большое количество дров и разложить у этой стены костер. Разрушить старую стену удалось только через год.

Его преемник, Лев III (795–816), вынужден был бежать из Рима, где ненавистники напали на него, ослепили и отрезали язык. Несчастный Папа смог вернуться на престол только благодаря содействию франков.

Между тем на Ватикан и Италию надвинулась новая беда. В IX веке на юге страны появились воинственные арабы, которых называли сарацинами или маврами. В 846 году они захватили Ватикан и вознамерились там обосноваться навсегда, но, к счастью для Рима, были

прогнаны воинственным Гвидо, властителем города Сполето, великодушно пришедшим на помощь Церкви.

Папой Римским в те годы был Иоанн VIII — человек смелый, ловкий и быстрый. Недолго думая, он склонил на свою сторону короля франков Карла Лысого, государя бездарного и никчемного, ибо Церковь не хотела ни с кем делить свою власть. 25 декабря 875 года Карл был коронован как император, после чего императорская власть обратилась в пустой звук, а Папа почувствовал себя полноценным властелином.

Но вскоре эта победа обернулась для Рима полной анархией, так как против неограниченной власти Папы выступила знать, поддерживавшая короля Людовика Немецкого, а сарацины с новыми силами устремились за добычей. Иоанн VIII проявил исключительную воинственность: отлучил от церкви прогерманских смутьянов, которые, убегая, ограбили папскую казну, а для спасения от сарацинов завел собственный флот и одержал в бою победу, выступая в роли адмирала. Правда, сарацины довольно быстро оправались от поражения, и Папе-воителю пришлось бежать во Францию, откуда ему нескоро удалось вернуться.

Один из последующих Пап, Стефан V, безуспешно умолял бесполезного Толстого императора выступить против сарацинов. Они опять были разбиты герцогом Сполетским, что весьма подняло его престиж. В скором времени Папа Стефан V умер, и место его в сентябре 891 года при поддержке прогерманской группировки занял Формоз. Гвидо II Сполетский, владевший несколькими коронами, объявил соимператором своего юного сына Ламберта.

Такое усиление сполетского дома не понравилось Папе, и он пригласил в Рим германского короля Арнульфа, посулив ему императорскую корону. Арнульф не стал отказываться и двинулся по направлению к Риму, по дороге грабя селения. В те времена это был самый обычный способ добывания пищи для войска в дороге.

Формоз был уверен, что для Церкви выгоднее, чтобы императорская корона принадлежала далекому германскому королю, который живет за горами, нежели представителю итальянской знати, находящейся совсем рядом и не оказывающей должного почтения заместнику Бога на земле.

Императорской короной желал также овладеть юный красавец рыцарь Ламберт II, сын умершего в 894 году Гвидо II Сполетского, который имел среди римской знати большое число сторонников.

Узнав о приближении Арнульфа, энергичный Ламберт бросился готовить к обороне свой родной город Сполето, а защиту Рима взяла на себя его мать. Папа Формоз был схвачен сторонниками Сполетского дома и упрятан в замок Святого Ангела, а Вечный город запер ворота и приготовился к бою.

В феврале 896 года Арнульф подступил к стенам Рима и потребовал открыть ворота, на что римляне ответили оскорбительными насмешками. Тогда германцы в ярости бросились на стены, пробили ворота, а к вечеру ворвались в город со стороны Неронова поля — так называлась равнина, тянувшаяся от Ватикана до Мульвийского холма.

В Риме враги Арнульфа быстро присмирели, и ничто не помешало его пышному вступлению в город и коронации в базилике Святого Петра. Римляне принесли присягу верности Арнульфу, после чего тот поспешил покинуть Рим, чтобы покончить со своими сполетскими соперниками.

Арнульф двинулся на Сполето, но внезапно оказался разбит параличом. Произошло это, как думали, не столько от яда, сколько от безалаберного и беспутного образа жизни. В скором времени скончался Папа Формоз, от болезни или от яда — осталось загадкой.

После его смерти обстоятельства сложились в пользу дома Сполето. Преемником Формоза на папском троне был ставленник Сполетского

дома, Стефан VI. Обезумев от ненависти, он совершил неслыханное деяние, покрыв позором себя и свой варварский век.

Стефан VI предал суду Формоза за то, что тот короновал германца Арнульфа. Формоз был мертв и мирно покоился в своем саркофаге. Это возмутило Стефана VI. В начале 897 года был созван церковный собор, труп Формоза извлекли из саркофага, одели в папское облачение и посадили в кресло.

Совершенно серьезно мертвецу предъявили официальное обвинение. От имени усопшего оправдательную речь произнесло какое-то духовное лицо. Формоз был признан виновным, осужден и низложен, с него сорвали папское одеяние, отрубили три пальца на правой руке, проволокли труп по улицам Рима и под улюлюканье толпы швырнули в Тибр.

По странному стечению обстоятельств как раз в это время рухнула обветшавшая Латеранская базилика, разрушение которой суеверные люди истолковали как предвестие падения христианской Церкви.

Осенью того же года злой рок настил Стефана VI: сторонники поруганного Формоза подняли в Риме восстание, схватили нечестивого Папу, затащили в темницу и удавили, а церковные власти в скором времени издали постановление, запрещающее впредь устраивать суд над умершими.

Формоз, выловленный из Тибра рыбаками, был торжественно погребен в правление Папы Феодора II, которое продолжалось всего 20 дней в конце того года. А через несколько лет был реабилитирован свергнутый и удушенный Папа Стефан VI, и в базилике Святого Петра ему воздвигли памятник.

На рубеже IX-X веков в истории Рима наступил период, когда власть перешла в руки женщин, причем отнюдь не добродетельных. В летописях эта эпоха называется «временем правления непотребных женщин».

Таковыми царицами в Риме стали Феодора и ее дочь Мароция, обе они отличались завидной красотой, желанием властвовать и при этом не особенно большим умом.

В январе 904 года Папой стал ставленник Феодоры, Сергей III, которому, благодаря поддержке царицы, удалось удерживать власть в своих руках в течение целых 7 лет — по тем временам это очень солидный срок правления. Сергей сразу же заявил о себе как о человеке сильном и крайне энергичном. Летописцы называют его чудовищем, намекая на незаконный захват власти.

Но тем не менее в Вечном городе он чувствовал себя очень уверенно и даже начал строить здания. Сергей восстановил Латеранскую базилику, которая пришла в упадок во время процесса над Формозом. Силы в его правление распределились следующим образом: власть духовная принадлежала Сергию, светская — сенатору Феофилакту, а Феодора захватила фактическую власть.

Потом на римский престол взшел Альберик, который стал первым диктатором. Такого еще не было, чтобы светское лицо встало у папского престола. Казалось бы, здесь и подошел конец церковной власти, но это было не так.

Альберик не решился устранить Папу от управления государством и создал своего рода двоевластие. Он сохранил за Папой формальные права, но по существу вся власть принадлежала ему. Как самый настоящий диктатор, он упразднил папские выборы и стал назначать Папу сам.

Перед своей кончиной в полном расцвете сил Альберик успел передать папскую тиару своему сыну, Октавиану, вступившему на престол под более скромным, монашеским именем Иоанн XII.

Но характером новый Папа был совсем не как его отец. Он, наместник Бога на земле, стал вести распутный образ жизни и превратил постепенно свою резиденцию, Латеранский дворец, в пристанище разврата и порока.

Здесь находился его многочисленный гарем. Но чем дальше, тем хуже: юный Папа пожелал отвоевать Южную Италию, а для того чтобы укрепить свое положение в Риме, он вступил в союз с германцами.

Октавиан призвал германского императора Оттона I и пообещал ему в качестве награды корону римского правителя. Так, в зависимости от того, кто приходил к власти и какие выбирались союзники, в истории Ватикана и Рима сменялась прогерманская и проитальянская политика. С этого времени начинается история Священной Римской империи, потому что Оттон I вместе со своей супругой Адельгейдой был коронован в базилике Святого Петра.

После этого Рим и его жители расстались со своей самостоятельностью и принесли присягу верности императору. Снова возродилась Священная Римская империя, но императорский титул перешел к германским королям. Теперь центр ее находился в Германии, а Рим считался окраиной государства.

С этого момента началась борьба Рима и всей Италии против Германии за независимость, и у всех итальянских городов появилось желание обрести свой собственный статус.

Оттон расширил свои права. В ноябре 963 года он вторично вступил в Рим и объявил, что отныне Папой будет избираться только человек, угодный самому императору. Точнее, только император теперь мог назначать Папу. Римляне, дорожившие столько веков правом избрания верховного владыки, потеряли его.

Укрепил позиции Оттона и курьезный случай. Новый император устроил в базилике Святого Петра суд над бывшим Папой Октавианом, сбежавшим из города. На этот процесс Октавиан прислал письмо, где грозил отлучить от церкви епископов, если они выберут другого Папу. Однако письмо было написано на народном итальянском языке, а не на латыни, как того требовал обычай. Тогда стало ясно, что Октавиан

просто латинским языком не владеет. Собор низложил его и избрал нового Папу, Льва VIII, который был мирянином, но вел очень благопристойный образ жизни.

Октавиан предпринимал попытки вернуть себе престол, однако безуспешно. После его гибели род Альберика не прекратился. Его потомки, графы Тускуланские, вернулись в Рим, после чего началась война между Тосканским итальянским родом и Германией за право владения папским престолом.

X и XI века были временем процветания варварства в Вечном городе. Доказательством тому может служить история перехода папского престола от одной воинствующей группировки к другой. В 1012 году Феофилакт, сын графа Тускуланского, самовольно захватил нынешний Ватикан и провозгласил себя Папой. Это было первым узурпаторством со стороны Италии. Папа сделал правителем Рима своего брата Романа, и Вечный город перешел, таким образом, во владение Тускуланского дома.

Новые властители оказались дальновидными политиками и сумели удержать власть в своих руках. Папа стал препятствовать торговле церковными должностями и запретил духовенству жениться. Но эти нововведения были проигнорированы. После его смерти Тускуланский дом проявил расторопность и, чтобы не выпустить власть из своих рук, сделал Папой малолетнего Бенедикта.

Но, как только Бенедикт вырос, он возжелал полностью насладиться жизнью и стал развлекаться и грабить по ночам римских жителей. Как известно, в прошлом многие Папы были закоренелыми грешниками, но Бенедикт заимел всех. В конце концов всем надоели его бесчинства, и Бенедикта IX решили низложить.

Папа не очень огорчился. Трезво осознав непрочность своего положения на престоле, он поспешил избавиться от него первым. Бенедикт

продал свой сан римлянину Иоанну Грациану, который был протопресвитером церкви Святого Иоанна у Латинских ворот. Так на престоле воцарился новый Папа – Григорий VI, а Бенедикт снова сделался мирянином. В правление Григория VI снова проводилась политика, ориентированная на Германию.

После Григория Папой стал бамбергский епископ, избравший для себя имя Клемент II. Через несколько дней он возложил на германского короля императорскую корону. Генрих III получил титул патриция римлян. Таким образом город снова перешел под опеку германцев, утратив связь с Тускуланским домом.

Новый Папа сразу же приступил к реформам. Первым делом он запретил торговлю церковными должностями. Низложенного Григория увезли в Германию ради спокойствия, чтобы своим присутствием в Риме он не напоминал о позорной покутке сана.

С приходом к власти Клементя II прогерманская политика в Италии начала укрепляться. После бесчинств Бенедикта Рим сам попросил поддержки у Генриха III.

Стремясь стать общепризнанным главой, Папа видел в императоре серьезного соперника и потому готов был даже изменить своим исконным принципам и пойти на союз с монашеством, который наметился в середине XI века, поскольку именно в это время аристократия усиленно приобретала земли за счет монастырей и Церкви.

Надо отметить, что в середине XI века папство вступило в конфликт с Византией. Папа, который стоял в то время у власти, потребовал себе земли Южной Италии, находившиеся в подчинении у византийского императора. Лев IX рассчитывал, что напряженная международная обстановка заставит императора быть поуступчивей, но все оказалось не так просто. Папа встретил яростное сопротивление. Представители Рима, прибывшие в Константинополь, предали пат-

риарха анафеме и покинули восточную столицу. Это было началом раскола между Западом и Востоком.

В 1054 году произошло разделение Церкви. И западная, и восточная ветви претендовали на звание вселенской (католической по латинскому произношению) Церкви. Когда такое наименование закрепилось за западной ветвью, то восточная выбрала для себя название православной.

В XI же веке начались первые реформы Церкви. В городах Северной Италии было очень много недовольных властью Папы, а особенно его духовной эксплуатацией. Лидерами недовольных стали итальянский монах Петр Дамиани и лотарингец Гумберт. Последний предлагал по существу разделение властей и отделение светской власти от церковной. Однако эта идея была совершенно чужда Средневековью. Ведь в представлении средневекового человека Церковь и государство были чем-то единым и неделимым. Отлученный от церкви изгонялся из общества и государства. Ни о каком разделении не могло быть и речи.

Но Гумберт под независимостью государства понимал нечто иное: беспрекословное подчинение светской власти церковной. Это было единственно правильное решение дилеммы. Но идеи Гумберта нашли сочувствие только у некоторых епископов. И то только потому, что те не хотели больше оставаться в зависимости от императора.

Впоследствии реформа продолжилась, хотя и в несколько ином ключе. Главой реформистов стал Гильдебранд. Он и его сторонники избрали Папой Николая II, который должен был проводить в жизнь новую политику. Странно, но императорская партия, венчавшая Николая II на престол Папы, совершила несуразность. Она сама, должно быть в пылу борьбы, не заметила, как нарушила главный принцип независимости Церкви от государства.

Но эту несуразность можно объяснить. Ведь император не мог оставить Папу вне сферы светской власти. Если он помогал отделять Цер-

ковь, то только потому, что это было просто выгодно ему самому. Гильдебранд был фактическим правителем на папском престоле при Николае II. Он же и осуществил первую серьезную реформу, результаты которой дошли до наших дней. Право избрания Пап отныне закреплялось за коллегией кардиналов, епископов ряда главных церквей Рима. Собрание кардиналов стало называться конклавом.

Папа Григорий VIII стал родоначальником папской финансовой политики более позднего периода. В деньгах он видел не смысл жизни, а средство достижения цели. Он, по примеру своих предшественников, тратил большие деньги на содержание войска и утверждал, что необходимо военным путем избавляться от покровительства света. А значит, всякие притязания аристократии на церкви и их представителей должны быть прекращены. Идеалом Григория VIII была независимая от государства Церковь. Особенно много от этой независимости ожидали в Германии, ведь она означала освобождение от вековой политической подчиненности.

Хотя германские императоры положили начало весьма полезной традиции дарения церквям и храмам земель, на первых порах дарственные записи сообщали только о доходах. Постепенно епископ вытеснял графа, а епископская область превращалась в судебный округ. Император Оттон III назвал ее новым именем — *regimen*, то есть государственное управление. Затем такие земли стали называться княжествами. Так обрзовывались монастырские и другие духовные владения.

Епископ теперь превратился в императорского вассала. А когда он начинал исполнять свои обязанности, светский монарх вручал ему посох, который был символом власти в духовном мире. За этой церемонией закрепилось название инвеституры. Тот, кто получал посох, становился владельцем определенных земель. Церемония символизировала и отражала реальные владения и реальную земную власть духов-

ных лиц. Кроме посоха, император вручал духовному лицу кольцо, и епископ принимал присягу верности.

Но вернемся к Григорию VIII, который был дальновидным политиком. Для осуществления своих планов он прибег к помощи норманнов и планировал заставить всех христианских королей принести ему присягу. Но, очевидно, его планы зашли слишком далеко. Он не учел реально-го соотношения сил, и это было его грубейшей ошибкой.

Григорий VIII все более претендовал на утверждение папской власти и вызвал недовольство союзников. Особенно римлян возмутили его договоры с норманнами. Спровоцировано такое отношение было разгромом норманнскими войсками Рима. Население города поднялось против Папы, и Григорий был вынужден бежать за помощью, однако не успел – в дороге его настигла смерть.

Эти неудачи на Западе заставили Папу направить свои действия на Восток. Папство хотело утвердиться и здесь, чтобы создать единый христианский мир. В этот период начались знаменитые Крестовые походы. Причины для них существовало много. Но самой главной было стремление Церкви к наживе. Папа Римский привлек на свою сторону самые разные слои населения. Купцы шли в войнство с целью расширения своей торговли, рыцарей привлекал культ служения Христу, а за ними потянулись и крестьяне, которым надоели нещадные раздоры и эксплуатация в Риме. Кроме того, папство намеревалось показать, кто хозяин в христианском мире. Все, кто давал обет отправиться в поход, становились под защиту Церкви. Это было своевременной мерой, так как в этот период началось отделение городов Италии и превращение их в самостоятельные города-коммуны. В Риме это движение сопровождалось выступлениями против Папы.

Новая страница римской истории открывается с начала правления Папы Иннокентия III. Как только он вступил на престол, то сразу же

обратился с посланием к целому ряду итальянских коммун и призвал свой народ освободиться наконец от германского опекуинства. А для того чтобы сделать свои доводы более наглядными, он прибегнул к средствам убеждения, которые были сильнее, чем слова.

Папа просто представил на обозрение итальянскому народу всех покалеченных германцами, а таких людей в Риме нашлось немало. Вид этих несчастных отбил у горожан стремление и дальше жить под покровительством Германии. Участниками борьбы должны были стать практически одни бедняки. Несомненно, Иннокентий извлек выгоду из этого предприятия.

Папа выкачал крупные средства из императорских владений. Кроме того, он воспользовался ослаблением германской власти, которое было связано с «коммунальным» движением на севере Италии. Многие города попросту ускользнули от Германии. Однако необходимо было не просто освободить Италию, но и объединить ее под эгидой Церкви, а это уже было намного сложнее.

Одновременно Иннокентий вел борьбу с еретическим движением на юге Франции. Был организован знаменитый Лангедокский поход во французскую провинцию, где Папа повелел просто уничтожить всех слабых и некрепких в вере заодно с еретиками.

В Средние века возникают и монашеские ордена, которые так или иначе связаны с Римом.

Так, доминиканский орден сразу же нашел общий язык с Папой. Доминиканцы гордились своей привязанностью к римскому престолу, даже название их ордена означает верность (*Domini canes* – псы Господни). Вся их деятельность была направлена на борьбу с ересью.

Орден выступал как нищенствующий, хотя на самом деле погоня за наживой была очень развита. Ведь борьба требовала больших средств. Через доминиканство Папы контролировали ситуацию за пределами

Рима. Интересен тот факт, что из недр доминиканского ордена вышли средневековые философы Альберт Великий и Фома Аквинский.

Еще раньше доминиканского ордена был создан другой, получивший название по имени своего основателя — Франциска Ассизского. Он проповедовал добровольную нищету и поэтому сначала встретил недоброжелательное к себе отношение.

Эти два ордена были для Церкви крайне удобны, так как они позволяли принимать подарки и заключать финансовые сделки не от имени самих Пап, а от имени жертвователей. Формально отказываясь от благ, они предпочитали жить в «соблазне мира». Именно представители францисканского и доминиканского орденов стали известны в истории как ярые инквизиторы.

Результатом Лангедокского похода стало освобождение Папской области от германской зависимости. Однако в XIV веке папство подпало под власть французской короны. Как всегда, произошло это из-за земельных владений: Папа передал Франции остров Сицилию. В 1309 году резиденция Пап была перенесена во французский город Авиньон, где и находилась до 1377 года. Здесь, под покровительством короля, Папы чувствовали себя намного уверенней. Тем более что им предоставлялись многочисленные льготы, а расплачивались Папы тем, что назначали на престижные духовные должности практически только одних французских кардиналов.

Однако пребывание Пап в Авиньоне печально сказывалось на делах в Италии. За время отсутствия оказались разграбленными города. Местные феодалы и знать прибирали к рукам все, что плохо лежало. Поэтому, как Папам ни было хорошо в Авиньоне, все-таки пришлось вернуться обратно в Рим.

Таковы наиболее яркие страницы истории папства и Ватикана в Средние века.

Эпоха Возрождения в Папской области наполнена не столько войнами и борьбой за престол, сколько заботой о Вечном городе и реставрацией старинных соборов. Теперь Папы увлеклись искусством с меньшей страстью, чем войнами и борьбой за власть. Мастера и художники искали покровительства у меценатов, первым из которых стал Папа Николай V. Он был знаком с идеями гуманизма, увлекался античной литературой. С молодых лет Николай V тратил огромные средства на приобретение старинных рукописей. Его собрание составило основу будущей Ватиканской библиотеки. Коллекция Папы насчитывала 794 латинские и 353 греческие рукописи. Пергаментные рукописные книги были украшены богатыми миниатюрами и имели красивые переплеты, выполненные из изысканного малинового бархата.

Папа Николай V начал реконструкцию Рима — реставрацию церквей и домов, но в поисках средств на покровительство и меценатство он же открыл повсеместную торговлю индульгенциями (свидетельствами о полном или частичном отпущении грехов; от латинского *indulgentia* — милость).

Возрождение отметило начало своего царствования бурным строительством. Папа Павел II, большой любитель роскоши, воздвиг для себя Палаццо Венеция. Для его строительства использовали камни старинного Колизея, поскольку они были самым доступным материалом.

Однако первым Папой, почувствовавшим себя вполне уверенно в Риме, стал Сикст IV. Он вел свое происхождение из скромного семейства рыбаков, а потому обладал вполне демократичным характером. Сикст IV оставил о себе память как о Папе, который ввел в Испании инквизицию. Он начал первые массовые сожжения еретиков. Первое такое событие произошло в 1481 году в Севилье.

Законы Сикста IV превратили Испанию в самую мрачную страну, где до начала XIX века пылали костры инквизиции. Только представьте

цифру: за три с половиной столетия инквизиция сожгла около 36000 человек. Положительной заслугой Сикста было начало возрождения Рима. По его приказу были осушены болота, расчищены улицы и укреплены городские стены. В 1480 году Папа перенес свою резиденцию из Латерана, где до этого располагался папский дворец, в Ватикан.

В первую очередь Сикст приказал отреставрировать античный мост Адриана, ведущий от замка Святого Ангела к Ватикану. Во время его правления Рим стал первым городом, в котором появился музей. По этому случаю Сикст подарил Риму свою коллекцию античной скульптуры. Папа-реформатор основал Ватиканскую апостолическую библиотеку и знаменитую Сикстинскую капеллу (1471).

Во второй половине XV века Рим стал городом зодчих и художников.

Сикст умер в 1484 году. После его смерти в Риме произошел настоящий погром. Народ преследовал его земляков-генуэзцев. На них изливали накопившуюся злобу. Фаворит Папы, Джироламо Риарио, вовремя скрылся из Рима, иначе бы не избежал смерти. В городе повсюду красовались надписи: «Радуйся, даже Нерон не превзошел тебя!»

При Иннокентии VIII, в 1490 году, вблизи от Ватикана был воздвигнут Вельведерский дворец, впоследствии ставший загородной резиденцией Папы.

Продолжил архитектурное преобразование Рима и Ватикана Папа Юлий II (рис. 12). Он был одним из самых воинственных первосвященников Рима, но в то же время и самым выдающимся меценатом эпохи Возрождения. Этот Папа, умело пользовавшийся человеческими слабостями, ловко использовал политические и экономические противоречия между государствами. Он категорически настаивал на необходимости инквизиции. Всякому, кто оказывал помощь в поимке колдунов, Папа обещал индульгенцию.



Рис. 12. Рафаэль. Портрет Папы Юлия II (около 1511)

Юлий II приказал перестроить сам Ватикан и базилику Святого Петра (подробнее об этом ниже). Помимо этого, он поручил Браманте создать новую архитектурную композицию. Он хотел соединить свою летнюю резиденцию, виллу Вельведер, с Сикстинской капеллой, папским дворцом и собором Святого Петра. Браманте создал две великолепные галереи. Им же были начаты окружавшие двор Святого Дамазы лоджии, которые впоследствии закончил и расписал Рафаэль со своими учениками.

Юлий II был воителем. Италия и Рим, ставшие узлом противоречия, во время его правления сыграли ему на руку. Он мечтал о сильном и независимом Папском государстве и ни перед чем не останавливался. Юлий II отвоевал Парму, Пьяченца и Реджио. Но его большой ошибкой было привлечение наемников.

В 1505 году Юлий II заключил договор с двумя кантонами Швейцарии. Теперь они обязаны были поставлять ему гвардейцев. До сих пор эта традиция сохранена в Ватикане. Стражники города-государства одеваются в цветные полосатые костюмы, шитье в стиле XVII века.

На этом нововведения и открытия при папском дворе не закончились. По приказу Юлия II в Риме начались раскопки, в ходе которых была найдена статуя Лаокоона.

Тщеславный Папа непременно хотел быть похороненным в соборе Святого Петра и торопил Микеланджело с завершением реконструкции церкви. Он заказал мастеру соорудить для него роскошную многофигурную мраморную гробницу.

Микеланджело вдохновенно принялся за работу. Он сам отправился в Каррару за мрамором. В горах он провел семь месяцев, в течение которых занимался поисками и сортировкой необходимого материала. Мрамор привезли в Рим и выгрузили на площади Святого Петра. Однако гробница не была выполнена так, как это планировал Микеланджело.

Рис. 13. Микеланджело. Моисей. Статуя для гробницы Папы Юлия II

Из задуманных сорока статуй было завершено только четыре (Моисей и рабы), а восемь остались незаконченными. Центральный элемент всей композиции – фигура Моисея (1515–1516) (рис. 13), личности титанической, чья грозная воля и боговдохновенность получают физическое воплощение в образе, который наделен гипертрофизированной силой и даром провидения.

Микеланджело представил фигуру Моисея в величественной позе. Он сидит, опираясь одной рукой на скрижали, а другой держит ниспадающую бороду, которая выполнена из мрамора таким образом, что создается впечатление пушистых и мягких волосков.

Несколько раньше были выполнены фигуры двух пленников – «Восставшего раба» и «Умирающего раба». После завершения статуи Моисея Микеланджело начал работу над другими фигурами рабов (рис. 14, 15), которые представляли собой развитие одной и той же темы скованной силы. Эти статуи, оставшиеся незавершенными, являются воплощением коллизии человека и мира через конфликт образа и плас-





Рис. 14. Микеланджело. Скованный пленник. Статуя для гробницы Юлия II (около 1513)



Рис. 15. Микеланджело. Бородатый раб. Статуя для гробницы Юлия II (около 1519)

тического материала, характерный для искусства Микеланджело. Все статуи, предназначавшиеся для гробницы Папы Юлия II, были вывезены из Ватикана. Так, в настоящее время статуя Моисея находится в римской церкви Сан-Пьетро ин Винколи, «Скованный пленник» — в парижском Лувре, а «Бородатый раб» — в Академии изящных искусств Флоренции.

Одновременно мастер работал над бронзовой фигурой Папы. Когда он спросил Юлия II, изобразить ли его с книгой в правой руке, Папа ответил: «Дай мне в руку меч — я человек неученый».

После смерти Юлия Папой был избран кардинал Джулио Медичи. Началась эпоха правления семейства Медичи, известных римских меценатов.

Возрождение было яркой страницей в истории Ватикана: восстанавливались церкви, соборы, Рим стал центром художественной культуры Европы.

Папой Павлом III была построена капелла Паулинская, а рядом с ней — так называемая Sala regia (царская зала). При Пии IV и Григории XIII появились северное и восточное крылья лоджий Рафаэля, а Сикст V построил поперечную галерею, в которой по сей день размещается Ватиканская библиотека.

Клемент XIV и Пий VI основали Пио-клементинский музей, а Пий VII — музей Киармонтский, также он провел вторую поперечную галерею, Браччио Нуово (1817–1822).

Григорий XVI основал музеи Этрускский и Египетский, и наконец Папа Пий IX покрыл стеклянной крышей лоджии Рафаэля и построил четвертую стену двора Святого Дамаса.

На фоне грандиозного архитектурного строительства политическая жизнь Рима и Италии в целом складывалась не столь удачно. В XVIII веке наступил период упадка. Особенно пострадала при этом Папская об-

ласть. В конце столетия от 2,3 миллиона ее жителей осталось лишь 400 тысяч неимущих, существовавших за счет благотворительности.

После средневекового периода завоеваний, когда папская власть переходила из рук в руки и поочередно переживала влияние Германии и Италии, вернее, влиятельных итальянских семей, ей довелось еще раз пострадать от императорского могущества.

На этот раз к Ватикану и Риму протянул руку Наполеон, который, как и его предшественник Карл Великий, получил корону от Папы Римского. Но сделал это гораздо более оригинальным способом. Он не стал утомлять себя визитом в Вечный город, а в 1804 году во время торжественной церемонии сам взял корону у Пия VII и возложил ее на свою голову. С этого времени Папская область стала вассалом французского императора.

После распада империи Наполеона Ватикан и Рим ожидали дальнейшие испытания. В конце XVIII века в Италии возникло и продолжало расти освободительное движение — Рисорджименто. Борьба между двумя противоположными силами велась на протяжении всего XIX века. И не безуспешно.

В марте 1861 года было создано государство Италия. А после того как в Рим вступили правительственные войска и королем стал Виктор Эммануил II, Папа перестал быть светским владыкой.

Рим стал столицей объединенной Италии. В 1870 году Папская область была ликвидирована.

Это был конец светской власти Папы, который в знак протеста объявил себя добровольным узником и сказал, что отныне не покинет стен Ватикана, пока не будут восстановлены его священные права. Интересен тот факт, что в связи с этим событием были выпущены специальные открытки (рис. 16) с надписью: «Пий IX — «узник Ватикана"», продажа которых верующим принесла папской казне немалые доходы.

В 1929 году Папа снова стал светским правителем. 11 февраля было подписано Латеранское соглашение, по которому Ватикан получил статус города-государства. Соглашение было заключено между главой Римской католической церкви, Папой Пием XII, и правительством Италии. Сам акт подписания происходил не в Ватикане, а в Латеранском дворце,



Рис. 16. Пий IX — «узник Ватикана»

отсюда и название документа. Скоро была составлена и конституция для нового государства. В ней указывалось, что ватиканское подданство не наследственное, а в каждом случае предоставляется Папой лично.

Особенности этого государства состоят в том, что его подданные не платят налогов, не несут военной службы, за исключением гвардейцев. Они обязаны посещать все церковные службы и отмечать все церковные праздники.

Вооруженные силы Ватикана пополнились за счет дворянской гвардии и жандармерии, которые охраняют папские покои, дворцы, сопровождают Папу в его поездках, встречают и провожают высоких гостей.

Таким образом, Ватикан — это государство в государстве, полностью правым главой которого является Папа.

16 октября 1978 года папский престол занял польский кардинал Кароль Войтыла, принявший имя Иоанна Павла II. Вопреки четырехсотлетней традиции, согласно которой Папой мог быть только итальянец, верховным правителем Ватикана стал представитель другой нации.

Кароль Юзеф Войтыла родился 18 мая 1920 года в Вадовице (Бельское воеводство, Южная Польша). Это 262-й Римский Папа. Его отец, Кароль Войтыла-старший, являлся кадровым офицером австро-венгерской армии. После того как провозгласили независимость Польши, он продолжил службу в польской армии. Войтыла-младший должен был пойти по стопам отца: в 1935 году его отправили на военные курсы.

Сам же юноша увлекался литературным творчеством, писал стихи и драмы, хотел стать актером и занимался в театральных студиях в Кракове. Во время Второй мировой войны Войтыла поддерживал движение Сопротивления. В ноябре 1940 года его арестовали и отправили на работы в каменоломни. Позже он работал на химическом заводе и учился в подпольной семинарии.

В 1944 году молодого человека взял под свою опеку краковский архиепископ Адам Стефан Сапега.

После войны Войтыла закончил Ягеллонский университет, а затем — католический доминиканский университет. В 1946 году Войтыла стал католическим священником, в 1958 — епископом, в 1964 — архиепископом Кракова, в 1967 — кардиналом.

16 октября 1978 года первым среди поляков он был избран Римским Папой и принял имя Иоанн Павел II в честь своего предшественника — Иоанна Павла I (Альбино Лучани, который восседал на папском престоле менее месяца и умер при загадочных обстоятельствах).

Возглавив Католическую церковь, Кароль Войтыла сломал сложившийся за века образ римского первосвященника. Он бегал в кроссовках по горным тропам, занимался на тренажерах, плавал в бассейне, играл в теннис, катался на горных лыжах.

С пастырскими поездками Папа посетил многие страны во всех частях света. Он нередко позировал перед журналистами в национальных костюмах (рис. 17).

Много сделав для изменения образа Католической церкви, Иоанн Павел II остался непреклонным в проповедовании принципов, которые, по его мнению, составляют нравственную основу человеческой цивилизации. Он категорически против аборт, искусственного оплодотворения, разводов, применения противозачаточных средств, рукоположения женщин в священнический сан.

13 мая 1981 года на жизнь Папы было совершено покушение, виновником которого стал турецкий террорист Али Агджа. После покушения Иоанн Павел II перенес шесть операций. С годами состояние его здоровья ухудшилось, ему пришлось отказаться от интенсивных занятий спортом. Однако он, как и прежде, ведет активную пастырскую деятельность.



Рис. 17. Иоанн Павел II в Мексике...



... и в Заире

В значительной степени благодаря позиции, которую занял Иоанн Павел II, Католическая церковь приняла такие эпохальные решения, как реабилитация Галилео Галилея или покаяние за многовековое преследование еврейского народа.

Ватикан является беспримерным собранием сокровищ архитектуры, живописи и скульптуры. За небольшим исключением, почти все творения создавались в эпоху Возрождения, когда в Риме и Папском государстве работали самые известные мастера.

Все здания и постройки, которые находятся в Ватикане, можно перечислить по пальцам. Да, их немного, но все они заслуживают самого пристального внимания. Ватикан не представляет собой однородного архитектурного целого. Это комплекс дворцов, церквей, площадей, парков, зал, галерей, капелл, которые по стилю и времени постройки принадлежат к разным эпохам. В городе-музее насчитывается 200 лестниц, 12 тысяч комнат и до 20 дворов, то есть зданий, где раньше жили Папы. В настоящее время данные строения стали архитектурными памятниками. Это дворы Пинии, Бельведера, Сан-Дамазо. Обо всех них пойдет речь дальше.

Главной достопримечательностью Ватикана является собор Святого Петра (см. *цветную вклейку*), построенный в 1657–1663 годах. Он вмещает около 10 тысяч человек. В строительстве и украшении собора принимали участие выдающиеся архитекторы и художники: Браманте, Микеланджело, Дж. делла Порта, Виньола, Бернини, Рафаэль и другие. В интерьере храма наибольший интерес представляют мраморная статуя Микеланджело «Пьета» («Оплакивание Христа»), бронзовый балдахин, кафедра, надгробия и многое другое.

К собору примыкает площадь Святого Петра (*рис. 18*), обрамленная знаменитой колоннадой Бернини, включающей 280 колонн и 164 статуи. Вблизи собора расположен апостолический дворец, на третьем этаже которого находятся личные покои Папы (19 комнат). Папский дворец представляет собой целое произведение искусства и похож на волшебный Парнас — обиталище богов. В нем три тысячи комнат, восемь парадных и двести обычных лестниц, двадцать дворов и несчетное ко-



Рис. 18. Площадь Святого Петра в Риме. Аэрофотосъемка

личество картин и статуй мастеров Возрождения. По богатству и красоте апостолический дворец стоит в одном ряду с дворцами из сказок «Тысячи и одной ночи». В этом же дворце размещается знаменитая Сикстинская капелла, расписанная Микеланджело, Перуджино, Боттичелли и Гирландайо, а также еще две капеллы – Паолина и Николая V.

По внешнему виду территория Ватикана представляет собой неправильный четырехугольник, тянущийся с юга на север в косом направлении от собора Святого Петра. Продольные восточный и западный фасады образованы двумя галереями, которые соединяют старый Ватикан с Бельведером. Пространство между ними разделено двумя поперечными галереями: Библиотечной и Браччио Нуово, состоящей из трех дворов. Первый, ближайший к Ватикану, называется Бельведерским. В третьем дворе разбит сад Giardino della Pigna. Другой большой сад (Giardino Pontificio) расположен к западу от дворца, на склоне холма, откуда открывается чудесный вид на собор Святого Петра и где находится прелестная villa Pia, построенная Пиццо Литорио для Папы Пия IV, в настоящее время несколько запущенная.

Вход непосредственно в сам Ватикан находится сразу же за собором Святого Петра, со стороны правого крыла колоннады, близ конной статуи Константина. Для того чтобы туда проникнуть, надо пройти под северным крылом колоннады Бернини, мимо парадного входа во дворец. Здесь несут службу папские гвардейцы. Дальше дорога проходит вдоль плуток каменной стены, где и расположен вход.

Главная лестница, Скала Реджа, с великолепной ионической колоннадой, построенная при Урбане VIII, ведет в царскую залу (Залу Реджа), которая служит вестибюлем для Сикстинской и Паолинской капелл. Зала Реджа украшена фресками Вазари, Саммакини, братьев Цуккери, Сальвиати и Сиккиоланте. Среди фресок Паолинской капеллы самыми примечательными являются две фрески работы Микеланджело: «Обраще-

ние апостола Павла» и «Распятие апостола Петра», которые в значительной степени пострадали от копоти восковых свечей. Во время празднования Пасхи здесь совершается богослужение.

Во втором этаже находятся знаменитые лоджии Рафаэля (рис. 19, 20) и 4 залы (станцы), расписанные Рафаэлем и его учениками по поручению Пап Юлия II и Льва X (1508–1520). Из залы светотеней можно выйти с одной стороны в капеллу Сан-Лоренцо с фресками Фра Анджелико, а с другой – в галерею Лож. Но главный путь в Ложы проходит из двора Святого Дамаса по великолепной лестнице, состоящей из 118 ступеней, которая была построена при Папе Пие IX. Рядом со станцами Рафаэля расположены апартаменты Борджа. Фрески, их украшающие, принадлежат Бернардино Пинтуриккьо – одному из представителей монументально-декоративной живописи Кватроченто. Среди них – «Коронавание Марии» (см. цветную вклейку). Яркие и радостные краски – малиновые, синие, фиолетовые, зеленые – с большим количеством золота, обилие орнаментов делают эти росписи похожими на богатый красочный ковер. В них включено множество портретных изображений, среди которых наиболее выразительным является портрет Папы Александра VI, изображенного на фреске «Вознесение Христа».

Северная часть Ватикана, Бельведерский дворец (архитектор Браманте), занята музеем Пию-клементино, своим богатством обязанным, кроме основателей, Папам: Юлию II, Льву X, Клементу VII, Павлу III и, в особенности, Пию VI. В музей ведут два вестибюля: четырехугольный, где находится знаменитый бельведерский торс Геркулеса, и круглый, откуда открывается превосходный вид на панораму города Рима. Рядом с круглым вестибюлем расположена зала Меллеатра, где выставлена статуя этого мифического охотника.

Из круглого вестибюля можно попасть в восьмиугольный бельведерский двор, построенный по проекту Браманте. Он окружен портиком,

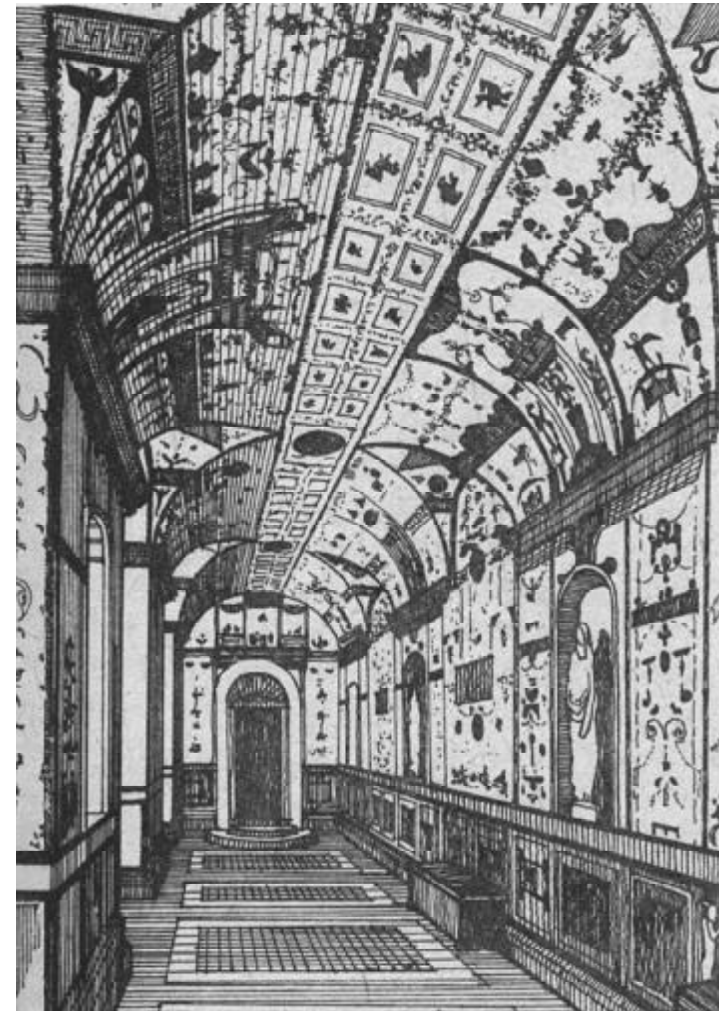


Рис. 19. Лоджия Рафаэля

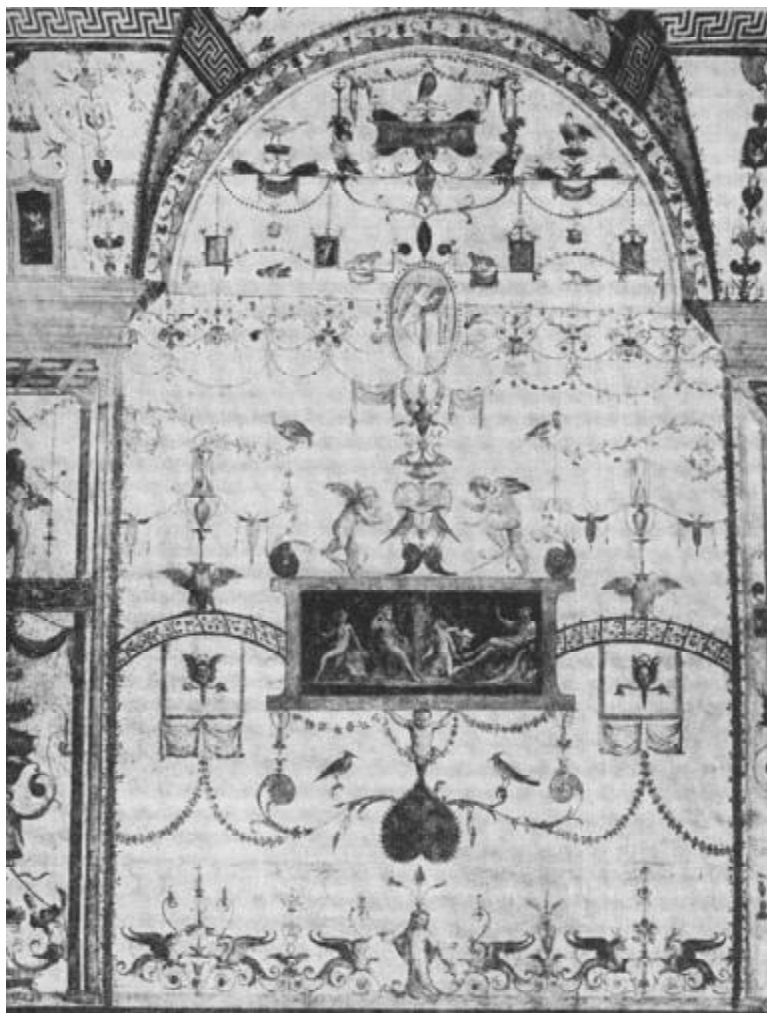


Рис. 20. Лоджии Рафаэля. Фрагмент одной из фресок

который поддерживают 16 гранитных колонн. Под портиком расставлены саркофаги, алтари, купели, барельефы. Почти все эти экспонаты являются замечательными творениями античных мастеров. В четырехугольных нишах красуются всемирно известные статуи: «Аполлон бельведерский», «Лаокоон», «Антиной Бельведерский» и «Персей Кановь».

Обратимся к истории. По проекту Браманте предполагалось соединить Ватиканский и Бельведерский дворцы с помощью выпянутого двора огромных размеров (рис. 21) — длиной около 300 метров. Двор должен был включать три последовательно повышающиеся террасы, соединенные между собой открытыми лестницами с подпорными стенками, экседрами и нимфеями. Нижняя, расположенная под окнами Ватиканского дворца терраса предназначалась для проведения турниров

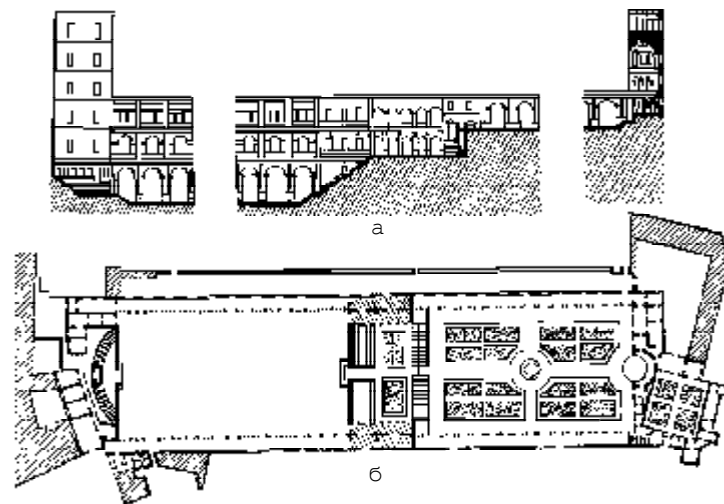


Рис. 21. Двор Бельведера в Риме: а — продольный разрез; б — план

и других зрелищ. На естественном склоне, который отделял следующую террасу, располагались места для зрителей. Ансамбль завершала большая экседра, позднее достроенная Микеланджело. За экседрой Браманте построил небольшой дворик восьмиугольной формы для античных скульптур.

Грандиозный замысел поистине великого архитектора не был осуществлен полностью. К тому же впоследствии он был искажен строительством здания Ватиканской библиотеки, которая отсекла верхнюю террасу двора Вельведера. В очередной раз он был расчленен в XIX веке. Проект Браманте имел огромное значение для дальнейшего развития архитектурной мысли. Множество содержащихся в нем архитектурно-пространственных композиционных приемов впоследствии с успехом использовали зодчие итальянского Ренессанса, сооружая городские ансамбли и виллы.

Из Вельведерского двора есть вход в галерею Статуй, где особое внимание привлекают «Аполлон Савроктонский» и «Купидон» Праксителя, а также «Спящая Ариадна». Отсюда через залу Зверей (названа так по представленной здесь коллекции скульптурных фигур животных) вступают в восьмиугольную залу Муз, поддерживаемую 16 колоннами из каррарского мрамора, в которой представлены античные статуи Аполлона Массаетского и найденных в Тиволи муз. Зала Муз ведет в Круглую залу, ее купол держится на десяти мраморных колоннах. Пол этой залы выполнен из найденной в Отриколи античной мозаики. Здесь находится бассейн из красного порфира, по величине и красоте единственный в своем роде, выставлены статуи Антиноя, Цереры, Юноны, Перкулеса и других.

К югу от Круглой залы расположена зала Греческого креста, названная так из-за своей формы. В этой зале размещены саркофаги Святой Елены и Констанции, выполненные из красного порфира. Отсюда внут-

ренняя главная лестница музея ведет в сад della Pigna. Эту лестницу построил Симонети. Она украшена двумя колоннами из черного порфира и тридцатью — из красного гранита. Эта же лестница ведет в основанный Пиетом VII Египетский музей и во второй этаж, где располагаются галерея Канделябр и Этрусский музей, который был основан Григорием XVI. Музей занимает 13 зал. В нем представлено богатейшее собрание древнеиталийских мастеров.

Северный конец восточной галереи Браманте (в узком смысле — галереи Киарамонте) и галерею Браччио Нуово занимает Киарамонтский музей. Каждая сторона первой галереи разделена на 30 отделений, в которых глазам зрителей предстает замечательное собрание статуй, бюстов и барельефов (статуи Тиберия, Юлия Цезаря; бюсты Цицерона, Марии, Сципиона Африканского и других). В галерее Браччио Нуово выставлены статуи Августа, Клавдия, Тита, Еврипида, Демосфена, Минервы; бюсты Марка Антония, Лепида, Адриана, Траяна и других. К югу от галереи Киарамонте, отделенный от нее одной решеткой, расположен музей Надписей (более 3000 памятников), основанный Папой Пиетом VII.

В западной галерее Браманте размещено несколько музеев и залов. В Музее светских предметов собрана коллекция античной утвари из разных металлов, бронзовых статуэток идолов, драгоценных камней и резьбы на слоновой кости. Музей священных предметов представляет собрание древней церковной утвари, найденной в катакомбах. Здесь же расположены Кабинет папирусов, Зала альдобрандинской свадьбы, Нумизматический кабинет. В Зале византийских художников представлены произведения, относящиеся к XIII и XIV векам. Основателем коллекции картин был Папа Григорий XVI, который и передал ее музею.

Ватиканская пинакотекa (картинная галерея) размещена в залах третьего этажа, позади лож Рафаэля. Несмотря на то что в нее включено

небольшое количество картин, все они бесценны, поскольку принадлежат к лучшим произведениям великих мастеров. В пинакотеке представлены шедевры итальянских живописцев — от Джотто до Рафаэля и от Леонардо до Караваджо.

В галерее Арацци во втором этаже западной галереи Браманте содержится драгоценное собрание ковров, исполненных по картонам Рафаэля. Ковры изображают деяния святых апостолов.

Перечислять экспонаты города-музея можно бесконечно долго. И конечно же, полное описание достопримечательностей Ватикана никоим образом не удастся разместить на страницах небольшой книги, поскольку город представляет собой поистине огромный архитектурный комплекс. Поэтому остановимся на описании лишь некоторых всемирно известных памятников архитектуры, скульптурных и живописных творений.

Собор Святого Петра

Собор Святого Петра занимает промежуточное положение между Римом и Ватиканом. Он служит воротами в Ватикан и в то же время считается самым значительным архитектурным произведением, его гордостью.

Строительство собора началось по повелению императора Константина в 324 году. Возводили его на том самом месте, где, по преданию, находилась могила апостола Петра, который, как рассказывает история, был главой римской общины. Император сам копал землю, после чего установил двенадцать корзин в честь двенадцати апостолов. За пределами городских стен император приказал построить еще одну небольшую церковь в форме базилики. Она также посвящена памяти апостола Петра. Это строение по местоположению называют Остийской базиликой.

Для строительства базилики Святого Петра (рис. 22) (а именно такой тип здания был распространен в то время) разрушали стены древнего Колизея. Уже позже, в Средние века, она была переименована в собор. И это не случайно, так как древние римские базилики сильно отличались от христианских храмов.

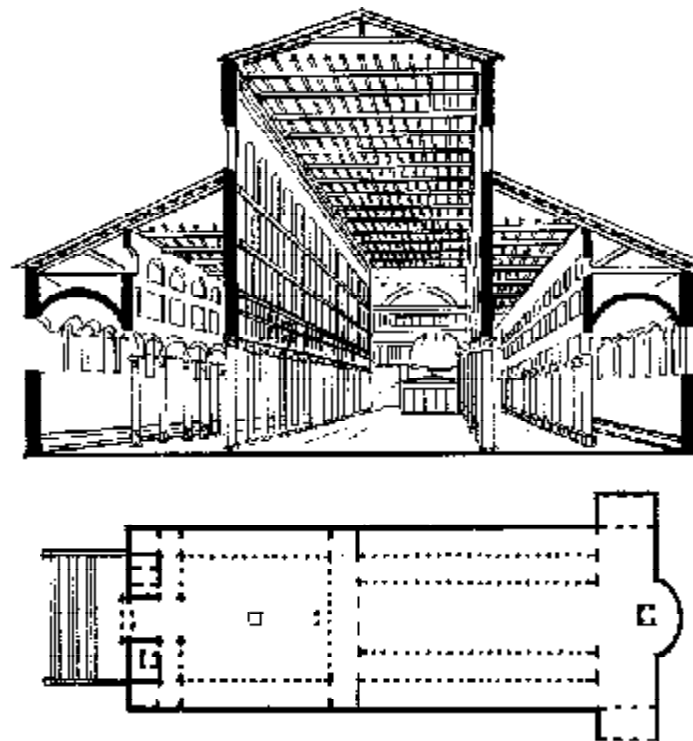


Рис. 22. Базилика Святого Петра. IV век. Разрез и план

Базилика состоит из одного большого светлого зала, как правило прямоугольной формы; внутреннее пространство разделяется рядами столбов и колонн на несколько продольных помещений — нефов. Средний неф обычно более высокий. Освещается он через окна, расположенные над крышами боковых нефов.

Такой тип построения зданий пришел из античного мира, с тех пор сохранилось и его название. В художественном плане собор сильно отличается от базилики. Античные архитекторы уделяли большое внимание внешнему виду строения, а для молитвенного дома имеет меньшее значение и внутренняя отделка. Наиболее распространенным ее видом была стеклянная мозаика, благодаря которой достигался яркий художественный эффект. Ранее, в античном мире, мозаика украшала в основном только пол и редко стены храма. В Средние века она переместилась на стены. Мозаичные изображения так же, как и живопись, имели религиозную направленность. В церквях стены и потолки украшали рисунком только на библейские темы.

Первоначально базилика Святого Петра представляла собой большое пятинефное здание, перед фасадом которого располагался двор с крытой колоннадой. Однако эта базилика имела западную ориентацию, а обнаружилось это тогда, когда рухнула апсида и обнажила кирпичи с клеймом императора Константина. На них было выжжено: «Константин Август, наш господин».

Сейчас собор Святого Петра — самая большая церковь в мире. В XVI–XVII веках он был перестроен из базилики Святого Петра, сохранив прежнее название.

На протяжении всей истории Рима и Ватикана здание не раз переходило из рук в руки. За право вступить под его древние своды боролись Италия, Германия, а также многочисленные феодальные диаспоры Италии. И это не случайно, ведь именно здесь проходила коронация импе-

раторов Священной Римской империи, здесь же избирали и утверждали на престол Пап. Собор видел немало разбоев и пожаров. Вот что рассказывают архивы истории о том беспокойном времени.

В 1413 году, во время войны, неаполитанские войска ворвались в Рим и разграбили не только папские дворцы, но и оплот всего христианства — базилику Святого Петра.

В этот период состояние города и Ватикана было плачевным. Рим настолько подвергся разрушениям, что практически полностью утратил вид города. Целые районы оказались опустошенными.

О состоянии базилики Святого Петра сохранилась следующая запись: «Церковь и монастырь этого имени находились в полном запустении. Монахов оставалось всего несколько человек. В уцелевших кельях содержались козы и свиньи. В старинной базилике путники варили на кострах мясо и овощи и тут же их ели, сопровождая еду выпивкой, шумом и криками. На ночь пастухи загоняли сюда быков и буйволов.

Центральный неф базилики стоял без крыши, которая уже давно провалилась. Однажды в базилику зашел известный в Риме отшельник и, подойдя к одному из алтарей ее, перед которым стояла древняя статуя апостола Петра с мечом в руке, обратился к ней с такими словами: «Дуррак и простофиля! Что ты делаешь? Зачем держишь поднятым свой меч? Разве не видишь, что твоя церковь находится в позорном состоянии, в обломках, и никто о ней не заботится? Опустит меч, который ты держишь, и порази тех, кто оставляет в запустении твой дом!» Слова отшельника были обращены к Папе, который после этого начал реставрировать запущенную базилику и монастырь».

Во второй половине XV века Вечный город начал оживать. Постепенно он становился художественным центром Италии. Николай V был высокообразованным человеком. Именно он отворил ворота Ватикана лучшим художникам и зодчим Италии.

У Николая V были грандиозные планы реставрации Вечного города и Папского государства. Он приказал отремонтировать и восстановить сорок крупных церквей, хотел также перестроить базилику Святого Петра и папский дворец. Однако реконструкцию будущего собора начали только при Папе Юлии II.

Выполнение этого важного дела Юлий поручил самому лучшему архитектору того времени, Донато Браманте, который в 1505 году начал ряд строительных работ в Ватикане. С проектированием и строительством собора Святого Петра связаны последние годы жизни выдающегося архитектора. Он решил построить величественное центрально-купольное сооружение с применением техники римских бетонных конструкций IV века. Браманте хотел поставить купол Пантеона на своды базилики Максенция и Константина. Все предшествующие постройки подобного плана как нельзя лучше подготовили архитектора к решению довольно сложной задачи. Им был предложен целый ряд проектов, среди которых он выбрал в конце концов один. Это был проект центрального сооружения (рис. 23), по форме напоминавшего греческий крест с закругленными ветвями. Над средокрестьем возвышался мощный сферический купол, вокруг которого размещались купольные капеллы меньшего размера. Расположенные по углам башни дополняли план почти до правильного квадрата.

Несмотря на то что этот проект не соответствовал традиционной для католических храмов форме латинского креста и не занимал всю площадь древней базилики, он был одобрен Папой. Началось строительство главных устоев. Дошедшие до наших дней чертежи и рисунки позволяют оценить совершенство замысла Браманте. Обладая законченностью, каждый отдельный элемент его проекта вместе с тем являлся неотъемлемой частью целостной композиции. Поражает ощущение необычайной воздушности проекта. Пространство в нем преобладает

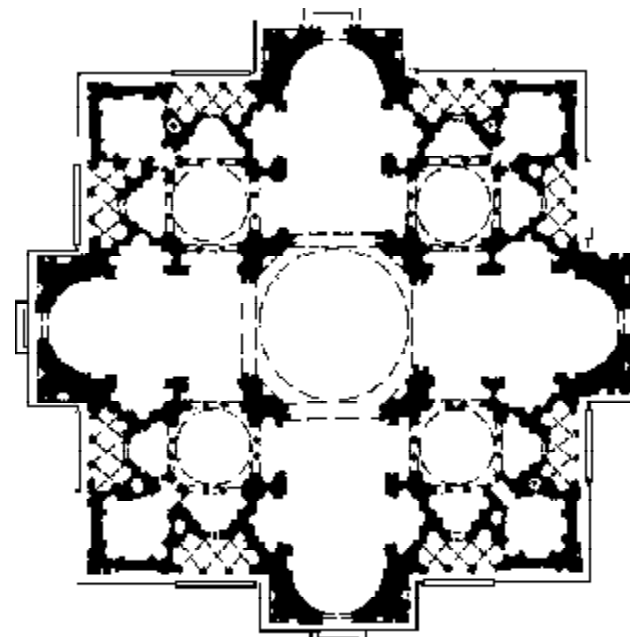


Рис. 23. Браманте. Проект собора Святого Петра в Риме. План

над массой. Оно незримо проникает во все сложно расчлененные устои и стены, их ограждающие. Сохранившийся с тех далеких времен набросок, возможно принадлежащий самому Браманте, свидетельствует о том, что архитектор планировал устроить вокруг собора квадратный перистильный двор с эксedрами, расположенными посередине каждой из сторон.

Однако строительство велось очень долго, планы здания часто менялись. Проект собора Святого Петра Браманте так и не был осуществлен.

В законченном виде собор сильно отличается от прежней базилики. То, каким хотел видеть его интерьер Браманте, передает фреска Рафаэля «Афинская школа» (см. цветную вклейку), отражающая основной замысел сооружения.

Браманте руководил строительством собора до конца своей жизни, до 1514 года. Его помощниками были Джулиано да Сангалло, Фра Джокондо из Вероны и Рафаэль Санти.

Надо сказать, что почти все известные зодчие, жившие в Риме во второй половине XVI века, поочередно принимали участие в строительстве собора Святого Петра — самой крупной работе, которая была осуществлена в Италии в эпоху Возрождения. Поскольку Папы любыми путями стремились укрепить свое могущество и позиции католицизма, строительство это приобрело особое значение. Новое сооружение должно было затмить собой руины языческих святилищ и построенных когда бы то ни было христианских храмов и стать воплощением могущества Католической церкви.

Браманте успел частично вывести центральные устои и подпружные арки собора. После смерти великого архитектора строительство возглавил Рафаэль. Сам Браманте считал, что только Рафаэль сможет довести начатое до конца и выполнить это безукоризненно. Перед смертью он рекомендовал Папе Юлию II назначить Рафаэля своим законным преемником.

Несмотря на то что художник только сравнительно недолго работал как архитектор, его талант проявился с полной силой в живописных работах. Его архитектура на плоскости поражает своей гармоничностью и легкостью пропорций. Так рисовать на бумаге архитектуру могли только Микеланджело и Рафаэль, им обоим было свойственно чувство гармонии, воплощенное в камне. Долгий опыт изучения человеческого тела пригодился и в архитектуре.

Разрабатывая план собора Святого Петра, Рафаэль мечтал о воссоздании древних античных форм. По этому поводу он писал Кастильоне: «Я хотел бы найти прекрасные формы древних зданий, но я не знаю, не будет ли это полетом Икара. Хотя Витрувий и проливает для меня на это большой свет, но не настолько, однако, чтобы этого было достаточно».

Однако Рафаэль не пошел по пути развития замысла Браманте. Он вернулся к традиционной форме плана католических церковных сооружений в виде латинского креста. В его проекте собор представлял собой купольную постройку с тремя одинаковыми апсидами. Четвертая сторона была развита в сильно вытянутую базилику, разделенную на три нефа.

Преемник Рафаэля, Бальдассаре Перуцци, снова вернулся к центрической композиции, но строительству помешали военные действия. Возобновилось оно только в 1534 году, когда его возглавил Антонио да Сангалло Младший. В этот период возрастало влияние клерикальных кругов, усиливалась католическая реакция. В связи с этим Сангалло решил в созданной им большой модели вернуться к традиционной вытянутой форме плана, в соответствии с которой мастер и возвел восточную и южную ветви креста.

После смерти Сангалло в 1546 году руководство строительством собора перешло к Микеланджело. Работа над созданием проекта этого грандиозного сооружения стала венцом его зодчества.

Микеланджело решительно выступил против отказа от центрально-купольной системы и возвращения к плану храма в виде латинского креста. Он писал, что «всякий, кто удалился от плана Браманте, как это сделал Сангалло, тот удалился от истины».

Совершенно очевидно, что Микеланджело привлекали в брамантовском проекте не только его безупречная ясность и совершенство, но

и заложенная в нем общая идея. Ведь гуманистические идеалы Возрождения находили наиболее яркое выражение именно в архитектуре центрально-купольного храма.

Отойти от проекта Браманте значило отойти от самого Ренессанса, как это полагал Микеланджело. В своем собственном проекте он отказался от плана в виде вытянутого латинского креста и со свойственной ему тягой к созидательному разрушению и нарушению канонов вновь обратился к центральному плану, однако с тем отличием от Браманте, что на смену гармоническому равновесию в замысле Микеланджело пришло героическое начало, утверждающее себя в активной борьбе.

Хотя Микеланджело и сохранил в своем проекте (рис. 24) главную идею центрально-купольного храма, общий характер сооружения претерпел сильные изменения. Из-за меньшей протяженности рукавов вписанного в план равностороннего креста и отказа от многих второстепенных помещений он стал более компактным. Мастер усилил массивность стены устоев.

Координация и равнозначность отдельных частей уступают у Микеланджело место их динамическому единству, которого он достиг путем устранения сложной расчлененности объемов и пространств. По его проекту в интерьере господствовало внутреннее пространство под куполом, равно как и во внешнем облике церкви главная роль отводилась куполу.

Микеланджело нещадно раскритиковал творчество своих предшественников и за несколько дней слепил глиняную модель собора. После этого он получил разрешение от Папы на строительство здания так, как он считает нужным. В это время Микеланджело было уже за семьдесят лет. Это была его последняя работа, которой он посвятил остаток своей жизни.

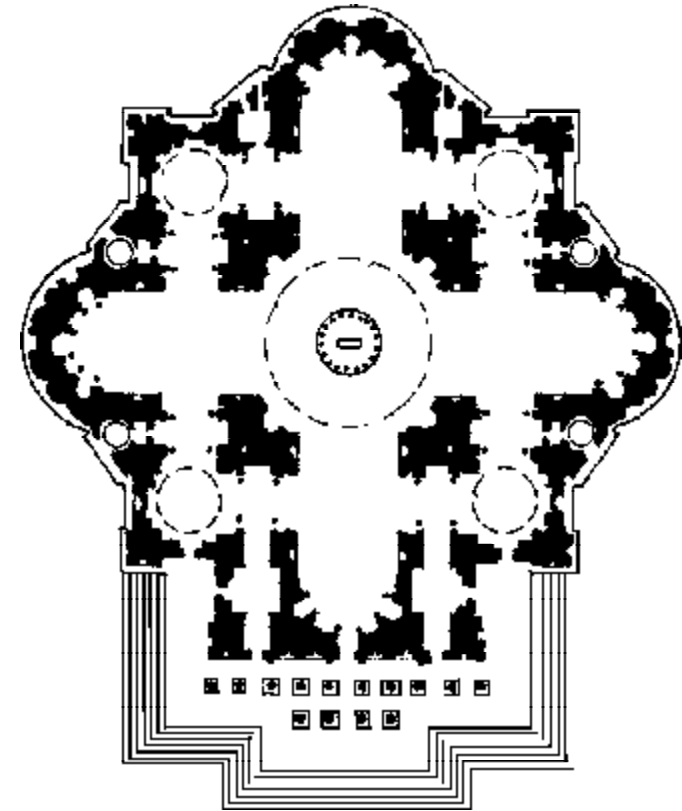


Рис. 24. Микеланджело. Проект собора Святого Петра. План

В проекте великого мастера второстепенные ячейки здания утратили свое самостоятельное значение. Преобладающим стало пространство под главным, большим, куполом (рис. 25).

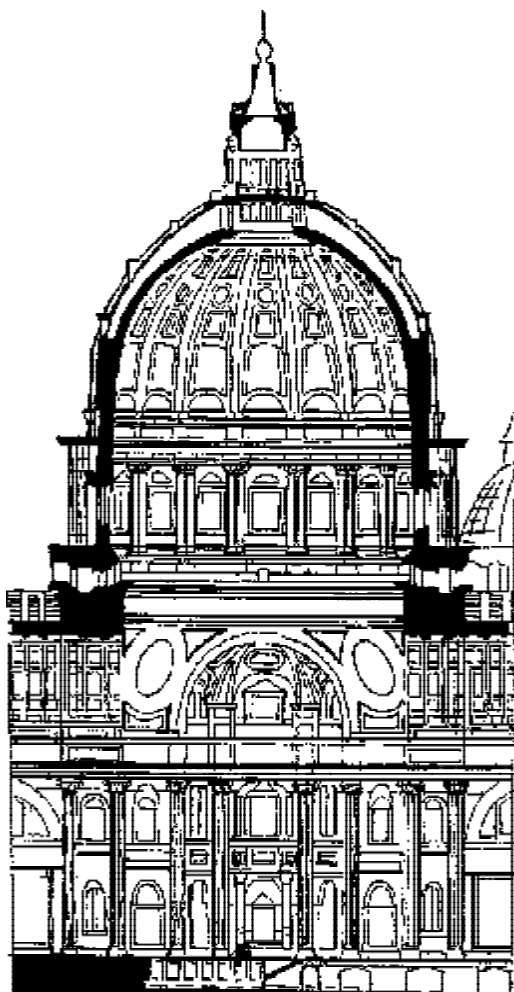


Рис. 25. Собор Святого Петра.
Продольный разрез подкупольной части

Под руководством Микеланджело был возведен окруженный колоннадой центральный барабан и начато строительство грандиозного купола, по проекту представлявшего собой полусферу. Однако он был завершён лишь в 1588–1590 годах Джакомо делла Порта, придавшим куполу более вытянутую форму. В таком виде главный купол собора Святого Петра (рис. 26) сохранился до наших дней.

Спроектированные Браманте четыре колокольни, которые предполагалось расположить по углам собора, в проекте Микеланджело заменены малыми куполами, по замыслу мастера, предназначенными для того, чтобы подчеркнуть колоссальный масштаб главного купола. Однако из четырех задуманных Микеланджело малых куполов только два передних были в 1564–1585 годах возведены Виньолой.

В 1586 году перед почти завершенным собором Святого Петра поставили высокий обелиск, который в древности стоял на арене цирка Калигулы. На нем, по преданию, был распят апостол Петр. Теперь на вершину обелиска водрузили крест, заменив им бронзовый шар.

Поскольку тесная застройка территории вокруг собора препятствовала восприятию его внешнего облика, только вид сверху был способен передать все его величие. Микеланджело достиг здесь той степени объемного единства, которого долго добивались ренессансные зодчие, только в постройках несравненно меньших по размеру. Это было почти невозможным для такого грандиозного сооружения, как собор Святого Петра, но все-таки осуществимым. Даже в проекте опытного архитектора Сангалло преобладали размельченные формы, давшие Микеланджело повод пренебрежительно заметить, что этот проект гораздо ближе к немецким творениям, чем к хорошему античному стилю и к ласкающей взгляд красивой современной манере.

Несколько уменьшив площадь храма по сравнению с проектами Браманте и Сангалло, Микеланджело сумел придать ему большую гранди-



Рис. 26. Купол собора Святого Петра

озность благодаря усиливавшемуся пространственному единству, а также резкому укрупнению форм и архитектурных объемов.

На смену дробному поэтажному делению Сангалло с утратившими масштаб ордерными элементами пришел большой, точнее, гигантский ордер с широкими пилястрами в десятки метров высотой, огромными окнами, мощными карнизами и высокими аттиками. Для того чтобы объединить все эти колоссальные формы в единую систему, нужна была титаническая мощь и целеустремленная воля Микеланджело.

Именно высокое единство общей композиции гигантского храма, с неуклонной последовательностью соблюденное мастером от цоколя до купольного фонаря, является одним из наиболее удивительных качеств в архитектуре собора.

Как обычно, у Микеланджело тектоническая система несущих и несомых частей основана не на спокойном равновесии, а на их борьбе, которая приобретает здесь подлинно титанический масштаб.

Мощные пилястры, членившие стены основного объема храма, вздымаются ввысь в неудержимом полете. Однако Микеланджело не может передать движение, не воздвигнув на его пути препятствий. И поэтому пилястрам преграждает путь опоясывающий весь храм тяжелый карниз. Преодолевая его толщу, силы вертикального взлета пробиваются в аттике, а затем, словно собраные в пучок, — в парных колоннах купольного барабана. Наконец оказывается преодоленной последняя преграда — украшенный гирляндами аттик барабана, и тяги, охватывая мощную кривизну купола, взлетают к фонарю. Его двойные колонки в уменьшенном виде повторяют форму барабана. Отсюда по вытянутым ребрам фонаря этот взлет завершается в кресте купола.

Такова общая тектоника сооружения. В отдельных его частях также встречаются противопоставления различных форм и масштабов. Примером такого рода контрастного взаимодействия служит чередование

узких и широких интервалов в расположении пилястр или сходный принцип размещения больших и малых окон.

Идея борьбы, столкновения мощных сил выражена не только в композиционной тектонике храма, но и в пластике архитектурных масс. Она воплощена в соотношении крупных массивов. Так, из центрального ядра собора возникают могучие полукружия апсид и вырастает гигантский купол. Эти признаки присущи практически всем отдельным фрагментам сооружения.

В архитектурных формах собора представлено небывалое для Возрождения пластическое богатство наружных стен, в которых выступы и углубления усложнены пилястрами, карнизами, окнами и нишами в разнообразном оформлении.

Наиболее ярко эта пластическая энергия проявляется в таком необычном по смелости мотиве, как сильно раскрепованные выступы-контрфорсы сдвоенного барабана, которые образуют необходимую зрительную основу купола.

Все подобные приемы сообщают архитектурным формам собора впечатление могучей пульсирующей мускулатуры. Недаром Микеланджело говорил, что все здания похожи на человеческое тело, а потому для него архитектура близка к скульптуре.

Значение вклада Микеланджело в мировое зодчество сложно недооценить. Высокое Возрождение не оставило после себя памятника, о котором можно было бы с таким же основанием сказать, что по своим масштабам и значению он представляет собой произведение искусства, равное фрескам Микеланджело в Сикстинской капелле и комплексу станций Рафаэля (о них речь пойдет дальше).

Таким памятником является собор Святого Петра. Помимо технических, финансовых и других затруднений, которые помешали осуществлению проекта Браманте, этому препятствовало еще одно обстоя-

тельство. Оно заключается в личности самого Микеланджело, в его качествах как архитектора и художника. Все архитектурное творчество Микеланджело представляет собой настолько важный этап в истории искусства Рима, что на нем следует остановиться подробнее.

В качестве архитектора прославленный мастер выступил сравнительно поздно, несмотря на то что он всегда чувствовал в себе тягу к зодчеству. Причина этого кроется в особенностях его творческого мышления. Оно могло и должно было сформироваться только в период Позднего Возрождения. Даже до росписи Сикстинского плафона Микеланджело не помышлял о себе как об архитекторе и не ощущал в себе достаточно сил для этого.

По сравнению с творчеством Рафаэля, у которого архитектурное начало присутствует во всех его произведениях, в том числе и живописных, у Микеланджело все по-другому. Он даже в молодые годы при всем его несомненном интересе к архитектуре не чувствовал в себе непреодолимого желания работать с камнем, не знал о своих способностях и не чувствовал уверенности в собственных силах, что не позволило ему заняться этим вплотную.

Как известно, Микеланджело враждебно относился к Рафаэлю не только в личном плане, но и как к художнику. Он всеми силами стремился завоевать первенство среди своих братьев по искусству. Но совершенно неожиданно распорядилась судьба его отношениями с Браманте. Кажется, что здесь вся ненависть и недружелюбие должны быть оправданы, так как Браманте не гнушался плести интриги и заговоры против Микеланджело. Но, как это ни странно, именно к Браманте и к его искусству Микеланджело питал уважение.

Возможно, разгадка этого психологического парадокса кроется в личности самого Микеланджело, во многом противоречивой и непредсказуемой. Несмотря на личную вражду с Браманте, их объединяло общее

стремление к прекрасному и в чем-то похожий стиль работы. То же самое нельзя сказать о Рафаэле. Микеланджело отвергал его творчество, не понимая самой сути всех рафаэлевских произведений.

Такая разница в оценках была обусловлена тем, что если в скульптуре и живописи Микеланджело чувствовал себя по-настоящему уверенно и здесь ему не было равных, то в архитектуре он ощущал себя просто учеником и был только свидетелем переворота, совершенного Браманте. Сам же он не принимал в этом никакого участия. Микеланджело, очевидно, чувствовал себя обязанным этому гениальному архитектору за то, что тот открыл для него новые горизонты, о которых раньше он и не помышлял. Но вернемся к истории собора Святого Петра.

Внешний облик собора в том виде, каким его представлял Микеланджело, сохранился в наибольшей мере со стороны алтарной апсиды, совершенная пластика которой обогащена пилоастрами колоссального ордера и сочными наличниками окон.

Замысел Браманте и Микеланджело в значительной степени был искажен базиликальной пристройкой Карло Мадерны и барочным оформлением интерьера. В эпоху барокко по проекту этого архитектора была сильно развита и дополнена своеобразным вестибюлем, или нартексом, западная часть собора. Таким образом в окончательном варианте композиция храма приобрела удлиненную форму.

Карло Мадерна приехал в Рим в 80-х годах XVI века и начал работать простым каменщиком. Он возводил водопроводы и фонтаны. Со временем способному юноше начали поручать и более серьезные работы.

В 1607–1614 годах Мадерна руководил строительством собора. Папа Павел V пожелал, чтобы он был более вместительным, поэтому к центральному зданию и пристроили трехнефную базиликальную часть с новым нартексом и главным фасадом, который стал основным творением архитектора.

Мадерна в значительной степени увеличил и удлинил переднюю ветвь равносоставленного греческого креста, который составлял основу композиции плана, в результате чего он приобрел форму латинского креста, традиционную для всех средневековых церквей. Вместе с тем Мадерна безвозвратно нарушил единство и целостность композиции собора. Огромный купол полностью утратил свое доминирующее значение. Ранее он царственно возвышался над остальными частями собора и был хорошо виден со всех сторон. Теперь, находясь перед входом в храм, посетители не могли видеть главный купол, скрываемый от их взоров пыльным фасадом. Увидеть его можно только с далекого расстояния.

Еще одним недостатком пристройки Мадерны стало противоречие, возникшее между мощным центрическим массивом Микеланджело и напыщенными формами грузного фасада, выполненного в стиле барокко, который своим видом походит на монументальную декорацию собора. Однако следует заметить, что эти особенности собора никоим образом не портят его величественного облика.

Фасад, законченный Карло Мадерной к 1614 году, украшен гигантскими колоннами античного происхождения. Между каждой парой колонн расположено по пять дверей. Средние двери принадлежат древней базилике Святого Петра. Они отлиты из бронзы.

Над колоннами проходит крупная надпись на латинском языке. Она сообщает, что храм построен Папой Павлом V Боргезе, римлянином, великим понтификом. Интересно, что эти слова находятся над центральным входом, и получается, будто это собор Павла, а не Петра.

Венчает все это каменное великолепие огромная площадь, которая, так же как и собор, создавалась на протяжении многих веков. Сейчас это самая большая площадь не только в Ватикане, но и в Риме. Стало уже традицией в веках, что все большие проекты и начинания благословлял Папа Юлий II. И в этот раз он вдохновил на создание площади

лучших мастеров того времени. Когда-то, во времена античности, здесь находился цирк Нерона, потом на его месте была возведена базилика, перестроенная впоследствии в собор Святого Петра.

В градостроительной практике того времени (XVII век) постепенно выработывался тип площади, все пространство и застройка которой были подчинены монументальному сооружению, являвшемуся центральной частью композиции. Площадь превращалась в своеобразный открытый вестибюль, раскинувшийся перед церковным зданием. Эту задачу поистине в грандиозных масштабах удалось осуществить архитектору Джованни Лоренцо Бернини в созданной им площади Святого Петра (рис. 27), композиционное решение которой основано на сложнейших криволинейных очертаниях, проникнутых большой пространственной динамикой.

Бернини — самый крупный представитель итальянского барокко, сыгравший решающую роль в становлении этого стиля. Он был не только выдающимся архитектором, но и скульптором, а также живописцем. Необычайная одаренность и талант Бернини превратили его в подлинного художественного диктатора Рима. Он был придворным скульптором и архитектором Римских Пап, воплощал в жизнь главные заказы и руководил огромным числом живописцев, скульпторов, зодчих и декораторов, которые принимали участие в строительстве и украшении площадей, улиц, дворцовых и культовых сооружений Вечного города.

Работы над комплексом собора и площади Святого Петра занимали главное место в творчестве Бернини-архитектора. Площадь стала настоящим шедевром градостроительной практики эпохи зрелого барокко по художественному совершенству, широте замыслов и грандиозности масштабов.

Для сооружения площади существовали две главные причины. Во-первых, перед главным собором Католической церкви необходимо было



Рис. 27. Площадь и собор Святого Петра

создать обширное пространство, окруженное колоннадами, то есть так называемый атрий, который был традиционным для средневековых базилик. Здесь во время торжественных выходов Папы и различных религиозных празднеств должны были собираться большие массы народа. Во-вторых, подобная площадь придавала большую значимость выдающемуся вперед главному фасаду собора, благодаря чему достигалось композиционное единство внешнего облика собора и гармония его с окружающим пространством.

Таким образом, создавая проект площади Святого Петра, Бернини практически полностью отошел от замысла Браманте и Микеланджело, но вместе с тем ему удалось исправить ошибку Мадерны и достичь гармоничного сочетания здания собора с ансамблем, построенным по принципам барокко.

Ансамбль площади Святого Петра включает небольшую, перестроенную в 50-х годах XX столетия аванплощадь, расположенную перед колоннадой; овальную площадь, которая образована двумя разомкнутыми полуокружностями колоннады, с фонтанами, размещенными почти в геометрических центрах полукружий, и обелиском между ними; трапециевидную площадь, находящуюся между фасадом собора и двумя боковыми галереями, которые соединяют колоннаду и собор. Общая глубина площади составляет 280 метров. Благодаря своим грандиозным размерам она позволяет охватить глазом всю композицию целиком, в том числе и массивный главный купол собора.

Крылья колоннады Бернини (рис. 28) расходятся в разные стороны, вправо и влево от портика, а затем, легко разомкнувшись, охватывают площадь гигантскими полукружиями. Высота четырехрядных крыпых колоннад достигает 19 метров при такой же ширине. Для их сооружения вместе с проездами для карет и проходами для пешеходов потребовалось 284 колонны, 80 столбов и 96 больших статуй, венчающих аттик.



Рис. 28. Бернини. Колоннада собора Святого Петра (1656–1667).
Северное крыло

Над колоннами на балюстраде расставлены высеченные из камня 162 фигуры святых. Бернини взял за основу тосканский ордер колонн. Их формы и пропорции отражали бы почти классическую монументальность и сдержанность, если бы не отличались подчеркнутой грузностью и телесностью и не были бы увенчаны декоративной скульптурной композицией.

Как говорил сам Бернини, колоннады «подобно распростертым объятиям» захватывают зрителя сразу же после его выхода на овальную площадь и направляют его движение к главной части композиции – фасаду собора Святого Петра, откуда он попадает в вестибюль, а затем через продольные нефы – к алтарю. Показателен тот факт, что зритель лишен возможности двигаться по продольной оси площади. Такому продвижению препятствует обелиск, расположенный в ее центральной части. Зритель вынужден проходить по изгибу колоннад. По этой причине его взору сначала открывается отдаленная перспектива – собор с венчающим его куполом, затем – разнообразные ракурсы пространства площади и колоннад, и наконец зритель оказывается перед фасадом собора на трапециевидной площади. Причем фасад предстает удивленному взору неожиданно, потрясая воображение пышностью своих форм и монументальностью размеров.

Особого внимания также заслуживает знаменитая парадная Королевская лестница, или Скала Реджа (рис. 29), которая соединяет папский дворец с собором Святого Петра. При ее сооружении Бернини использовал прием искусственной перспективы.

Благодаря тому что лестница, перекрывая кессонированным сводом, постепенно сужается и в соответствии с этим уменьшается высота колонн, идущих по ее сторонам, архитектору удалось создать не только иллюзию увеличения протяженности и размеров лестницы, но и достичь чисто театрального эффекта: когда Папа во время торжествен-



Рис. 29. Бернини. Королевская лестница (1663–1666)

ных выходов появляется на верхней площадке лестницы, его фигура как будто бы вырастает в масштабах.

Внутреннее убранство собора Святого Петра отличается неменьшим богатством и красотой, чем внешний облик самого сооружения и раскинувшейся перед ним площади. Вход в собор прикрывает тяжелым кожаным занавесом. Внутренняя отделка поражает воображение своим великолепием и перегруженностью. Скульптуры, мозаики, живопись, лепка соборы здесь в таком изобилии, что исключают их целостное восприятие.

Завершил внутреннюю композицию собора Бернини. Ему удалось преодолеть противоречие, с которым не справился Мадерна. Бернини объединил обе главные части собора – сооруженную Микеланджело центрическую и построенную Мадерной базиликальную – в одно целое посредством гигантского кивория, или балдахина (рис. 30), который поместили над главным алтарем, в центральной части собора, под куполом. Киворий выполнен из бронзы античных стропил портика Пантеона. Здесь, под главным алтарем, находится гробница Святого Петра.

Киворий поддерживают спиральные колонны. За ним видна алтарная апсида с эффектным скульптурным оформлением, в которой располагается кафедра Святого Петра (рис. 30). Киворий в равной степени принадлежит искусству архитектуры и скульптуры. Множество статуй, рельефов, надгробий, облицовка стен и колонн цветным мрамором – все эти творения принадлежат самому Бернини или другим мастерам, работавшим под его непосредственным руководством. Сооружение кивория внутри собора имело немаловажное значение: с его помощью был четко обозначен центр храмового интерьера, а также выделена его продольная ось. Таким образом, попадая в собор, зритель мгновенно оказывался вовлеченным в стремительное движение от входа к главной, подкупольной, части собора. В настоящее время в кивории проводит службы Папа Римский.



Рис. 30. Бернини. Киворий (1624–1633) и Кафедра Святого Петра (1657–1666)

Чрезвычайно велика роль Бернини в скульптурном оформлении собора Святого Петра. Эта работа продолжалась с перерывами в течение почти пятидесяти лет, с 20-х по 70-е годы XVII века.

Одним из наиболее значительных произведений, которые украшают центральную часть храмового интерьера, является статуя святого Лонгина (1629–1638), поражающая грандиозностью своих размеров, впрочем, как и все, что создавалось для собора. Статуя помещена в нише одного из подкупольных опорных столбов. Бернини изобразил Лонгина в момент экстатического поклонения невидимому распятому Христу. Каждая деталь образа – откинута назад голова, распростертые руки, стянутые сбоку в напряженный узел, развевающиеся на ветру складки плаща – передает скорее не трагический, а театральный его характер. Причина стремительного движения и патетической взволнованности, которыми проникнуты все статуи Бернини, кроется не в самих образах, а вовне. Она является чем-то мистическим, нереальным. Это воплощение чуда, страдание мученичества.

Большой вклад внес Бернини в декоративное использование скульптуры вне интерьеров – на улицах и площадях Рима. Под его руководством были созданы статуи, размещенные на колоннаде собора. Ему же принадлежат фонтаны, ставшие настоящим украшением Вечного города. Декоративная скульптура обрела в них новую жизнь, соединившись с подвижной стихией воды, которая заполняет чаши бассейнов, бьет сильными струями и мягко стекает по округлым формам мраморных фигур. Таковы фонтан Тритона на площади Барберини (1637) и фонтаны Четырех рек и Мавра на площади Навона (1648–1655) (рис. 31).

Благодаря привилегированному положению при дворе Папы и исключительной одаренности Бернини в буквальном смысле подавлял всех других мастеров, большинство из которых подражали его художествен-



Рис. 31. Фонтаны площади Навона

ной манере и композициям. Немного находилось у него соперников. Среди них выделяется Алессандро Альгари, который был сторонником более спокойного академического стиля. Его рельеф «Лев I и Аттила» (1646–1653), находящийся в соборе Святого Петра, представляет собой типичный образец живописного рельефа-картины с сильно выступающими фигурами первого плана.

Еще более академический характер носило творчество фламандского скульптора Франсуа Дженуа, в течение долгого времени работавшего в Риме. Принадлежащая ему статуя святого Андрея (1629–1640), установленная в одной из ниш подкупольных столбов собора, отличается от «Святого Лонгина» Бернини гораздо более тяжеловесной и спокойной трактовкой форм.

В XVIII и XIX веках в Ватикане не было создано таких выдающихся произведений искусства, которые по своему совершенству могли бы сравниться с творениями мастеров эпохи Возрождения.

В XX веке формируется новое течение в искусстве – неореализм. Наиболее крупным мастером в области скульптуры этого времени является Джакомо Манцу, который около 20 лет работал над оформлением собора Святого Петра. Его работы «Кардинал», «Распятие», «Валерина» являются отражением лучших традиций реалистической пластики. От образа к образу постепенно развивая одну и ту же тему, скульптор сумел выразить в своих произведениях необычайную художественную силу и большое философское содержание.

Ранние творения Манцу испытали на себе сильное влияние импрессионистической скульптуры Медардо Россо, который стремился запечатлеть мгновенное статическое состояние натуры. Манцу ставил перед собой более широкие задачи и пытался создать синтетический образ. Наиболее привлекательными чертами художественного языка Россо были для него неровная, «мятая» поверхность и обобщенные объемы, лишённые

детализации и создававшие богатое светотеневое решение. В связи с этим Манцу всегда с большим вниманием относился к живописности фактуры. Свет на поверхности его статуй, большинство из которых статично, дробится, переходя от одной детали к другой, то затухает в более или менее плотных тенях, то вспыхивает снова. Статика форм сочетается с непрерывным движением, наполняя скульптуру жизненной энергией и делая созданный мастером образ необычайно выразительным. Эта особенность творчества Манцу наиболее ярко отразилась в многочисленных портретах Инге и статуе «Кардинал» (рис. 32), фигура которого, увенчанная остроконечной тиарой и облаченная в тяжелые церковные одежды, кажется единым неразделимым объемом. Только свет, скользкий по неровной беспокойной поверхности, вносит некоторое оживление в маленькое, тонкое лицо кардинала.

Манцу является большим мастером скульптурного портрета. Его скульптура «Голова Инге» (рис. 33) обладает глубокой эмоциональной насыщенностью, которая определяется энергичной пластикой нервного лица.

В 1949 году скульптор начал работу над рельефами для «Врат смерти» собора Святого Петра, которые стали одним из важнейших его произведений. Рельефы были закончены только в 1964 году. По своей сути они явились логическим продолжением и развитием серии рельефов, выполненных Манцу в конце 30-х годов, – таких, как «Снятие с креста», «Распятие» и других. Композиция «Врата смерти» включает шесть рельефов (рис. 34, 35), между которыми располагаются символические изображения растений и животных.

Манцу обращается к плоскому рельефу, поэтому изображение иногда практически сводится к контуру, и только изредка драпировка или ткань выступают из плоскости угловатыми формами. В результате изящные точные линии создают неповторимый музыкальный ритм. Плас-



Рис. 32. Дж. Манцу. Кардинал (1925). Фрагмент



Рис. 33. Дж. Манцу. Голова Инге (1958)



Рис. 34. Дж. Манцу. Смерть Авраама.
Эскиз рельефа для «Врат смерти» собора Святого Петра



Рис. 35. Дж. Манцу. Смерть насильственная.
Эскиз рельефа для «Врат смерти» собора Святого Петра

тику плоского рельефа в совершенстве передать довольно сложно. Для этого необходимо обладать высоким мастерством, и в этом отношении работы Манцу безупречны. Благодаря легкой модуляции поверхности рельефных изображений скульптору удалось передать тончайшие нюансы психологического состояния людей и вдохнуть жизнь в мышцы тела. Несмотря на то что сюжеты рельефов символичны («Смерть в воздухе», «Смерть на земле»), их решение жизненно и правдиво, а образы выразительны. На этом преобразования здания собора и территорий вокруг него заканчиваются.

В настоящее время в плане собор представляет собой выгнутый латинский крест. Размеры его поистине грандиозны. По площади он уступает только пирамиде Хеопса. Длина собора составляет 211 метров, ширина — 148 метров. Он занимает 15 тысяч квадратных метров. Главный фасад имеет длину 115 метров. Столь же масштабно и великолепно внутреннее убранство собора. Зритель, находясь в его подкупольной части, оказывается безраздельно захваченным дыханием огромных пространств.

Высота собора составляет около 120,5 метра. Целиком здание собора можно хорошо рассмотреть только издалека. Вблизи это не позволяет сделать величина сооружения, а также плотная застройка зданий вокруг него.

В соборе до сих пор проходят богослужения. Причем по установленной традиции, которая уходит своими корнями в далекое прошлое, на исповедальнях здесь висят таблички, извещающие о том, что всем молящимся и посетившим храм будут отпущены грехи. И хотя на них сейчас мало кто обращает внимание, однако традиция продолжает жить. Эти своеобразные вывески провозглашают вечное освобождение от грехов на английском, немецком, шведском, французском и испанском языках.

Интересна также традиция завершения молитвы: верующие подходят и прикасаются к ноге бронзовой статуи апостола Петра. От бесчисленных прикосновений палец статуи стерт. В подземелье собора находится могила Папы Пия XII, возле которой несут службу солдаты караула. Она всегда, независимо от времени года и суток, убрана свежими живыми цветами.

Самый большой собор в мире стремится утвердить свою мощь. Чтобы посетители имели представление о том, в какой огромный храм они входят, служители собора придумали нехитрую вещь: для сравнения они указали размеры других крупнейших соборов мира.

Эти сведения размещены на бронзовых отметках, вделанных в пол вдоль главного нефа. Только за последней отметкой остается свободное пространство, которое и убеждает в том, что размеры собора Святого Петра намного превосходят масштабы всех известных церковных сооружений.

Наиболее ярко описал свое впечатление от посещения собора известный французский писатель Стендаль. Его слова мы и приводим в завершение этой главы: «Если иностранец, придя в собор Святого Петра, вздумает осматривать все, у него начнется сильнейшая головная боль, и вскоре пресыщение и страдание сделают удовольствие невозможным.

Отдайтесь только на несколько минут восхищению, которое внушает вам это великое, прекрасное, хорошо содержащееся сооружение, прекраснейший храм прекраснейшей религии на свете. Взгляните на два изумительных фонтана на площади — может ли самое живое воображение представить себе что-нибудь более красивое?

Выходя из собора, взгляните на архитектуру наружной стены, к западу, позади ризницы. После этого перейдите к чему-нибудь совершенно другому, отправляйтесь в сады Боргезе или на виллу Ланте.

Если вы не станете придерживаться этого метода, вы сильно утомитесь и гораздо скорее почувствуете отвращение к восхищению. Это – единственное чувство, которого путешественник может здесь опасаться».

«Пьета»

В первой же капелле собора Святого Петра находится «Пьета», или «Оплакивание Христа» (рис. 36), – статуя работы Микеланджело. Это самое известное и выдающееся изваяние Марии с Христом.

«Пьета» поражает силой чувства, запечатленного в ней. Скорбящая мать держит на коленях умершего сына.

Среди исследователей бытует мнение, что толчком к созданию этого произведения послужила смерть Савонаролы, которая произвела на Микеланджело сильное впечатление.

Изначально эта композиция была предназначена для украшения церковного алтаря. Она представляет собой новое веяние в искусстве эпохи Возрождения. Первое, что обращает на себя внимание, – это отступление от традиционных канонов в трактовке сюжета и образа Марии, которое, как мы уже убедились, было вполне в стиле Микеланджело.

Надо отметить, что Микеланджело использовал необычный для эпохи Возрождения мотив. Мастер изобразил Богоматерь с телом умершего Христа на руках. Обращаясь к этому сюжету, Микеланджело скорее восходит к традициям Средневековья.

Скульптор сумел представить фигуры с большой степенью убедительности. Он долго и тщательно продумывал композицию, пока наконец не остановился именно на двухфигурной группе.

Возвышенная тема скорби Богоматери, оплакивающей умершего сына, истолкована с невероятной глубиной. Микеланджело всегда тяготел к образам патетического характера, и его «Пьета» является примером



Рис. 36. Микеланджело. Пьета (1498–1501)

психологической трактовки драматической коллизии. Смело нарушив еще одно установленное веками правило, скульптор изобразил Марию очень молодой, совсем юной девушкой, что противоречило Библии. Однако таким образом Микеланджело подчеркнул особую духовную чистоту образа Богоматери. На это отступление от традиции и даже от естественного хода вещей обратили внимание его современники.

Автор на вопросы, насколько правильно было так изображать Марию, отвечал, что непорочная Дева не стареет. И действительно, для Богоматери в сознании многих людей не существует времени, она навсегда осталась такой же юной и прекрасной, как статуя Микеланджело. Но вряд ли это единственная причина, побудившая скульптора показать Марию в таком аспекте.

В том, что Микеланджело решил обратиться к подобному сюжету, просматриваются тенденции и веяния самого времени эпохи Ренессанса. Торжество гуманистических идеалов требовало создания цельного, возвышенного героического образа, классической ясности монументального художественного языка, некоего высокого, масштабного обобщения.

Первым увидел и отразил эти тенденции Леонардо да Винчи, а затем их продолжил и развил Микеланджело в «Пьете». Ему было неизмеримо легче изобразить определенную степень героизации, которая окружает, как некий ореол, образ Богоматери в лице юной Марии, нежели женщины, уже обремененной годами.

Поэтому отступление от традиции было вполне оправданно и убедительно. Такой необыкновенный облик Мадонны обогащает скульптурную группу новыми оттенками чувств и эмоций. Микеланджеловская Богоматерь – это Мадонна со своим характером, своей особой печалью и неразделенной трагедией. Однако ее возраст придает иное звучание этой теме.

По возрасту она кажется скорее сестрой Христа, чем его матерью. Именно поэтому в ее чувстве нет такого полного, всепоглощающего отчаяния, которое отмечено в чертах библейской Марии. У Микеланджело все немного сплажено: тема печали и легкой меланхолии выступает на первое место, как бы отстраняя трагедию и безутешное горе.

Когда смотришь на статую, создается впечатление, будто Мадонна догадывается о грядущем воскресении Христа, поэтому не поглощена печалью. Ее образ отражает не кульминацию трагедии, а только тот момент, когда горе еще не поразило человека настолько, что парализует все его чувства. Микеланджело показывает сильно сплаженную, уменьшенную скорбь.

Возможно, поэтому Мадонна так естественна, близка и понятна каждому из нас. Скульптор постарался вложить в нее не только горе, трагедию, печаль. Ее образ олицетворяет собой задумчивость, погруженность в себя. Именно эта высокая одухотворенность Марии, благородная сдержанность ее чувств лишают трагическую тему оттенка безысходности и сообщают скорби молодой матери просветленный характер. Такое многообразие и богатство в изображении внутренней психологической жизни человека потребовало от Микеланджело поиска средств выражения многообразных эмоций.

Скульптор показал себя мастером, который свободно справляется с трудностями композиционного построения своего произведения и плутобо чувствует эмоциональную содержательность жеста. Сколько выразительности заключено в одном только наклоне головы Марии, в выражении ее лица, в движении несколько отведенной в сторону левой руки, в котором одновременно угадывается скорбное недоумение, раздумье и немой вопрос. К тому же, если смотреть на лицо Марии с разных сторон и при различном освещении, оно приобретает каждый раз иное выражение.

Моделировка объемов «Пьеты» чрезвычайно детализирована. Кажется, что даже складки платья выдают волнение матери.

Недаром «Пьета» считается одним из самых совершенных и законченных произведений. Необычно и то, что вся мраморная поверхность статуи отполирована до блеска во всех мельчайших деталях.

Микеланджело не решился отойти от этого традиционного приема, что в данном случае только сыграло на пользу статуе: поглощенные в мраморе образы приобрели большую выразительность. Гладкая полировка не мешает восприятию композиции, она совершенно не искажает эмоций и психологического содержания скульптуры.

Юный Микеланджело, который высек эту статую, был в то время еще неизвестен в Италии, поэтому «Пьету» приписывали другим мастерам. Молодому автору пришлось прийти ночью с фонарем в руке в храм и высечь свое имя на статуе, чтобы больше не повторялось ошибки. Теперь на перевязи, перекинутой через плечо Мадонны, красуется узкая надпись: «Микеланджело Буонарроти, флорентинец исполнил». «Пьета» — единственная вещь, которая собственноручно подписана своим прославленным создателем. Эта статуя сделала Микеланджело по-настоящему знаменитым.

Гробница собора Святого Петра

В самом соборе и в его подземельях расставлены многочисленные гробницы, мраморные и бронзовые надгробия Пап. Верховные владыки навеки запечатлены такими, какими они пожелали себя видеть при жизни: восседающими на тронах, коленапреклоненными на молитве, благословляющими или возлежащими на смертном одре.

Авторами надгробий являются известные всему миру мастера, чьи имена всегда на слуху. Это Антонио Поллайоло (надгробие Папы Сик-

ста IV), Вернини (Урбана VIII, Александра VII), Канова (Пия VI и Клементя XIII), Тенерани (Пия VIII), Торвальдес (Пия VII).

Антонио Поллайоло, живописец, скульптор, гравер, золотых дел мастер, в течение некоторого времени работал в Риме, выполняя заказы папской курии. Техника ювелирного мастерства, которой он владел в совершенстве, наложила свой отпечаток не только на скульптуру, но и на живопись и графику. Он создал ряд картин, наиболее известными из которых являются «Геркулес, убивающий льва, гидру и Антея» и «Святой Себастьян» (хранятся не в Ватикане, рис. 37). В последней работе художник с необыкновенной рассудочностью и точностью демонстрирует свое владение анатомией, перспективой и ракурсами, используя при этом религиозный сюжет, который служит здесь как бы внешней оболочкой для экспериментов в области живописи. Неслучайно с картин мастера было сделано множество копий и создано немало работ в подражание его художественной манере. Выполненная Поллайоло гравюра на меди «Битва десяти обнаженных» (рис. 38) привлекла к себе внимание самого Микеланджело. В этой работе неповторимым образом сочетаются экспрессия в передаче движений с детальным анатомическим анализом в изображении обнаженного человеческого тела.

В 1493–1498 годах Поллайоло создал две гробницы для Пап Сикста IV и Иннокентия VIII. Для эпохи Возрождения они стали достаточно необычными и неожиданными произведениями, поскольку обе исполнены в бронзе, что само по себе было не принято в это время.

Гробница Папы Сикста IV находится в протамах Ватикана. С точки зрения художественного исполнения она представляет собой находку для самого Поллайоло. Гробница выполнена по типу средневековых. Ее форма довольно необычна.

Поллайоло расположил фигуру умершего Папы на саркофаге, а не внутри самой гробницы. С традиционной точки зрения это было стран-



Рис. 37. Антонио Поллайоло. Святой Себастьян (1475)



Рис. 38. Антонио Поллайоло. Битва десяти обнаженных.
Гравюра на меди. Фрагмент (2-я половина XV века)

но и непривычно, считалось признаком почти что дурного вкуса и означало возврат к прошлому, а с точки зрения эстетического восприятия было просто неприятно и нарушало церковные догматы. Однако Поллайоло действовал по воле самого Папы, возражать которому не приходилось.

Папа в полном парадном облачении и высокой тиаре, украшенной орнаментом, предстает лежащим на саркофаге. Лицо с выразительным профилем показано в энергичной и реалистической манере. Голова Сикста IV покоится на богато вышитых подушках. По краям саркофага размещены рельефы, на которых виртуозно выполнены фигуры добродетелей. Это аллегорические изображения так называемых свободных искусств: Грамматики, Арифметики, Геометрии, Музыки, Астрономии, Диалектики, Риторики. Они должны были свидетельствовать о просвещенности и образованности Папы. Фигуры свободных искусств дополнены аллегориями Перспективы, Теологии и Философии.

Вся поверхность гробницы расписана изображениями полусидящих и полулежащих фигур, представленных во всем многообразии поз. Из таких мотивов выполнены бронзовые барельефы, которыми украшены вогнутые стенки саркофага. Поллайоло стремился передать не статику положения сидящих людей, а движение. Он решает эту задачу совершенно по-другому, не так, как это было принято до него.

Поллайоло интересуется движением в покое, он хочет показать непрерывное функционирование человеческого тела даже в статическом положении.

Рельеф Теологии, созерцающей явление Троицы в виде пламенеющего солнечного диска, создан именно по таким канонам (законам изображения). Обнаженная женская фигура изображена лежащей, но она в то же время полна непрерывного движения. Создается иллюзия, что она поворачивается, выплывает, двигает конечностями.

Словом, во всем, даже в покое, можно найти движение, и Антонио Поллайоло с успехом осуществил эту задачу. Движение в покое, подвижное равновесие — так можно сформулировать цель, которую поставил перед собой скульптор перед созданием этой композиции.

В «Образах Италии» Муратов так описывал Папу Сикста IV: «Сикст IV был стяжателем; благополучие и возвеличение своей фамилии составляло его неукротимую страсть; в политике он был бешеным игроком, ни перед чем не останавливался ради удачной ставки.

Бронзовое тело этого страшного и грешного Папы простерто на гробнице, изваянной для него Антонио Поллайоло в капелле Сан-Сакраменто в соборе Святого Петра. Жуткой кажется эта лежащая на спине фигура с застывшими ногами, почерневшим лицом и длинным носом, выступающим из-под высокой тиары.

Благороднейшие рельефы флорентийского Кватроченто украшают ее; стройные тела аллегорических добродетелей сверкают отливами тонко изваянной бронзы, и странно привлекательная звериная улыбка, которую умел придать фигурам только Поллайоло, скользит по их острым лицам.

Смерть таким образом соединила имя Сикста IV с именем великого флорентийского художника, и это не было слишком незаслуженной наградой для Папы.

В нем самом и возвышенных им фамилиях Делла Ровере и Риарио были какие-то инстинкты, приближавшие их к искусству. Его племянники были первыми, обогатившими Рим открытыми из земли мраморами, новыми дворцами, алтарными образами и фресками.

Второй монумент, выполненный Поллайоло, — это гробница Папы Иннокентия VIII, которая также находится в соборе Святого Петра. При ее создании Поллайоло избрал несколько иной путь, но снова отступил от установившихся традиций. Это стенная гробница.

Папа изображен в двух ракурсах: лежащим на саркофаге и сидящим на троне и благословляющим. В этой композиции скульптор воплотил идею бессмертия, вечной жизни, которая опять-таки была близка более всего к идеям Средневековья, к готике, а не к канонам эпохи Возрождения, в которую автор создавал свои произведения.

В этой работе Поллайоло как бы провозглашает законы еще не наступившей эпохи барокко, когда он канонизировал статую Папы, сидящего над своей гробницей. У него это получилось неосознанно, но впоследствии идея получила распространение и дальнейшую разработку.

Тип барочной гробницы, созданный Бернини, получил широкое применение не только в Италии, но и в других странах, и просуществовал вплоть до конца XVIII века. Надгробия Папы Урбана VIII (рис. 39) и Александра VII (1671–1678), выполненные из мрамора и бронзы, во многом послужили образцом для последующих произведений этой направленности.

В надгробии Александра VII с мрачной выразительностью звучит тема могущества папской власти и ее бессилия перед лицом смерти. Преклонивший колени и сложивший молитвенно руки Папа изображен в окружении аллегорических фигур. Одна из них взывает к молящемуся, а две другие, словно живые, смотрят на него из глубины ниши. Крылатый скелет протягивает Папе песочные часы и, приподнимая мраморную драпировку над дверью склепа, как бы приглашает последовать за ним. Противоречивое смещение жизни и смерти, реальных и фантастических образов, воплощенных в произведении скульптора, поражает воображение зрителей.

Говорят, что многих посетителей собора Святого Петра разочаровывают произведения Бернини, его надгробия для Пап Урбана VIII и Александра VII. Создается впечатление, что автор говорит напыщен-



Рис. 39. Бернини. Надгробие Папы Урбана VIII (1628–1647)

ным, неестественным языком, который понятен, может быть, только ему самому и тому, кому посвящено надгробие.

Гробница Александра VII выполнена в странном стиле, несвойственном для самого Бернини и для его эпохи. Золоченая статуя скелета, который, приподнимая край желтой мраморной мантии, патетически простирает руку – что это? Символ бессмертия, как у Поллайоло, или же, наоборот, скоротечности земной жизни?

Скорее всего, такое трактование образов – дело вкуса не самого Бернини, а того, кому гробница посвящена. Очевидно, скульптор, как и Антонио Поллайоло, просто исполнял волю Папы, не подчиниться которой было равносильно кощунству.

Библиотека Ватикана

Большую часть города занимают музеи и знаменитая библиотека, основанная во времена Раннего Возрождения. Еще раз напомним, что ее основателем стал Папа Николай V, большой любитель древностей и один из меценатов Ватикана, не лишенный своих странностей и особенных привычек. Но в этом случае его причудам можно только сказать спасибо, так как они послужили на пользу городу и всей его истории.

Папа сам часто каллиграфически переписывал книги, особенно редкие и малоизвестные. Собирал изящные перепечатанные экземпляры. В его коллекции было несколько сот древних свитков и рукописей. Папа понимал толк в искусстве и в древностях, которым он знал цену. В VI веке в его собрании находилось уже 3600 томов; многие из них были большой редкостью даже по тем временам.

Стены большинства зданий и дворцов расписаны художниками, галереи и переходы украшены фресками, которые насчитывают несколько веков. Все здесь окружено атмосферой искусства, красоты и роскоши.

Пинакотека Ватикана

Папская пинакотека располагается в саду, среди густых крон деревьев. Она находится на некотором отдалении от всех остальных зданий.

Всего в ней пятнадцать залов, в которых и размещены все картины. Это сравнительно небольшая по своим размерам и по количеству собранного материала коллекция, но от этого ее ценность не уменьшается. В Ватиканской пинакотеке собраны наиболее редкие произведения искусства. Среди них: «Преображение» (рис. 40), «Мадонна ди Фольиньо» (рис. 41), «Венчание Святой Девы», «Благовещение», «Рождество Христово», «Введение во храм Пресвятой Богородицы» и «Богословские добродетели» Рафаэля; «Причащение святого Иеронима» Доменикино; «Положение во гроб» Караваджо; «Видение святого Ромуальда» Сакки; «Легенда о святом Николае» Фра Анджелико; «Святой Севастиан» Тициана; «Мучение святого Эразма» Пуссена; «Мучение святого Петра» Гвиди; «Рождество Христово», «Воскресение» (см. цветную вклейку), «Мадонна с младенцем на троне и святыми» (Пала Дечемвири) Перуджино; «Святое семейство» Гарофало; «Святая Елена» Паоло Веронезе и другие произведения.

Так, например, только здесь можно увидеть работы Мелоццо да Форли. Он был мастером и знатоком монументально-декоративного искусства XV века. Его творчеству отведена одна из зал пинакотеки. В ней находится фреска Форли, которая посвящена открытию библиотеки в Ватикане (рис. 42).

К сожалению, из-за многочисленных катаклизмов не сохранилось изображение в его первоначальном виде.

Краски, очень чувствительные к малейшей сырости или, наоборот, к излишней сухости воздуха, в некоторых местах испортились. До нас



Рис. 40. Рафаэль. Преображение (1517-1520). Ватиканская пинакотека



Рис. 41. Рафаэль. Мадонна ди Фолиньо. Ватиканская пинакотека



Вис. 42. Мелоццо да Форли.
Учреждение Ватиканской библиотеки Папой Сикстом IV (1477)

поэтому дошли только отдельные фрагменты фрески. Она представляет собой довольно сложную и очень умелую работу.

Техника фрески необычна в первую очередь потому, что требовала росписи по сырой штукатурке, которая наносилась на потолок или стену. Задача усложнялась тем, что штукатурка очень быстро высыхала, поэтому рисунок нельзя было исправлять. Он оставался таким, каким его наносили первый и последний раз. Рисовать что-либо на готовой фреске крайне трудно, так как сухая штукатурка плохо поддается росписи.

Писать надо было красиво, точно и правильно с одного раза, а самое главное — быстро, чтобы не дать стенам высохнуть, а краске — испортиться. Если же случалось так, что фреску нужно было переделать, то штукатурку вместе с предыдущей росписью просто-напросто сбивали, поверхность снова покрывали штукатуркой и расписывали.

Как правило, краски смешивались на месте работы, в них добавляли часть сырой извести и природные красители, которые придавали краскам не только цвет, но и стойкость.

Учитывая всю сложность работы и ее трудоемкость, роспись фресок доверяли только самым умелым и искусным художникам, в мастерстве которых не сомневались. Количество фресок в Ватикане и их красота свидетельствуют о том, какие гении трудились во славу Церкви.

На уцелевших фрагментах росписи Мелоццо да Форли сохранились изображения поющих ангелов. Некоторые из них играют на музыкальных инструментах. Видны и головы апостолов. Мелоццо постарался представить ангелов в светской традиции живописи. Они напоминают изысканных, утонченных посетителей аристократических салонов. Ангелы легко касаются пальцами струн, миловидно улыбаются самим себе и своей игре.

Им противопоставлены образы апостолов. Их лица обращены к небесам, глаза смотрят сурово и строго. Они, кажется, ничего не видят,

кроме открытых, сияющих небес. А по тому, как художник нарисовал их строение, правильные лица с очень простыми и ясными чертами, в них сразу же можно узнать вчерашних рыбаков и пахарей, которые во имя новой веры отказались от своей прошлой жизни.

Эта роспись выполнена на апсиде, и ее нужно рассматривать снизу вверх. Художник учел все особенности перспективы и нарисовал фигуры так, чтобы они выглядели естественно.

Мелозцо поместил в эту композицию и портрет Папы Сикста IV. Папа запечатлен в тот момент, когда передает в руки ученого-гуманиста Платины свою библиотеку. Вся фреска выполнена в сиреневых, оливковых, пурпурных тонах и отражает атмосферу торжественности и духовности. Усиливает значительность события и фон грандиозных, постепенно уходящих вдаль аркад.

Папскую пинакотеку расписывали многие известные художники Возрождения. Особенный интерес к ней возрос только в это время, поэтому и трудились в ней, исполняя папские приказы, мастера эпохи Ренессанса.

Так, например, Рафаэль совместно с Перуджино расписал фреску «Возрождение». Это произведение представляет собой образец работ раннего Рафаэля. Многие критики говорили о преобладании тенденций художественной манеры Перуджино в картине.

Всего в папской пинакотеке несколько фресок и картин, выполненных Рафаэлем. Это «Пределла», «Благовещение» (рис. 43), «Поклонение волхвов» (рис. 44), «Сретение» (рис. 45). Каждая фреска не очень большая по размерам: всего 27 на 50 сантиметров.

В 1502–1503 годах была выполнена еще одна фреска — «Коронация Марии» (рис. 46). История ее начинается с заказа семейства Одди, которое поручило написать ее Перуджино. Но тот из-за нехватки времени передал картину своим ученикам. Среди них оказался юный Рафаэль.



Рис. 43. Рафаэль. Благовещение



Рис. 44 . Рафаэль. Поклонение волхвов



Рис. 45. Рафаэль. Сретение

Вот что представляет собой эта работа. В пределах одной доски соединены две разные сцены, как это принято в иконографии. Сцена коронации Марии изображена в верхнем углу, а в нижнем представлен сюжет передачи пояса святому Фоме.

Традиционно этот эпизод не отрывали от Успения, представляли эти два мотива только вместе. Художник использовал перспективу и перспективное углубление в пространство. Это было нововведение, придуманное и впервые использованное Рафаэлем в своих работах. Придирчивые критики могли бы отметить некоторую композиционную незрелость картины, неуверенность. Это сказывается в традиционном разделении ее на две части, которые, несмотря на это, конечно же, тематически связаны друг с другом.

Новые черты заметны в отличном от Кватроченто построении и расположении действующих лиц. Так, фигура Мадонны изображена по



Рис. 46. Рафаэль. Коронация Марии (Алтарный образ семейства Одди).
Ватиканская пинакотека

диагонали — такого еще не было в традиционном представлении картин на библейские сюжеты. Рафаэль, бесспорно, очень тщательно и детально продумал композицию, учел каждый штрих, каждую деталь. Об этом красноречиво свидетельствуют его рисунки и многочисленные наброски к «Коронации Марии». Все изображение действительно удивительно красиво и даже в чем-то необычно для молодого Рафаэля. Особенно удачно получились спокойные, исполненные величавой торжественности лица апостолов. Фоном служит пейзаж, который изображен где-то в глубине.

«Поклонение волхвов» поражает огромной толпой народа, которая движется в непонятном направлении. Причем это движение настолько мастерски передано, что кажется, будто за толпой устремляется и воздух.

В одном из залов Ватиканской пинакотеки хранится «Святой Иероним» — единственное произведение Леонардо да Винчи. Эта далеко не законченная вещь воспринимается как мастерский этюд обнаженной природы в сложном движении.

Но надо отметить, что ни один из современников Леонардо не упоминает об этой картине. Тем не менее по поводу авторства данной работы никогда не возникало никаких сомнений. Безусловно, картина принадлежит кисти Леонардо да Винчи. Стилистические мотивы связаны с живописной манерой этого художника. Здесь в центре внимания одинокий герой, чье лицо высухло от поста, горя и покаяния, но его взгляд полон решимости и воли.

В произведениях Леонардо лица никогда не несут в себе второстепенного значения, неопределенных чувств. Они воплощают глубокие страсти, которые почти никто из известных мастеров эпохи Возрождения, кроме Леонардо да Винчи, не способен был передать в таком объеме и с такой впечатляющей силой. В изображении головы сказывается пре-

красное знание великим мастером человеческой анатомии, которое, как указывают исследователи, восходит к традициям флорентийского искусства.

Новым в картине является синтез анатомического опыта и изучения движения. Фигура представлена коленапреклоненной, она устремлена вперед, в то время как правая рука протянута в сторону и сжимает камень. По этому движению можно догадаться, что вскоре последуют покаянные удары в грудь.

Фигура растянувшегося льва завершает спиральную пирамиду с фигурой святого. Композиционная схема начинается с четкого очертания гор в глубине картины, охватывает скалистый грот, место уединения Иеронима, и заканчивается кривой, образуемой спиной животного.

Такое построение наиболее характерно для Леонардо, который раз и навсегда отказался от установленной в эпоху Возрождения традиции строить картины симметрично, чтобы при этом левая сторона была полным отражением правой.

Леонардо да Винчи ввел новую концепцию живописного изображения. В его картинах, в том числе и в «Святом Иерониме», доминируют пространство и объем. Важную роль играет воздушное пространство, окружающее образы. «Святой Иероним» — достаточно ранняя картина, но уже в ней можно разглядеть основные приемы и методы, к которым прибегает Леонардо, увидеть и опознать стиль его письма.

В собрании искусств XVII века в пинакотеке хранится единственное произведение Микеланджело да Караваджо. Это монументальная картина «Положение во гроб» — вершина его творчества, наряду с «Успением Марии», которая принадлежит парижскому Лувру.

Картина была выполнена по заказу для церкви Санта-Мария ин Валичелла в Риме. Художник начал работу над ней в 1602–1603 годах. Предполагалось, что это будет целая большая композиция, состоящая из

двух частей — объединенных воедино евангельских иконографических сюжетов: «Оплакивание Христа» и «Положение во гроб».

Трагическая тема картины решена мастером с большой силой и благородной сдержанностью. Перед зрителем раскрывается зияющая могилка с каменными плитами, в которую опускают безжизненное тело Христа. Его сопровождают и собственноручно опускают в гроб Никодим и Иоанн. За ними стоят три скорбящие арии. Композиция картины строится на последовательном разворачивании ритмов склоняющихся фигур. Скорбное безмолвие группы нарушается лишь патетическим жестом вскинутых к небу рук Магдалины. Все образы наполнены огромным внутренним напряжением, которое передано автором в медленном движении тяжело опускаемого тела Христа и усилено звучанием насыщенных красок. В образе Иисуса Караваджо воплотил идею героической смерти.

Центральное место в композиции картины, как уже было сказано, занимает тело мертвого Христа. В его изображении, в красоте мощно смоделированного тела есть что-то языческое. Остается только удивляться, как Караваджо посмел влить эту языческую струю в картину, которая должна была украшать церковь. Кажется, что это сцена погребения вождя племени или жреца, но никак не Иисуса. Хотя, возможно, в такой способ показа Христа Караваджо вкладывает определенный смысл.

На заре формирования христианской религии Иисус Христос воспринимался не как Бог, а как вождь, как человек, за которым шли другие люди, которого слушались и которому поклонялись. Многие критики утверждают, что здесь Христос просто похож на цыгана и что Караваджо нашел интересное, колоритное лицо, запечатленное в этом образе. А вот святой Никодим похож на грузчика с Плацца Навона, плачущая Магдалина — на Лену, спутницу жизни Караваджо.

Мастер попросту написал в картине портрет своей подруги. Ввиду этого церковь, для которой предназначалась картина, отвергла ее, не задумываясь. Но это нисколько не уменьшило ее славы в веках.

Краски, доминирующие на полотне, очень яркие и насыщенные. В основном Караваджо использует синие, красные, белые тона, которые усиливают напряжение происходящих событий, их значительность.

Неудивительно, что все произведение имело такой успех у соотечественников Караваджо. Его оценили не только друзья, но, что более удивительно и значимо, и враги, а это явилось несомненным признаком того, что работа не знала равных. Она покорила не только монументальностью, необычностью пирамидальной композиции, яркостью красок, патетикой чувств, движений и эмоций, которыми перенасыщено полотно, но в основном беспримерной конкретностью живописного видения, наглядной, почти физической осязаемостью воплощения художественного образа.

Изображенная на картине группа, обладающая скульптурной монументальностью, помещена на сдвинутой вперед могильной плите. Таким образом Караваджо ставил зрителя в непосредственной близости от происходящего. Предполагаемый эффект был достигнут. Зрителя буквально ошеломлял надвигающийся на него угол пробовой плиты, нависавшей своей гигантской тяжестью над черной пустотой могилы. Он был потрясен тем, что мог коснуться застывшей руки Христа, безжизненно упавшей на холодную громаду камня, он сочувствовал Никодиму, согнувшемуся над телом Иисуса, как над своим дитятей.

Странной и необычной является композиция картины. Все изображение как бы сдвинуто по диагонали, размещено так, чтобы подчеркнуть безмерное горе, переполняющее персонажи Караваджо. Перед нами не Бог, не святые и не идеальные люди, а обычные — такие, как все, кто

приходил и смотрел на картину. Только на подобное восприятие и считывал Караваджо, создавая свое произведение.

Неудивительно, что эта картина копировалась многими художниками прошлого и настоящего, от Рубенса до Сезанна.

Интересна история создания картины «Положение во гроб». Она была написана не сразу. Создал ее Караваджо после того, как отшумел громкий судебный скандал, разгоревшийся вокруг его имени. Художника и его близких друзья обвиняли в написании одного злобного пасквиля. Это событие само по себе не имеет никакого отношения к картине, но раскрывает качества личности Караваджо, что, несомненно, нашло отражение и в его произведениях.

Судебный протокол сохранил одно интересное высказывание Караваджо о современных ему художниках. О большинстве из них он отзывался с похвалой и признает их всех мастерами и знатоками своего дела. Со временем такая дерзкая смелость Караваджо принимала все более рискованный и отчаянный характер. Как сообщает Зандрарт, среди многих «дерзких и отважных подмастерьев, живописцев и фехтовальщиков Караваджо жил согласно их безумному и фатальному девизу: ни надежды, ни боязни». Но это нисколько не мешало тому делу, которым он привык заниматься. Он писал и создавал картины. Это не ослабляло его творческой одержимости и способности как художника воспринимать и оценивать окружающую его городскую жизнь во всех ее крайностях. И действительно, сама жизнь отражалась в его образах и картинах.

Все встреченное им на римских площадях и улицах переносилось на холст. Вся неуемная жизнь вторгалась в его церковные произведения. И поэтому неудивительно, что они так не похожи по стилю и по духу на все остальные произведения мастеров Возрождения. Его картины носят отпечаток всей его бурной и неоднозначной жизни. Это касается также и картины «Положение во гроб».

В пинакотеке Ватикана находится работа Фра Бартоломмео — картина «Апостол Павел». По сравнению с картинами других мастеров это полотно не такое уж привлекательное. Но в нем есть своя неяркая прелесть.

Если смотреть на «Апостола Павла» после росписей Сикстинской капеллы или картины Леонардо «Святой Иероним», она кажется невыразительной и неглубокой, лишенной своей оригинальности. Но все работы разные, и каждая из них воспринимается по-своему. Поэтому сразу же можно установить дистанцию между произведениями великих художников и работами вторых мастеров, даже очень талантливых и даровитых. Произведения Фра Бартоломмео дают это почувствовать зрителям.

Но сразу же надо сказать, что подлинных ценителей живописи и просто зрителей работы этого художника привлекают тем, что он достиг неоспоримых высот в развитии одного из типов монументальной живописи — алтарной стены. И здесь его талант нельзя поставить под сомнение. Именно поэтому его творчество так ценили Папы и поэтому он увековечен в стенах Ватикана.

«Апостол Павел» — лучшее и самое известное произведение Фра Бартоломмео. В картине отразились те черты, которые впоследствии стали традиционными в росписи и украшении алтарной стены.

Фра Бартоломмео положил начало традиции торжественной композиции с оттенком репрезентативности.

Основу его картин составляют первоначальные фигуры. Здесь скажется умелое построение, основанное на принципах архитектурного расположения, симметрии и четкого выделения главных акцентов. Но при этом многие знатоки утверждают, что его работам не достает подлинно глубокого чувства и той крепости пластической формы, которая так необходима в картине.

Особого внимания также заслуживают работы знаменитого мастера Ренессанса, учителя Рафаэля, Пьетро Перуджино (настоящее имя — Пьетро ди Кристофоро Ваннуччи). Как рассказывает Дж. Вазари в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», изданных в 1568 году, художественная манера Перуджино «в ту пору так всем нравилась, что многие приезжали из Франции, Испании, Германии и других стран, чтобы ей научиться. И работами его... многие торговали, рассылая их в разные местности, пока не появилась манера Микеланджело».

Знаменитая «Мадонна с младенцем на троне и святыми» (см. цветную вклейку), бесспорно, является одним из самых лучших произведений коллекции Ватикана. Судьба ее очень необычна. Картина была написана в Перудже, итальянском городе, в котором родился Перуджино и чье имя он носил. Это был заказ для капеллы приоров. Там картина и находилась до 1797 года, но после этого судьба занесла ее во Францию.

Знаменитому произведению пришлось попутешествовать, и неизвестно, что бы с ним стало, если бы не любовь итальянцев к своему искусству и не их горячее желание сохранить все произведения, которые когда-либо были написаны итальянцами, в одном месте и только на родине.

Во время оккупации Италии войсками Наполеона французы посчитали, что в Перудже слишком много картин одного художника. И они были вывезены во Францию. Тем более что работы знаменитого мастера любил и ценил сам император. Всего по специальному повелению Наполеона французы изъяли 32 картины.

Уже после того как французские войска были выведены из страны, итальянцам в знак примирения разрешили выбрать работы, которые они сумели бы найти, и привезти обратно на родину. Это произошло через два года. Но срок, во время которого должна была совершиться

вся операция по розыску и возвращению картин, был сильно ограничен. Итальянским представителям разрешили хозяйничать на территории Франции ничтожное количество времени — всего десять дней.

За это время нужно было найти все работы, а французы, как большие поклонники искусства и всего прекрасного, сразу же оценили произведения Перуджино, и вся его коллекция в считанные дни разошлась по стране. Даже упаковка и перевозка картин на родину были сопряжены с огромными трудностями. Поэтому лишь малая часть произведений за время, отпущенное на розыск коллекции, смогла попасть на родину. Большинство из них остались во Франции. А то, что все-таки вернулось, осело в разных городах, а не в родной Перудже. Так, «Мадонна с младенцем на троне и святыми» оказалась не на привычном месте, а в Ватикане, где она находится и поныне.

Эта картина была создана в конце 90-х годов XVI века. Несомненно, на ней запечатлен лучший образ Мадонны из всех, которые были написаны в то время. Богоматерь Перуджино строга и величественна. На картине она не одна, ее окружают святые. Сама Мадонна в свободной и непринужденной позе сидит на троне, у нее на руках младенец.

Характерная деталь, создающая настроение и атмосферу на картине, — это одежда. Все герои Перуджино облачены в длинные, мягкие одеяния, которые свободными, широкими складками ниспадают на пол. Можно сказать, что художник через одежду передает характер героев и их психологию.

Картина не раздроблена, ее невозможно разделить на части, как это было на фресках. Целая и неделимая композиция написана широкими мазками. Мадонна и святые находятся в одной плоскости, даже на одной горизонтальной линии. Перуджино мастерски передает психологическое состояние персонажей. При этом он прибегает к разным способам его выражения: через движение, наиболее красноречивые и вы-

разительные позы и т. д., то есть только через внешний облик человека, не затрагивая его внутреннего мира.

Мария сидит, слегка наклонив голову набок, как будто прислушиваясь к словам святых. Перуджино и здесь прибегает к внешним приемам передачи единства. Движение Марии, легкий наклон ее головы, обращенный ко всем присутствующим, связывает между собой действующие лица картины. Группы святых, стоящие по краям от Мадонны, симметричны и уравнивают друг друга.

Надо отметить, что эта картина не отличается многообразием движений и настроений. Напротив, каждая ее деталь стремится к единообразию. Таким способом передается общая атмосфера величия и умиротворенности.

Рассказывать о шедеврах, собранных в Ватиканской пинакотеке, можно бесконечно. Каждая картина связана с именем великого мастера и имеет свою неповторимую судьбу.

Через залы картинной галереи по крытым переходам можно пройти в ту часть апостолического дворца, где находится Сикстинская капелла.

Сикстинская капелла

Сикстинская капелла (см. *цветную вклейку*) расположена почти в самом центре Ватикана, в месте, наиболее посещаемом туристами и наиболее удобном для самих обитателей города-государства. Она соединена крытыми переходами с остальными музеями и дворцами. Таким образом, можно, не покидая стен дворца, пройти в капеллу.

Эта церковь была построена во времена правления Сикста IV и носит его имя. Желая увековечить себя в веках, Папа призвал архитектора Джованни деи Дольчи для строительства нового здания. Сикстинская капелла представляет собой высокое длинное помещение площадью

в 520 квадратных метров. Длина здания, перекрытого плоским сводом, составляет 48 метров, ширина — 13 метров, а высота — 18 метров. Здесь проходят только самые значимые церемонии и службы.

На стенах капеллы увековечены фрески Боттичелли, Гирландайо, Россели, Перуджино, Сеньорелли и, конечно, непревзойденного Микеланджело. Он расписал всю алтарную стену и потолок, полностью затмив своих предшественников.

История этой росписи следующая: Папа Климий II по возвращении Микеланджело в Рим предложил ему расписать плафон Сикстинской капеллы (см. *цветную вклейку*) в память о Сиксте IV, его дяде. Многие соперники мастера думали, что таким образом доведут его до отчаяния, ведь он никогда прежде не работал с фресками. Микеланджело сам считал себя в первую очередь скульптором, а не живописцем. Несмотря на это, мастер взялся за трудное и во многом новое для себя дело. Результат говорит сам за себя: роспись Сикстинской капеллы стала поистине самым грандиозным из его творений.

Не имея навыков и не зная специальной техники, было очень трудно приниматься за такую работу. Завистники хотели прервать или испортить отношения Папы-покровителя и Микеланджело. Ведь не умея работать с красками, было почти невозможно создать что-нибудь, превосходящее работы Рафаэля.

Трудность заключалась в том, что для Микеланджело это был первый опыт работы с краской. По рассказам Дж. Вазари, в Рим специально приехали его друзья, чтобы научить мастера, как обращаться с красками и как писать фреску. Он выслушал и принял их советы. Но пробные образцы фресок, которые уже начали покрывать потолок капеллы, не понравились Микеланджело. Он стер их и начал писать в полном одиночестве, закрывшись от всех в капелле. Друзья обиделись и уехали из Рима, предоставив художника самому себе.

Таким образом, Микеланджело работал один, без помощников, в труднейших условиях в течение четырех лет. Его работа была настоящим титаническим подвигом, под стать тем, которые совершали герои произведений великого мастера.

В подтверждение этих слов достаточно будет назвать всего лишь две цифры: огромный потолок капеллы, расписанный фресками, занимает около 600 квадратных метров, а число фигур достигает нескольких сотен.

Долгий срок (с 1508 по 1512), в течение которого Микеланджело выполнял роспись, был буквально насыщен важными историческими событиями. Италию раздирали внутренние противоречия, разоряли иноземные захватчики. Ее положение все более ухудшалось. Как гражданка, превыше всего ценившего свободу человека, Микеланджело не могла не волновать судьба родины. Эти чувства и переживания нашли отражение в тех образах Сикстинского плафона, которые были выполнены в последние годы работы.

Дж. Вазари так рассказывает о работе Микеланджело: «Когда все было доведено до половины, Папа, который и раньше не раз лазил с помощью Микеланджело вверх по стремянкам, чтобы взглянуть на нее (капеллу), потребовал, чтобы ее раскрыли, так как от природы был он торопливым и нетерпеливым и никак не мог дожидаться, когда она будет завершена, то есть, как говорится, последнего удара кисти.

И как только ее раскрыли, взглянуть на нее собрался весь Рим, и в первую очередь Папа, который не мог дождаться, когда уляжется пыль после лесов. Увидев ее, и Рафаэль Урбинский, подражавший весьма превосходно, тотчас же изменил свою манеру и тут же написал, дабы показать, на что он способен, пророков и сивилл в Санта-Мария делла Паче; тогда Браманте попытался добиться того, чтобы вторую половину капеллы Папа передал Рафаэлю.

Но Папа, в способностях Микеланджело убеждавшийся все больше, пожелал, чтобы он продолжал работу; ибо, увидев работу раскрытой, он рассудил, что вторая половина могла выйти у Микеланджело еще лучше: и действительно, он довел работу до конца в совершенстве в течение двадцати месяцев один, даже без помощи тех, кто растирал ему краски.

Все же приходилось Микеланджело иногда и жаловаться на то, как торопил его Папа назойливыми запросами, когда же он закончит, не давая ему завершить так, как он хочет.

И на один из многочисленных вопросов он однажды ответил, что конец будет тогда, когда он сам будет удовлетворен своим искусством. «А мы желаем, — возразил ему Папа, — чтобы было удовлетворено наше желание, которое состоит в том, чтобы сделать это быстро». И в заключение добавил, что если он не сделает это быстро, то прикажет столкнуть его с лесов вниз.

Тогда Микеланджело, боявшийся гнева Папы, да и было чего бояться, тотчас же, не мешкая, доделал чего не хватало и, убрав оставшиеся подмости, раскрыл все в день Всех Святых так, что Папа отправился в капеллу, чтобы на месте отслужить уже мессу, к удовлетворению всего города.

Микеланджело хотелось пройти кое-где посуху, как это делали старые мастера в написанных внизу историях, тронуть там и сям фоны, одежду и лица лазурным ультрамарином, а орнамент — золотом, чтобы общий вид стал еще лучше и богаче; согласился на это и Папа, узнав, что этого не хватает, так как слышал, как хвалили такие доделки те, кто их видел; однако, так как восстанавливать леса Микеланджело показалось делом слишком сложным, то все осталось, как было.

Встречаясь с Микеланджело, Папа говорил ему: «Не отделать ли капеллу красками и золотом побогаче, ведь она бедновата». На что Мике-

ланджело попросту отвечал: «Святой отец, в те времена люди золота на себе не носили, а те, что там изображены, слишком богатыми не были, но были святыми людьми, так как презирали богатство».

За это произведение Папой было выплачено Микеланджело в несколько сроков сорок три тысячи скудо, из которых ему на краски пришлось истратить двадцать пять».

Создание росписей капеллы было для Микеланджело необыкновенной задачей. Известные мастера эпохи Возрождения накопили большой опыт в росписи стен, но почти никто не знал, как расписывать потолок. Это стало главным препятствием, которое необходимо было преодолеть Микеланджело. Его немногочисленные предшественники занимались росписью плафонов церквей. Так, Мантенья расписал фресками потолок Камера дельи Спозы мантуанского дворца. Но Микеланджело предстояло решить гораздо более трудную задачу, ведь плафон Сикстинской капеллы имел несравнимо большие размеры. В этом смысле Микеланджело был первооткрывателем — так масштабно еще никому не приходилось работать.

Особую трудность представляла композиция всей фрески. Традиция требовала поместить всех двенадцать апостолов в межколонных парусах. А остальное пространство, как предполагал Микеланджело, необходимо было заполнить орнаментом. Однако затем он признал эту идею мало-выразительной для такого плафона и изменил замысел композиции.

Мастер обратился к принципиально иному плану, который позволял подчеркнуть необычную форму капеллы и наиболее полно раскрыть творческий талант своего создателя. Он разработал крайне сложную композицию, которая включала в себя множество фигур, образов, несколько разных по сюжету групп.

Такая структура росписи пришла на смену простой разреженной композиции. Что и говорить, на зрителя она производит ошеломляющее

впечатление. Особенно после привычных четких, простых и сразу понятных композиций и ясных фресок Рафаэля. Сказывается и образная насыщенность Сикстинского плафона, и богатство красок.

Микеланджело как будто рассчитывал на особое пространство, где будут действовать иные, не вполне, может быть, понятные для нас законы. В более крупном, неестественном масштабе предстают герои. Чувства, которые они символизируют, гиперболичны, преувеличены.

Здесь сказывается масштабность не только самих фигур, но и их функций. Ведь каждая из них — аллегория, символ стихии или человеческого чувства. Однако это ощущение рождается не только от размера и расположения изображения, дело еще и в организации самой фрески, и в архитектуре капеллы.

О том, что плафон Сикстинской капеллы — сложное произведение, говорит список композиций и групп фигур. В средней части свода расположены «Истории» — главные сюжетные линии, представляющие собой девять сцен библейской легенды о сотворении мира и жизни первых людей на земле. С библейскими сценами соседствует мир рабов — прекрасных обнаженных юношей, предстающих в сложных позах, исполненных задумчивости, взволнованности, сложного, почти неистового движения.

Боковые стороны свода занимают фигуры семи пророков и пяти сивилл (прорицательниц), полные драматически напряженного размышления, тревог и радостных озарений. В парусах свода, скрытых в полутени локнетах над окнами и расположенных между ними треугольных распалубках изображены предки Христа — странный мир с замедленным, затухающим ритмом, погруженный в воспоминания, тревожное и печальное созерцание.

Особый образный пласт составляют полные драматизма и резкой экспрессии сцены чудесного избавления древних народов Иудеи и Из-

раиля, расположенные в четырех угловых парусах («Давид и Голиаф», «Медный змий», «Юдифь и Олоферн», «Наказание Амана»).

При всей сложности и многозначности отношений между этими мирами, «гранями реальности», они сливаются в единую композицию, охватывающую всю поверхность плафона, объединяются посредством сложных ритмических связей, которые образуют единый ритм мощного, переходящего от фигуры к фигуре движения.

Троны пророков и сивилл, композиции на библейские темы нарисованы на бронзовых щитах, которые держат на гириандах обнаженные юноши. Причем все это художественное пространство изображено необыкновенно выразительно и подробно, так, что каждая фигура, каждый штрих этой гигантской фрески выступает четко и рельефно.

Для того чтобы достичь такого результата, понадобились специальные средства. Неслучайно Микеланджело в первую очередь мастер пластического изображения. В этой огромной живописной работе раскрылся его природный архитектурный дар.

Микеланджело отказался подчиняться при росписи плафона формам и архитектуре потолка Сикстинской капеллы. Это вытянутое в длину помещение крайне невыгодно для росписи, в его сводчатых потолках все изображение попросту бы терялось. Поэтому мастер начал перекраивать на свой лад потолок капеллы. Но сделал он это неожиданным способом.

Он создал средствами живописи новую архитектурную основу, а затем уже с ней работал, когда начал писать фреску. Благодаря такой новой организации готовая картина разделяется на отдельные части, которые, конечно же, связаны между собой, но в то же время являются и самостоятельными композициями.

По первоначальному проекту предполагалось в локнетах зеркального свода разместить изображения двенадцати апостолов, а основную

часть украсить орнаментами. Однако Микеланджело предложил свой грандиозный вариант. Зеркальный свод, который служил перекрытием помещения, был превращен вместе с распалубками, локнетами над окнами и угловыми парусами капеллы в единый, наполненный титанической мощью и колоссальным драматизмом универсум. Микеланджело придал ему цельность и организованность. Чтобы достичь необходимого эффекта, он объединил все членения плафона крепким архитектурным каркасом, состоящим из тонко профилированных, иллюзорных тяг и пиластр, которые подчеркивали конструкцию свода, выделяли каждую его часть и вместе с тем объединяли отдельные сюжетные изображения в единое целое.

Новая архитектура капеллы никоим образом не противоречит истинному ее архитектурному строению. Она скорее исправляет его, не нарушая при этом структуры самого здания.

Роспись Микеланджело кажется слитой со зданием, настолько органично она вписывается в ансамбль плафона. Слитость и единство живописи и архитектуры достигаются тем, что Микеланджело разделил потолок на части по отношению к оконным проемам, расположенным в боковых стенах.

Это была основа для небольших композиций из одной или нескольких фигур. Там, где проходит незаметная линия разделения створок зеркала плафона, помещены декоративные фигуры. Другими словами, принцип, используемый Микеланджело в построении композиции капеллы, — многократное деление. При этом фреска не выглядит дробной и распадающейся на множество частей. Помогает в этом ритм и сам масштаб плафона. Картины, вытянутые в стороны, чередуются с другими по своему построению изображениями, как правило, меньшими по размеру. Эта разномасштабность также способствует наилучшему выявлению отдельных сцен и фигур.

Такой рисунок или расположение сюжетов называется ритмической травеей. Так организован весь средний свод потолка. Первым этот способ применил Браманте, а Микеланджело, который очень уважал и понимал самого архитектора и его творчество, продолжил развитие травеи при росписи Сикстинского плафона. Таким способом был достигнут единый ритм и цельность всей композиции.

Подобная идея лежит в основе чередований одиночных фигур, только здесь работает еще и принцип контраста крупных изображений с меньшими по размеру узорами или другими фигурами. И в каждой детали просматривается связь архитектуры и живописи, которые взаимно дополняют друг друга.

От впечатления провозкости избавляет и разная ориентация фигур в пространстве. В центральной части они располагаются по продольной оси, а по бокам — по поперечной. Впоследствии подобное построение композиции получило название принципа координации, при котором составные части обладают определенной степенью самостоятельности. Именно в Сикстинском плафоне координация получила свое наиболее яркое воплощение. Термин говорит сам за себя: соединение всех частей в некое целое через подчинение их одному главному центру или какой-то другой доминанте. В целом фрески Микеланджело обладают глубоко индивидуальным своеобразием. По своему художественному решению они стоят в стороне от общепринятого направления в росписи, намеченного еще Мантеньей и Мелоццо да Форли. Большинство из них было выполнено в стиле, который можно назвать прорывным. Суть его состояла в том, что над головой зрителей разворачивалось уходящее ввысь голубое небо.

Микеланджело отступил от общепринятой традиции. Он избрал особый путь, которому следует в росписях Сикстинской капеллы. Он как бы хотел преодолеть всю толщу потолка здания, делал ее более пластич-

ной. Еще больше усиливает такой эффект особенная композиция и исполнение фигур. Даже в знаменитых «Историях» нет иллюзии прорыва ввысь, а присутствует только ощущение углубления. Зрителям, которые смотрят на фреску, не кажется, будто действие совершается на небе, как это происходит с работами других мастеров.

В живописи Микеланджело можно наблюдать только смещение плоскостей небесного свода. Художник почти не использует, за редким исключением, сокращений фигур, особенно часто применяющихся при росписи плафонов. Его герои не нарисованы снизу вверх, как это часто делали раньше.

Микеланджело вполне довольствовался, ничего не добавляя, естественной кривизной свода потолка. Только пророк Иона выполнен в традиционном стиле, и то — Микеланджело просто опробовал такой метод для разработки своего собственного.

В архитектурном плане такое построение было необходимо для того, чтобы убрать неприятное ощущение нависания этой части свода потолка.

Микеланджело стремился к тому, чтобы создать и укрепить чувство реальной архитектурной массы, и такое дополнительное построение придавало фигурам своеобразную пластику.

Если бы мастер сохранил традиционный небесный свод, то на таком фоне фигуры бы выглядели преувеличенно массивными и подчеркнута крепкими, скульптурными. Его роспись колористична, здесь главный закон — игра света и цвета. А цель такого решения — добиться, сохраняя при этом объемы и не превращая их в условные скульптуры, необходимой пластики. Именно эта пластичность и является главным достоинством фрески. Ею наделена абсолютно каждая деталь: каждый мускул, каждое движение. Ради достижения особой пластичности художник выстроил целую систему. В результате все фигуры воспринимаются как герои, а именно этого и добивался мастер.

В целом же в Сикстинской капелле запечатлена собственная система Микеланджело, которая наиболее гармонично сочеталась с архитектурой здания и была специально разработана для этого плафона. Она позволяет показать фигуры с наиболее выгодной стороны, представляет их в зависимости от ракурса с разной пластикой.

Здесь огромную роль играет разница в объеме и пространственные эффекты. Для настенной росписи такой стиль не подошел бы, слишком была бы очевидна игра пространственными пластинами. И сам Микеланджело это понимал. Недаром он, когда начал роспись локетов и стен, применил совершенно другую технику. Он прибегнул к приему, который позволил сохранить живописность плоского пространства.

Итак, Микеланджело использовал планиметрическое расчленение потолка, но, помимо этого, он прибегал и к средствам пластической выразительности.

Одним из них является разная степень глубины и объема нарисованного на фреске изображения. Причем мастер ориентировался на толщину самой архитектуры плафона, он использовал абсолютно все неровности потолка, чтобы добиться нужного эффекта, играл с толщиной перекрытий.

Наиболее пластичны сивиллы (рис. 47) и пророки (рис. 48), и эта пластичность подчеркнута тем, что они изображены в выпуклых, наиболее видных местах, как бы перед выступами. А фигуры в распалубках слегка отодвинуты вглубь, так, что создается зрительный обман, основанный на разной толщине плафона и на его архитектуре.

Например, фигуры обнаженных юношей нарисованы более скульптурно, то есть с меньшим количеством краски, поэтому «Истории» кажутся помещенными в глубокие зоны. Такая игра со светом и формой применена по всей плоскости плафона. И это обеспечивает в итоге ясное восприятие фресок и их четкую структуру.



Рис. 47. Микеланджело. Ливийская сивилла. Сикстинская капелла



Рис. 48. Микеланджело. Пророк Захария. Сикстинская капелла

Вся фреска — это целый космос, только в минимальном объеме, целая история цивилизации — от Адама и Евы до Христа. На Сикстинском плафоне запечатлены все стихийные бедствия и всеобщие радости, это история рода человеческого.

Можно сказать, что вся эта история осмыслена, она получила свое толкование и интерпретацию через восприятие и видение самого Микеланджело. Безусловно, этот мир, нарисованный руками гениального мастера, прекрасен. Надо отметить, что такой всемирной и универсальной картины мироздания не было создано ни до, ни после творения Микеланджело. Она поистине неповторима.

Общий замысел Сикстинского плафона в некоторых отношениях для нас остается неясным. До настоящего времени неизвестно, какой общей идейной программой связаны между собой сюжеты композиций, расположенных в средней части свода. Например, до сих пор убедительно не объяснено ни то, почему именно эти эпизоды из Библии Микеланджело решил воплотить на фреске, ни то, почему он ориентировал их таким образом, что осмотр должен начинаться с эпизода «Опьянения Ноя» и заканчиваться «Отделением света от тьмы», то есть в порядке, противоположном изложению событий в Библии. Непонятным также остается смысл сцен и образов, помещенных на распалубках и люнетах. Это загадка, которую оставил великий мастер после себя для потомков. Вместе с тем абсолютно очевиден тот факт, что каждая деталь, в том числе и очередность сюжетов и ориентация фигур, имеет свое значение.

Вероятно, такое расположение композиций объясняется стремлением представить наиболее полную картину развития человечества. Художник отразил в данной фреске свою веру в героическое начало человека и его не менее героическое прошлое, в его мощь и красоту духовную.

Все образы росписи варьируются в зависимости от средств художественного выражения, то есть все они по-разному решены в красках и выполнены с использованием различных живописных техник. И это при том, что они представляют собой единое, неделимое по замыслу произведение.

Пророки и сивиллы были включены в роспись только потому, что они всегда сопровождали образ Христа. Они несут в себе знание о пришествии Спасителя и о грядущем конце света. Сами по себе эти образы не являются выражением Божественного начала. Скорее всего, они похожи на воплощение различных человеческих характеров.

Предки Христа также нарисованы в нестандартной манере, далекой от общепринятой. Микеланджело переделывал все на собственный вкус соответственно представлениям об этом. Максималист по натуре, он привнес долю максимализма и в творчество.

Проявилось это в том, что Микеланджело не шел на уступки Церкви и ее запросам. Все его творчество проникнуто идеями гуманизма, и это нашло свое отражение в росписи Сикстинской капеллы.

Образы главных сцен носят на себе оттенок чего-то идеального, благодаря чему все они получают долю обобщения. При повторных изображениях действующего лица, которое появляется во многих сценах, Микеланджело не стремился изображать его одинаково. Это объясняется тем, что образ героя должен отражать в первую очередь его внутренние качества, внутреннее содержание, а внешнее сходство уходит на второй план.

А возможно, еще и потому, что человек, как река, которая постоянно течет и изменяется соответственно изменениям своего внутреннего мира. Святые и герои наиболее последовательно отражают эти изменения, а то, что они сказываются на их внешности, только подчеркивает их нечеловеческую природу.

Таким образом Микеланджело утверждал и претворял свои представления о человеке, его сущности, взаимоотношениях с Божественным в своих фресках.

Например, Саваоф представлен в пяти композициях, и всегда его внешность неодинакова. Он то могучий старец, то человек, наделенный сверхмогучей энергией, во фреске «Сотворение Адама» (см. цветную вклейку) он под Божественным вдохновением, а в «Отделении света от тьмы» растворен в стихиях космоса. Отличаются один от другого и все изображения Адама и Евы (рис. 49 и см. цветную вклейку). Микеланд-



Рис. 49. Микеланджело. Сотворение Евы. Сикстинская капелла

жело использует все материалы и техники, стараясь подчеркнуть разные проявления Божественного в этих фигурах.

Было бы ошибкой считать, что содержание плафона нам остается неизвестным. При всей нерасшифрованности отдельных сюжетных мотивов (иногда Микеланджело сознательно зашифровывал их содержание; зачем — остается загадкой) и неясности возможных символических сопоставлений основная тема содержания росписи абсолютно очевидна — это прославление духовной и телесной красоты человека, апофеоз его творческой мощи. Этот мотив с поразительной яркостью выражен не только в сюжетных композициях, но и в бессюжетных образах и фигурах, которые служат лишь вспомогательным декоративным украшением.

Эта идея наиболее полно отражена в эпизодах первых дней сотворения мира. Так, в «Сотворении Солнца и Луны» (рис. 50) представленный в облике старца титанической мощи Саваоф, летящий в бескрайнем космическом пространстве, одним движением широко распростертых рук, в бурном порыве, в охватившем его экстазе творческой энергии творит светила. Этот образ, хотя и имеет человеческий облик, наделен безграничной силой создающего мира демиурга. Созвучна с «Сотворением Солнца и Луны» фреска «Отделение неба от земли» (рис. 51).

В «Сотворении Адама» (см. цветную вклейку) Микеланджело истолковал пробуждение человека к жизни как высвобождение сил, дремлющих в нем, происходящее под воздействием волевого импульса Творца. Саваоф протягивает руку, которой касается руки Адама, вселяя в него жизнь, энергию, волю. По-другому истолковал автор ту же тему в «Грехопадении»: весь облик Евы, протягивающей руку за запретным плодом и как бы бросающей вызов судьбе, проникнут чувством гордой независимости.



Рис. 50. Микеланджело. Сотворение Солнца и Луны. Сикстинская капелла



Рис. 51. Микеланджело. Отделение неба от земли. Сикстинская капелла. Фрагмент

Даже драматизм общего замысла фрески «Всемирный потоп» (см. цветную вклейку) не способен поколебать веру в несокрушимость рода человеческого, хотя отдельные ее мотивы поражают своей трагичностью: старик отец, несущий на руках бездыханное тело сына; мать, прижимающая к себе ребенка.

Особенной значительностью на фоне других образов выделяются титанические фигуры сивилл и пророков. В их изображениях преобладают яркие краски. Это воплощение духовной мощи и огрошной силы страстей человека. Каждая фигура обладает неповторимой индивидуальностью. Микеланджело смог воплотить в живописи, как никто другой, такие монументальные образы. В этом ему помог его талант скульптора.

Мудрой сосредоточенности Иоилия (рис. 52) противопоставлен апокалиптически исступленный Иезекииль. Образ изображенного в минуты раздумья Исаяи (рис. 53) поражает своей одухотворенной красотой. Он контрастирует с неистовым Даниилом — молодым пророком, который читает книгу и одновременно делает записи. Все его движения до такой степени энергичны и стремительны, что преобразуют, казалось бы, незначительный мотив в исполненный вдохновения творческий акт.

Кумскую сивиллу Микеланджело наделил необычайной мужественностью и сверхчеловеческой мощью. Она более походит на фантастического гиганта, чем на человека. Этому образу противопоставит Дельфийская сивилла, которая запечатлена в момент пророчества. Она молода и прекрасна, ее глаза широко раскрыты, весь ее облик наполнен вдохновенным огнем.

Самым трагическим образом росписи является пророк Иеремия, изображенный погруженным в тяжелое скорбное раздумье. На свешивающемся свитке можно различить начальные буквы его пророчеств: «Стала вдовой владычица народов; государыня областей подпала под иго. И от дочери Сиона ушло благолепие ее». Образ Иере-



Рис. 52. Микеланджело. Пророк Иоиль. Сикстинская капелла



Рис. 53. Микеланджело. Пророк Исаяя.
Фреска плафона Сикстинской капеллы. Фрагмент (1508–1512)

мии стал воплощением непосредственного отклика Микеланджело на переживаемые Италией бедствия.

Существует мнение, что на фресках Сикстинской капеллы представлены все возрасты и все эмоциональные состояния человека. Это юная прорицательница из Дельф, престарелая Персидская сивилла. Здесь есть мудрость Исаия, неистовство Ионы (рис. 54), пророческое исступление Иезекииля, трагическая скорбь Иереми.

Образы такой силы воздействия рождаются из присущего только Микеланджело синтеза идеала и характера. Причем воплощение в пластике каждого персонажа соответствует тому типу человеческой личности, который каждый из них в себе несет. В результате все фигуры наполнены движением. Сивиллы и пророки общаются с ангелами, выступая как вспомогательные, внешние средства духовности, сопро-вождающие каждую фигуру.

Образ Иезекииля гармонирует с маленькой фигуркой его ангела, как бы отражается в нем. Микеланджело отходит от принятого типа изображения лишь однажды, когда рисует трагического Иеремию, которому вторят две плачущие женщины.

Показательно, что даже персонажи, исполняющие в росписи вспомогательные декоративные функции, наделены всей полнотой образно-эмоциональной выразительности. Так, в фигурах обнаженных юношей мастер воплотил такую полноту жизни и безудержную радость, развернул такое богатство и разнообразие пластических мотивов, что при их отсутствии композиция утратила бы значительную долю вызываемого ею впечатления ликующей силы.

Доминирующее чувство, которое пробуждается в нас, когда мы смотрим на плафон, — это любование мощью и силой человека в самом широком смысле слова. И это несмотря на то, что в данной части росписи есть глубоко трагические картины.



Рис. 54. Микеланджело. Пророк Иона. Сикстинская капелла

Совершенно в другом стиле и в другой тональности выполнены люнеты и распалубки, созданные мастером в последний год его работы в капелле. Сюжеты помещенных здесь сцен дополняют и усиливают трагические ноты, звучащие в интерпретации отдельных образов плафона. Акценты в этой части композиции капеллы смещены из физической сферы в эмоциональную.

Действия в этих сценах почти нет, доминирует только определенное психологическое состояние. Помещенные в небольших распалубках персонажи окружены атмосферой тишины. Преобладающим здесь является настроение покоя, созерцательности, тихой печали. Покой переходит в застылость и оцепенение. Даже в композициях из нескольких фигур господствует это психическое состояние.

Сцены на люнетах (рис. 55) построены по-другому. Полукруглая форма подсказала Микеланджело идею представить образы ведущими



Рис. 55. Микеланджело. Люнет Иессея. Сикстинская капелла

диалог. Поэтому, возможно, персонажи воспринимаются так, как будто все они родственники, связанные одним общим чувством. В этих сценах господствует минорное настроение. Действующие лица охвачены беспокойством и тревогой, поэтому сцены воспринимаются зрителем как воплощение приближающейся беды. Микеланджело создал картину отчаяния, ожидания угрозы.

Такое изменение тональности не входило первоначально в замыслы художника. Это произошло по той причине, что изобразительный стиль Микеланджело за четыре года работы в капелле пережил некоторую эволюцию: более поздние фигуры крупнее по размерам, их патетическая выразительность усилилась, движения стали сложнее, однако присущая мастеру чеканная ясность линий и объемов, а также повышенная пластичность сохранились в них в полной мере.

О том, что настроение Микеланджело изменилось в последний год работы в сторону большей трагичности, свидетельствует не только фигура пророка Иеремии, но и сцены в углах плафона. Это фрески «История Эсфири», «Медный змий». Если сравнить фреску «Потоп» и гораздо более позднюю «Медный змий», то очевидна разница в тональности и общем эмоциональном колорите. В первой, несмотря на трагические мотивы, остается ощущение уверенности в Божьей милости. Это чувство порождено эмоциональным состоянием художника, в котором он писал эту фреску. По сравнению с ней «Медный змий» наполнен ужасом и страхом, он запечатлел состояние людей, сдавленных кольцами змеи. Про эту фреску можно сказать, что она просто воплощенный страх.

В связи с изменением мировоззрения Микеланджело преобразался и его стиль. Достоверно известно, что к композиции «Историй» художник пришел во время самой работы над плафоном. После того как были завершены три плавные сцены картины: «Опьянение Ноя», «По-

топ» и «Жертвоприношение Ноя», мастер разобрал леса с тем, чтобы проверить, какое впечатление производит плафон на зрителя.

Он решил, что выбрал для фигур недостаточно большой размер, а в двух фресках поместил слишком много людей. Для того чтобы в последующих фресках избежать такого эффекта, когда с большого расстояния не будет видно нарисованного, он решил укрупнить фигуры и при этом уменьшить их число. Параллельно Микеланджело внес некоторые изменения в стиль и манеру письма.

В первых своих фресках Сикстинской капеллы он сохранил традиционную манеру, когда в росписи присутствует первая стенка, передняя плоскость, за которой располагаются остальные детали. Поэтому во фресках была сильно нарушена перспектива. После того как Микеланджело смог оценить проделанную работу с позиции зрителя, он изменил принцип расположения фигур на плоскости, которые благодаря этим изменениям стали более пластичными, выпуклыми, более правдоподобными. Не стало в его работах и других дальних планов, второго и третьего, которые делали картину необозримой снизу.

В последнее время многие знатоки искусства отмечают сильное влияние на Микеланджело, и особенно на его «Истории», болонских рельефов Якопо делла Кверчи. Наверное, здесь правомерно говорить о какой-то преемственности в плане ученичества.

Но следует отметить и тот факт, что такое влияние ощутимо только в первых фресках, которые в какой-то мере можно назвать пробными, в дальнейшем о чем бы то ни было, даже малейшем, влиянии не могло идти и речи. Общим моментом в творчестве двух художников был известный лаконизм, незагруженность картин и росписи излишними подробностями и фигурами.

Вся фреска, если к ней очень внимательно приглядеться, неоднородна. В ней происходят изменения, причем только в одном определенном

направлении. По мере того как складывалась целостная картина, в ней нарастали эмоциональность, динамика, разнобразие пластики фигур.

Юноши, которые в самых первых фресках похожи друг на друга, как близнецы, в последующих картинах становятся разными. Каждый из них приобретает свое лицо. Симметрия уступает место свободе расположения, уходит на задний план, а затем и вовсе исчезает.

Однако все изменения не разрушали первоначального плана построения росписей плафона. Капелла была завершена в 1512 году.

Микеланджело потратил на создание этого произведения искусства несколько лет жизни. Долгих, мучительных лет. В это время надо было продумать композицию, построение, расположение фигур, цветовой фон, а это было крайне сложно для скульптора. Затрудняло задачу еще и то, что мастер не решался прибегнуть к помощи учеников. Он просто не был уверен, что кто-то другой сможет правильно понять и воплотить его замыслы в жизнь. Поэтому абсолютно все фигуры, каждую линию он нарисовал на огромном потолке сам.

Надо сказать, этот титанический труд стоил ему немалых затрат физических сил и здоровья. Целых четыре года он расписывал плафон. За то долгое время, которое он провел под сводами капеллы, лежа на спине, для того чтобы было удобней работать, он потерял зрение.

Он настолько привык писать в такой необычной и неудобной позе, что мог в конце концов смотреть только снизу вверх. А для того чтобы прочитать что-либо, ему приходилось держать лист бумаги над своими глазами. По-другому он просто не видел. Уже потом, когда роспись была завершена, Микеланджело осознал, какой труд он проделал. К тому же после завершения работ художника постоянно мучила нестерпимая боль в спине.

Проводя практически все свое время под сводами капеллы, Микеланджело забывал о себе, о том, что внизу есть еще какая-то жизнь, кроме

этого огромного плафона. Работа поглощала его настолько, что у него практически не было ни минуты свободного времени. Роспись вошла в его плоть и кровь, заставила забыть обо всем, кроме своего существования, кроме того, что надо завершить и сделать не просто живыми, а богоподобными эти библейские фигуры. И гениальному мастеру это удалось. Боги, пророки и остальные герои выплывают не просто как божественные существа, не имеющие уже никакого отношения к человеку. Они получились очеловеченными, сотворенными из живой материи.

Глядя на них, человек должен был чувствовать себя чище, лучше, поскольку Библия гласит, что род человеческий – плоть от плоти самого животворящего Бога. И эта связь, включенность каждого живого существа во всеобщую жизнь ощущается почти физически, когда смотришь на фрески капеллы.

Идея всеобщего объединения получила свое воплощение не только в единстве и гармонии архитектурных форм, но и в исполнении фрески.

Вот как Дж. Вазари пишет об открытии капеллы для всех: «Весть об открытии капеллы распространилась по всему свету, и со всех сторон сбегались люди; и одного этого было достаточно, чтобы они, остолбеневшие и онемевшие, в ней столпились».

Недаром Папа, почувствовавший в этом свое величие и решившийся на еще большие начинания, деньгами и богатыми подарками всячески вознаграждал Микеланджело, и тот не раз говаривал, что, судя по столь великим милостям этого Папы, последний явно очень высоко ценил его достоинство, и если иной раз он, любя, обижал его, то заглаживал это особыми милостями и дарами: как и случилось, что однажды, когда Микеланджело обратился за разрешением на поездку во Флоренцию для работ в Сан-Джованни и попросил у него на это денег, он на вопрос Папы: «Ну ладно, а когда же ты покончишь с капеллой?» – ответил: «Когда смогу, святой отец».

На что Папа дубинкой, которую держал в руках, начал колотить Микеланджело, приговаривая: «Я-то заставлю тебя ее закончить». Однако, когда Микеланджело вернулся домой, собираясь во Флоренцию, Папа тут же прислал к нему своего служителя Курсио с 500 скудо в опасении, как бы Микеланджело что-нибудь не выкинул, извинившись перед ним и успокоив его тем, что это было только проявлением его особой милости и любви; а так как Микеланджело знал характер Папы и сам его, в конце концов, любил, он рассмеялся, поняв, что все идет ему на благо и что священник ни перед чем не устоит, чтобы сохранить дружбу с таким человеком».

Через три десятилетия Микеланджело завершил живописное оформление Сикстинской капеллы грандиозной фреской «Страшный суд» (1535–1541) (см. цветную вклейку; рис. 56, 57, 58). Ее размеры – 17 x 13,3 метра – поражают воображение. Вопреки традиции фреска была помещена на алтарной стене. Ее композиция содержит ряд отступлений от обычной иконографии: Микеланджело изобразил не сам момент свершения суда, когда грешники уже отделены от праведников, а его начало, когда Христос, предстающий в необычном облике полуобнаженного титана, стремительным карающим жестом поднятой руки обрушивает гибнущую Вселенную. При этом все действующие лица, и не только люди, но и святые и Богородица, повернуты в смятение.

Таким образом религиозная тема у Микеланджело звучит как разросшаяся до космических масштабов человеческая трагедия. Развернутая по вертикали композиция подобна нависшей над горизонтом грозовой туче, которая пронизана вспышками молний. Грандиозная лавина могучих человеческих тел, Христос, обрушивающий лавину проклятия на существующее в мире зло, полные гнева святые мученики, указывающие на орудия своих мучений и требующие возмездия для грешников, – все эти образы полны мятежного духа. Массы света и те-



Рис. 56. Микеланджело. Страшный суд. Фрагмент. Воскрешение мертвых из могил



Рис. 57 (52). Микеланджело. Страшный суд. Фрагмент. Харон



Рис. 58. Микеланджело. Страшный суд. Фрагмент. Грешники

ней сливают группы фигур, темную земную твердь, синее небо в единое целое, пронизанное бурным, неистовым движением. Если в Сикстинском плафоне источником движения были грандиозные человеческие фигуры, то в «Страшном суде» они, как вихрем, увлекаются внешней силой, превосходящей их по своему могуществу.

Сама по себе тема Страшного суда должна воплощать торжество справедливости над злом. Композиция фрески не несет в себе этой утверждающей идеи. Наоборот, действия, на ней представленные, воспринимаются как крушение мира, трагическая катастрофа. Внешний облик персонажей изменен, они утратили свою божественную красоту. Их тела изображены неправдоподобно мощными, они как бы вспухают грудой мышц, которые нарушают гармонию линий. Даже движения и жесты действующих лиц дисгармоничны и резки.

Несмотря на преувеличенную мощь тел, люди всего лишь жертвы возносящего и низвергающего их вихря. Недаром в композицию включены такие исполненные устрашающего отчаяния образы, как святой Варфоломей, который держит в руке содранную с него мучителями кожу. На ней Микеланджело изобразил собственное лицо, похожее на искаженную маску. Захваченные вихрем отчаяния, тревоги и гнева праведники неотличимы от грешников. Все это свидетельствует о том, что изобразительный язык и гуманистические идеалы Микеланджело претерпели драматические изменения.

Композиционное решение фрески, которое основано на противопоставлении стихийного начала ясной архитектурной организации, находится в единстве с идейным замыслом. Ранее в работах Микеланджело преобладал индивидуальный образ, который в «Страшном суде» оказался захваченным общим человеческим потоком. Это явилось своего рода новаторством по отношению к замкнутому самодовлекшему индивидуальному образу, характерному для искусства Высокого Ренессанса.

С другой стороны, следует отметить, что в произведениях венецианских мастеров Позднего Возрождения, творивших в одно время с Микеланджело, была уже достигнута та степень взаимосвязи между людьми, которую можно назвать образом единого человеческого коллектива. Несмотря на то что в «Страшном суде» эта тенденция не получила своего воплощения, трагическое звучание образов фрески в результате только усилилось.

Новым для художественного стиля Микеланджело в этой работе явилось также его отношение к колориту, который приобрел здесь гораздо большую, по сравнению с прежними работами, образную активность. Так, ощущение драматической напряженности проявляется уже в самом сопоставлении обнаженных тел с фосфоресцирующим пепельно-синим цветом неба.

Ноты трагического отчаяния еще более усиливаются в последней живописной работе мастера – росписях капеллы Паолина (1542–1550), где Микеланджело исполнил две фрески: «Обращение святого Павла» и «Распятие апостола Петра». В «Распятии апостола Петра» люди, застывшие в оцепенении, взирают на мученическую смерть проповедника. Они бессильны перед злом. Ни гневный взгляд Петра, образ которого напоминает мучеников с фрески «Страшный суд», ни протест против действий палачей, выраженный кношей из толпы, не способны вывести зрителей из состояния слепой покорности.

Поздние живописные произведения Микеланджело вызвали далеко не однозначную оценку у его современников. Особенно сильным нападкам со стороны нещадных критиков подвергался «Страшный суд». В частности, фреска получила резко отрицательную оценку известного публициста и художественного критика П. Аретино. Негодовали и церковные круги. То было время усиления реакции и искоренения остатков ренессансного свободомыслия.

Дух этого времени ярко отражает один исторический факт. Папа Павел IV Караффа, основатель инквизиции, в 1550-е годы собирался сбить фреску «Страшный суд». Гнев Папы вызвало наличие множества обнаженных фигур, что было недостаточно пристойно. Однако Павел IV все-таки сменил гнев на милость, приказав одному из учеников Микеланджело, Даниеле да Вольтерра, «одеть» или хотя бы прикрыть набедренными повязками наготу святых, что тот и сделал. Эти исправления были частично удалены во время реставрации фрески, которая закончилась в 1993 году.

Сикстинская капелла привлекает внимание зрителей практически только знаменитой росписью Микеланджело. После этой огромной фрески трудно смотреть на что-либо еще. Поэтому мало кто знает о том, что, кроме Микеланджело, в Сикстинской капелле трудились еще и другие мастера.

До росписи Микеланджело здесь работал Пьетро Перуджино. Его карьера художника в капелле началась раньше, чем Микеланджело. Папа доверял и ценил в основном только художников из Умбры. Недаром и сам Перуджино был умбрийцем. Вместе с ним стены капеллы расписывали Пинтуриккьо, Синьорелли и Доменико Гирландайо.

Всего мастерами было создано двенадцать фресок. Это кроме алтарной стены. Здесь своя особая композиция. Причем все фрески, как это и было положено, посвящены только библейским сюжетам. Ровно половина из них рассказывает о жизни Моисея, а другая половина — о жизни Христа.

Главным руководителем и смотрителем работ являлся Боттичелли, которого назначил на эту должность сам Папа Сикст IV. Боттичелли, как и остальные, был мастером своего дела. Однако Папа долго сомневался и не знал, кого лучше назначить на эту роль. Все художники заслуживали такого высокого доверия. В первый момент, как рассказывает

дошедший до наших дней договор, заключенный между Папой и Перуджино, за всем ходом работ должен был присматривать именно он. Но затем, неизвестно по каким причинам, Папа переменял свое решение. И это несколько не повредило капелле.

О таланте Перуджино красноречиво говорят сами росписи. Папа поручил ему наиболее сложные работы. Сикст IV выбрал самого достойного. Его задача действительно была не из легких. Перуджино предстояло расписать алтарную стену. Причем на одной из росписей ему надо было поместить портрет самого Папы. Его мастер изобразил коленапреклоненным. Сикст IV здесь выступает в роли донатора, который возносит к Богу благочестивую молитву. На стене алтаря Перуджино написал три фрески — «Вознесение Богоматери», «Рождество» и «Нахождение Моисея». Причем они были расположены таким образом, что «Вознесение Богоматери» является центральной и самой значимой композицией. Однако век этих фресок был недолог, потому что почти сразу же после того, как они были написаны, их уничтожили. Папа Павел III повелел сбить их, расчищая место для более грандиозных, как ему казалось, произведений. Росписи алтарной стены были сбиты для того, чтобы освободить место для фрески Микеланджело «Страшный суд».

Однако фреска «Вознесение Богоматери» дошла до наших дней благодаря рисунку одного из учеников Пинтуриккьо. Правда, хранится это изображение в галерее Академии, во Флоренции. Композиционное решение фрески интересно тем, что Перуджино впервые здесь использует формулу деления пространства на две параллельные и практически не связанные между собой зоны: вверху располагается Мадонна, внизу — апостолы и святые, размещенные несколькими рядами и группами в соответствии с требованиями, диктуемыми иконографией сюжета.

Искусство требует жертв. Но тем не менее не все картины Перуджино канули в Лету. В Сикстинской капелле осталась одна работа, которая не подвластна течению времени. Это фреска «Передача ключей апостолу Петру» (рис. 59) — наиболее значимая картина, так как она посвящена одному из таинств христианства.

Именно на легенде о передаче ключей и основано всемирное могущество католицизма. По существу, легенда рассказывает об утверждении и укреплении римской церковной общины, которая затем превратилась в Римскую католическую церковь.

Эта фреска расположена на продольной стене Сикстинской капеллы. Она по праву считается вершиной творчества Перуджино. Удивительно, но даже при сопоставлении с фресками Микеланджело эта картина не теряется в восприятии зрителей.



Рис. 59. Перуджино. Передача ключей апостолу Петру. Фреска Сикстинской капеллы (1481–1482)

Если заставить себя оторваться от зачаровывающих фресок Микеланджело и смотреть только на работы Перуджино, то можно почувствовать их мягкое обаяние. В них нет мощи и силы скульптурных, пространственных картин Микеланджело. Они лишены драматизма и напряженности. Но только это и составляет их главную прелесть. Они наделены неповторимым очарованием, что подчеркивается почти акварельным рисунком и прозрачностью красок.

От всех работ Перуджино как бы исходят тишина и умиротворенность, что так соответствует его фрескам о «Вознесении Богородицы». То же самое чувство охватывает каждого, кто смотрит на фреску «Передача ключей апостолу Петру». Ощущение особой гармонии и покоя исходит от нее. Возможно, это чувство передано фреске от природы и характера художника, самого Перуджино.

Такое состояние достигается еще и благодаря всему фону и композиции работы. Вся ее прелесть заключается в строгой гармонии и упорядоченности. В картине много воздуха и света, поэтому даже ее атмосфера кажется теплой и золотистой.

Несмотря на обилие фигур и действующих лиц, она не перегружена, всем персонажам Перуджино хватает на ней места. Именно умение таким образом строить композицию, тем самым создавая иллюзию легкости и невесомости, и перешло от Перуджино к его ученику — Рафаэлю. Но об этом в свое время.

Явно заметной эта особенность художественной манеры Перуджино становится, если сравнить его работу с картинами других художников. Так раскрываются и подчеркиваются все ее достоинства, все мастерство ее автора, сумевшего создать такую атмосферу.

Фреска Перуджино резко выделяется на фоне перегруженных подробностями и фигурами, несколько дробных по композиции библейских росписей Ваттичелли, Гирландайо, Сеньорелли и других мастеров.

От росписей других художников ее отличают немногословие, величавая торжественность, безупречное композиционное равновесие, обобщенность мягко округлых форм, величественность фона с центрическим храмом и двумя триумфальными арками.

Огромная триумфальная арка задает динамику и движение, выстраивает композицию и создает перспективу благодаря тому, что открывает за собой голубое небо. Но все же ей немного не хватает простора, может быть, из-за того что арка отодвинута несколько вглубь.

Перуджино первым построил объем и пространство на картинах, решил задачу перспективы, поэтому его фрески выгодно отличаются от работ современников. Рассмотрим композицию картины. Она четко и ясно, как и все, что делал Перуджино, разделена на три части. Они, в свою очередь, делят всю плоскость стены на три плана.

Художник не боялся создавать пространство. Для того чтобы нарисовать объем, нужно было подготовить для него место и предпосылки, поэтому все архитектурные строения художник убрал в глубину своей будущей картины. А на переднем плане оставил пустое пространство, но пустое только пока. Здесь он разместит сцену для всего действия. Итак, место действия фрески — площадь города.

Очень тонко и детально прорисованы плиты на поверхности площади. Четко по законам геометрии они уходят в глубину картины, создавая перспективу. В центр композиции помещен небольшой храм, действие из него перенесено на площадь, на всеобщее обозрение.

Все главные действующие лица фрески расположены на переднем плане. Они гораздо крупнее, чем все остальные герои, которые несколько углублены. Фреска наполнена людьми, главными и второстепенными персонажами.

Все они выполняют свою роль, которая отличается от роли других персонажей на этом же изображении.

Перуджино следует установившейся традиции и на заднем плане помещает различные эпизоды из Библии, связанные так или иначе с деятельностью Петра. Эти сцены должны были объяснить зрителям, которые хорошо знали Евангелие, что именно хотел изобразить художник и как правильно следует понимать центральный эпизод фрески.

Не только это объединяет живописную мозаику в одно целое. Все ее части соединены между собой тематически. Одна сцена раскрывается посредством другой, поясняет или иллюстрирует ее.

Обращает на себя внимание еще и то, что на картине очень много свободного места, которое на заднем плане представляет собой открытое пространство, в отдельных местах занятое группами из миниатюрных фигур. И это главное отличие, характеризующее работы Перуджино. Своеобразие творческого метода Перуджино и состоит в том, что его работы легко узнаваемы благодаря индивидуальному художественному методу, их может выделить даже человек, не являющийся знатком итальянского искусства.

Художник не боится оставлять свободное, пустое пространство, создавая таким образом легкость и воздушность фрески. Изображенные на ней фигуры порой выглядят затерявшимися на всем этом огромном пространстве.

Композиция у Перуджино построена по совершенно особым законам. У него, в отличие от традиции, сложившейся в средневековой живописи и изобразительном искусстве Раннего Возрождения, композиция строится не за счет персонажей на заднем плане, которые служат только для того, чтобы создать атмосферу повседневной жизни.

Перуджино пытается завлечь зрителя красками жизни без налета библейских оттенков, представить апостола Петра, как бы забыв на некоторое время, что он апостол, и изобразить его в обычной жизни таким, каким его знали люди.

Перенесение действия в настоящий момент является отправным пунктом в работе художника. Достичь подобного ощущения помогают второстепенные герои, и все сцены на заднем плане необходимы только для того, чтобы создать такую иллюзию.

Надо отметить и еще один важный штрих в картине, который характерен только для живописного почерка Перуджино. Все его группы фигур разделены значительным интервалом. Они не создают впечатления связанности и единства, как это будет в работах других мастеров.

Даже наоборот, Перуджино подчеркнул некоторую разобщенность персонажей, тем самым усилив значение, которое несет каждый эпизод — отдельный этап жизни действующих лиц. Все фигуры поэтому различны по размеру, одни из них меньше — они находятся дальше на картине, а другие больше.

На фреске все построено по законам перспективы и пространства, но в этом просматривается какое-то несоответствие. Возможно, дело в большой разнице размеров отдельных фигур. Такой подход помогает решить проблему перспективы и способствует углублению в пространстве всех действующих лиц.

Впоследствии Рафаэль использовал те же приемы, что и Перуджино. Но ученик превзошел своего учителя в разработке объема и способов передачи его на плоскости. Сказался здесь и его индивидуальный метод, непохожий на метод Перуджино и соответствующий живописной манере Рафаэля. Но на его работах гораздо меньше фигур, чем у его учителя.

Рафаэль иначе решает проблему перспективы. Он заселяет свои фрески героями и образами только для того, чтобы создать ощущение жизни, а не для того, чтобы различными вариациями в их размерах представить видимость пространства на стене.

Поэтому принято считать, что живопись Рафаэля превзошла по своему мастерству творческую манеру Перуджино. Но точно так же мож-

но сказать, что работы Перуджино в Сикстинской капелле — это шаг вперед по сравнению с работами его соотечественников, даже Гирландайо.

Вся фреска «Передача ключей апостолу Петру» исполнена торжественности и спокойствия. Кажется, что такую атмосферу излучают фигуры святого Петра и его приближенных. Эта гармония передается через четкую и простую композицию.

Вся фреска разделена на горизонтальные полосы, где очень четко выделен центр картины. Это одновременно и пространственный центр, и точка, где размещены главные действующие лица. Они составляют две группы, которые взаимно дополняют и уравнивают друг друга.

В одной из них заметна фигура Христа. Он стоит и протягивает ключи апостолу Петру, а сам святой преклонил перед ним колени и благоговейно принимает из его рук этот символ власти над Римом. Оба библейских образа находятся в одной группе.

Изображение Спасителя вытянуто в длину, а святой Петр в своей смиренной позе подчеркивает его величие. На картине есть и другие действующие лица. Художник постарался через изображение фигур этих персонажей передать их отношение к происходящему.

Все они спокойны и исполнены внутреннего достоинства, каждый понимает важность события, свидетелем которого он является. При этом через пластику, мимику и жесты Перуджино последовательно и четко рисует характеры. Все святые похожи друг на друга как две капли воды, но при этом в каждом из них чувствуется неповторимая индивидуальность.

Художник передает в облике персонажей как бы внешнее сходство, но рисует портрет каждого, стараясь передать в лице и черты характера. И это ему с успехом удается. Недаром все его святые похожи, поскольку они написаны как святые, и мы знаем об этом. Но каждый из них при этом еще и личность.

Внешняя атмосфера спокойствия и гармонии передана через одежды, ниспадающие мягкими, свободными складками на землю, неторопливые, плавные движения, даже саму манеру Перуджино писать.

Яркий психологический портрет дан в образе Иуды. Его невозможно не узнать среди всех присутствующих апостолов. Напряжение и внутренняя несвобода сразу же выдают его взгляду внимательного зрителя.

В фигурах всех остальных персонажей нет напряжения, они свободны и спокойны. Всем своим обликом они излучают веру в своего Учителя. Иуда же далеко не такой. Особенно тонко и искусно написаны его глаза. Они необыкновенно пристально смотрят, словно хотят спросить, а не догадался ли кто-нибудь о его намерениях.

Перуджино усилил выразительность этого образа, заставив Иуду опустить руку в карман с деньгами. Художник постарался дать понять зрителям, что Иуда опускает руку именно в карман, как будто проверяя, там ли его сребреники. И даже его поза, неестественная, сторбленная, красноречиво говорит о том, кто он есть.

Не подлежит сомнению тот факт, что фреска «Передача ключей апостолу Петру» явилась вершиной творчества Перуджино. По композиционному мастерству, четкому ритму и ясности пространственного построения она превосходит фрески одновременно работавших с ним других не менее известных мастеров умбрийской школы. Перечислим все фрески, которые выполнены ими в Сикстинской капелле.

Козимо Россели создал «Проповедь Христа», «Поклон золотому тельцу», «Тайную вечерю». Его фрески завораживают обилием на них золотой краски. Именно это и нравилось в его работах Папе.

Пьеро ди Козимо написал свою знаменитую картину «Переход через Красное море». Со временем многое поблекло и стерлось в этих фресках, но они по-прежнему украшают стены капеллы. Пинтуриккьо создал две композиции — «Обрезание сыновей Моисея» и «Крещение».

Есть в капелле и безмянные работы. Это «Оглашение Старого Завета» и «Смерть Моисея». Дж. Вазари, итальянский художник и историк, приписывал эту фреску кисти Синьорелли, однако в настоящее время считается, что он был не единственным, кто принимал участие в ее создании.

Гирландайо принадлежит всего лишь одна работа в капелле — «Призвание апостолов Петра и Андрея». Несколько фресок написал и Боттичелли: «Сцена из жизни Моисея» (рис. 60), «Исцеление прокаженного и Искушение Христа» (рис. 61), «Наказание Корея, Дафана и Абирона» (рис. 62).

Эти многофигурные композиции отличаются стройной организованной структурой. Центральный, основной, эпизод сочетается с эмо-



Рис. 60 . Боттичелли. Сцена из жизни Моисея



Рис. 61. Боттичелли. Исцеление прокаженного и Искушение Христа



Рис. 62. Боттичелли. Наказание Корея, Дафана и Абирона

циональным восприятием происходящего со стороны свидетелей, которое выражено в жестах и движениях. В качестве героев библейского сюжета выступают современники художника. Фрески полны драматизма и величавой гармонии.

Капелла Папы Николая V

В нее, так же как и в Сикстинскую капеллу, можно пройти по крытой галерее. Она посвящена одному только Папе, Николаю V, поэтому в ней нет такого разнообразия и великолепия внутреннего убранства, как в соборе Святого Петра, где находятся гробницы многих Пап.

Капелла Папы Николая V известна в основном благодаря фреске Фра Беато Анджелико «Святой Лаврентий раздает сокровища». Она была расписана в 1445 году. Все, что можно сказать по поводу этой фрески, полностью относится ко всему творчеству Фра Анджелико.

Все картины и росписи человечны, они светлы и радостны. Мрачные, драматичные тона и оттенки не даются Анджелико, нет их и в этой фреске. Его кисти доступны только светлые и радостные темы.

Этим отмечена вся капелла Николая V, в которой нет и намека на смерть или на загробную жизнь. Она просто по-человечески светлая, так же как и фреска Анджелико, украшающая ее стены.

На стенах капеллы изображен цикл фресок, касающихся жизни святого Стефана и святого Лаврентия. Одна из них изображает, как Папа передает святому Лаврентию ватиканские сокровища для раздачи их бедным. В художественном оформлении капеллы отразились все те тенденции, которые были характерны для художников Ренессанса и к которым пришел Фра Анджелико.

Он пластически воспроизводит фигуры своих героев, свободно размещает их в пространстве, прибегает к эффекту падающей тени, чтобы

передать колорит и пространство в картине. Анджелико писал и создавал свои фрески немного раньше всех знаменитых художников Возрождения, поэтому тем более ценны его находки и открытия, совершенные им при росписи капеллы.

Особенно интересна и заметна фигура воина, которого Анджелико поместил спиной к зрителям вопреки установленной традиции. Его изображение рельефно выдвигается по сравнению со светлой стеной, получает свой объем и анатомическую достоверность.

Лица всех остальных персонажей одухотворены и проникнуты религиозным чувством, которым наполнена вся картина. Это особенно хорошо получается у Фра Анджелико, и вся его фреска излучает необыкновенно духовный, тонкий эмоциональный фон.

Она выглядит как воплощенная в настенной живописи сказка, открытие на религиозную тему. Это основные отличия фрески Фра Анджелико от работ всех остальных художников того времени.

Капелла Павла

Это одна из небольших капелл, которая затерялась среди пышной зелени Ватиканских парков.

Интересна она не только своей полудикой прелестью. Все стены капеллы украшены росписями Микеланджело Буонарроти. Но, по сравнению с Сикстинской капеллой, здесь появились новые тенденции и формы. Две основные фрески, которые украшают стены капеллы, — это «Распятие апостола Петра» (см. цветную вклейку) и «Обращение Святого Павла» (рис. 63).

Обе они представляют собой многофигурные композиции, изображающие определенный эпизод с главными героями. И обе они лишены действенных функций и являются статическими зарисовками, в кото-

рых основной центр — моральный и нравственный. Моральными центрами обеих фресок являются фигуры главных действующих лиц — Петра и Павла.

Эти две фрески сближает между собой их трагический с оттенком безнадежности тон, несколько уменьшенный масштаб фигур и исполь-



Рис. 63. Микеланджело. Обращение святого Павла. Капелла Паolina

зование в композиции непривычно высокой точки зрения, отчего видимые сверху фигуры кажутся прижатыми к земле.

В типах действующих лиц усиливаются черты характерности, подчас резко заостренной, а движения их лишены прежней пластической свободы, они кажутся скованными, затрудненными.

«Обращение Павла» — более раннее произведение. Картина еще несет в себе отпечаток бурного движения, но вихревая динамика сочетается здесь с какой-то мгновенной застылостью, словно действие раскрывается перед зрителем при внезапной вспышке молнии. Даже духовное преображение Павла, невидимой силой сброшенного с коня наземь, не может разогнать или ослабить этой скованности.

В «Распятии Петра» чувство скованности переходит в отдельных образах и сценах в тон всеобщего трагического оцепенения. Мученическая смерть апостола представлена в окружении насильно согнанных свидетелей, покорность и бессилие которых, по контрасту со слепой жестокостью воинов и палачей, особенно очевидны.

Трагизм ситуации усилен здесь тем, что в свидетелях гибели апостола мы наблюдаем не столько верных ему последователей, сколько людей, раздавленных страхом, в них мелькают разве только лишь проблески осознания того, что они лишились своего последнего учителя и духовного вождя, последней опоры и защиты.

Станцы Рафаэля

Недалеко от собора расположен Ватиканский апостолический дворец — главный дворец мини-государства. Он наиболее древний среди всех остальных. Здесь находятся знаменитые станцы Рафаэля, которые расписывал художник. История станц начинается в 1506 году, когда Папа Юлий II провел несколько дней в Урбино. Там он увидел великолепные

работы Рафаэля, которые покорили его воображение. Впоследствии художник был вызван в Рим, чтобы начать работы по заказу самого Папы Римского.

Именно Рим дал возможность художнику развернуться, раскрыл его талант. В его формировании сыграло большую роль искусство эпохи Древней Греции и Рима, то есть античность — время, принципы искусства которого эпоха Возрождения взяла в качестве основного пункта для своих произведений.

В то время как Браманте и Перуджино осуществляли грандиозные планы Папы, Рафаэль приступил к росписи помещений на втором этаже Ватикана. Эти комнаты пожелал сделать своими сам Папа Юлий II и заказал Рафаэлю их расписать. Впоследствии они стали известны во всем мире как станцы Рафаэля. На оформление фресок станц оказало непосредственное влияние углубленное изучение художником зодчества. Все они замечательным образом связаны с композицией соответствующих помещений и отражают в своих архитектурных фонах идеи Браманте и его замысел собора Святого Петра.

После первых же испытаний художник покорила своим творчеством Папу-мечената, и тот поручил ему наиболее ответственное задание. Рафаэль доверял своим ученикам только второстепенные работы. И в основном на плафонах сохранились фрески Содомы и Перуджино.

Как пишет Дж. Вазари, Папа Юлий II пришел в такой восторг от работ Рафаэля, что приказал разбить все фрески, которые уже были написаны до него, и оставить только работы наиболее талантливых художников. Такими стали по всеобщему признанию Содомы и Перуджино.

Ватиканские станцы — это сравнительно небольшие помещения, перекрытые парусными сводами. Их длина по продольной стороне составляет 9 метров, а по поперечной — около 6. Каждая стена очерчена полуциркулярной аркой, в результате чего образует подобие люнета

полукруглой формы, который практически целиком, за исключением отделяющей его от пола декоративной панели, заполнен фресковой композицией.

Три зала анфиладой протянулись между двором Бельведера и старинным внутренним двориком Папагалло. С востока анфиладу замыкает более обширный четвертый зал (сегодня это зал Константина). С западной стороны к ней примыкает угловая башня Борджа, в которой имеется внутренний зал, сообщающийся со станцами.

Центральное положение в этой анфиладе занимает Станца делла Сеньятура (рис. 64), наиболее хорошо освещенная: одно из двух ее окон выходит на центральную часть дворика Папагалло и получает гораздо большее количество света, чем соседняя с ней Станца д'Элиодоро, окно которой выходит на угол этого дворика. Кроме того, из второго окна Станцы делла Сеньятура открывается великолепная панорама двора Бельведера и вид на Ватиканский холм с виллой Иннокентия VIII. Наименее выгодное положение занимает Станца дель Инчендио. Она единственная из всех залов имеет всего одно окно, частично затененное выступом соседней башни Борджа.

Трудно найти в истории искусств какой-либо другой художественный комплекс, который бы производил впечатление такой же образной насыщенности в изобразительно-декоративном и идейном плане, как станцы Рафаэля. Покрытые многофигурными фресками стены, сводчатые потолки с богатейшим украшением, выполненным из стукка и позолоты и содержащим фресковые и мозаичные вставки, пол красивого узора — все это многообразие нисколько не содействует созданию впечатления перегруженности. Объясняется это тем, что для общего замысла Рафаэля характерна высокая упорядоченность, которая и вносит в этот сложнейший художественный ансамбль невероятную обзорность и ясность.



Рис. 64 . Станца делла Сеньятура (1508–1511)

Укрупнился масштаб фресок: если для изображений XV века было характерно дробное расположение множества самостоятельных сцен в несколько ярусов, у Рафаэля каждая стена посвящена одной теме и представляет собой отдельную композицию. Кроме того, каждая фреска построена по принципу строго централизованной компоновки. И наконец, размеры фресок и масштабные отношения пространства и фигур, осуществленные в них, весьма гармонично сочетаются с архитектурными особенностями самих станц.

По замыслу заказчиков, общая идейная программа фресок должна была служить прославлению авторитета Католической церкви и ее главы — римского первосвященника, а также укреплению светской власти Папы. На фресках присутствуют не только библейские и аллегорические образы. С ними соседствуют эпизоды из истории папства, а в некоторых композициях представлены реальные портретные изображения Папы Юлия II (рис. 65) и его преемника Льва X (рис. 66).

Зачастую у Рафаэля сам выбор сюжетов фресок иносказателен. Однако образное содержание композиций художника не вписывается в рамки этой официальной программы, а точнее, противоречит ей и несет в себе идеи общечеловеческого гуманистического характера. Наиболее полное отражение эта идея нашла в первой из расписанных Рафаэлем комнат — Станце делла Сеньятура.

Рафаэль вместе со своими учениками расписал Станцу делла Сеньятура (1508–1511), Станцу д' Элиodoro (1511–1514), Станцу дель Инчендио («Пожар в Борго», 1515–1517). Основу, картоны для росписей, а также эскизы (рис. 67, 68) делал сам Рафаэль, не доверяя самой трудной и кропотливой работы кому бы то ни было.

Но, например, Станца дель Инчендио расписывалась под его наблюдением учениками, в то время как сам он только строго смотрел иправлял нарисованное. Последняя станца, зала Константина, была вы-



Рис. 65. Рафаэль. Утверждение декреталий. Портрет Юлия II



Рис. 66. Рафаэль. Портрет Папы Льва X с кардиналами Джулио Медичи и Луиджи Росси (1518–1519)



Рис. 67. Рафаэль. Эскиз левой части композиции «Диспута»

полнена только учениками, которые работали над ней с перерывами с 1517 по 1524 год уже после смерти Рафаэля.

Прослеживая процесс создания этих росписей, можно увидеть, как развивался и изменялся в своих идейно-художественных побуждениях



Рис. 68. Рафаэль. Эскиз к фреске «Парнас». Гравюра Маркантонио Раймонди с недошедшего эскиза Рафаэля

монументальный стиль великого мастера, как, достигнув наивысшей точки развития, постепенно стал увядать. История создания фресок станц Ватиканского дворца воплотила в себе как бы сжатую историю всего классического искусства эпохи Высокого Возрождения.

Согласно замыслу Папы Юлия II станцы должны были стать парадной частью Ватиканского дворца. Эти помещения, по всей вероятности, были не настолько закрывыми, как расположенные рядом с ними, в древнейшей части дворца, небольшая спальня Папы, его молельня, расписанная по приказу Николая V Фра Анджелико, и два зала, в которых хранились литургические облачения и происходила торжественная церемония одевания кардиналов и Папы для богослужения.

В станцах проводились заседания папского трибунала, преемник Юлия II Лев X давал здесь аудиенции, посвящал в кардиналы и т. п. Предположительно, Станца делла Сеньятура призвана была выполнять наиболее важные функции. Об этом свидетельствует и величественная программа ее росписей, и то, что именно она была расписана в первую очередь.

По-видимому, Рафаэль приступил к работе в Станце делла Сеньятура в 1508 году, когда Содома уже сделал декоративную разбивку свода. В некоторых документах, дошедших до наших дней, сохранились сведения, подтверждающие этот факт. Так, в первом документе, относящемся к работам Рафаэля в Ватикане, датированном 13 января 1509 года, говорится о выплате 100 дукатов художнику за «росписи, выполненные в средней комнате». Дата завершения работ в этой станце проставлена на северной и южной стенах, под фреской «Парнас» и композициями, посвященными правосудию.

В настоящее время ученые выдвигают две гипотезы о назначении Станцы делла Сеньятура. Исследователи все больше склоняются к мнению, что традиционное название станцы — Зал подписей (здесь Папа якобы скреплял подписью и печатью наиболее важные документы) — ошибочно. Оно не раскрывает ее истинного назначения.

Большинство ученых второй половины и конца XIX века высказывали предположение, что в Станце делла Сеньятура находилась папская библиотека. Их мнение было основано на том, что росписи посвящены теологии, философии, правосудию, поэзии. Эту версию обосновал Викхофф в 1893 году, связав четыре плавные темы фресок с четырьмя основными дисциплинами и факультетами итальянских университетов. Также на развитие его гипотезы повлияла характерная для того времени традиция группировать книги в библиотеках по факультетам.

Другой исследователь, Клацко, в 1894 году связал название Станцы делла Сеньятура с названием верховного папского суда (*Signatura*), наделенного обширными полномочиями и заседавшего под председательством самого Папы. Однако в 1950-х годах и эта версия была отвергнута Джоном Ширменом, который вернулся к предположению Викхоффа о том, что станца когда-то была библиотекой. Вместе с тем он выдвинул гипотезу, что папский суд заседал в соседней Станце дель Инчендио. Именно эту тщательно обоснованную Ширменом версию безоговорочно поддержали современные исследователи.

Вернемся к описанию творчества Рафаэля. Итак, великому мастеру по заказу Папы пришлось украсить Станцу делла Сеньятура изображениями, раскрывающими различные формы духовной деятельности человека и его стремление приобрести знания. Все огромное пространство фрески населено в основном священными фигурами, персонажами из Старого и Нового Завета.

Все станцы представляют собой синтез античной мысли и современной самому Рафаэлю философии. Это единство было наиболее сильным и прочным только в искусстве.

Фрески написаны по определенной схеме, которая необходима для того, чтобы подчеркнуть и раскрыть идеи Рафаэля, донести до современников и потомков глубокий гуманистический смысл его творения. Схема нужна еще и для того, чтобы прояснить некоторые библейские сюжеты. Она иллюстрирует духовную связь и согласие между античностью и Возрождением, между языческим миром и христианством. Так, например, многие сцены рассмотрены в духе неоплатонизма. Это картина «Аполлон и Марсий», фигуры Платона и Аристотеля, «Суд Соломона».

Надо отметить, что в своих росписях художник продолжал традиции других мастеров, а вот в локнатах он полностью проявил свой само-

бытный талант. Здесь искусство Рафаэля достигло такого совершенства, когда тема и ее художественное воплощение абсолютно гармоничны.

Изображения наук, философии и богословия покрыли стены комнаты. В работах художников старшего поколения они были представлены как аллегорические фигуры. Рафаэль открыл новый путь, у него отвлеченные аллегории уступили место более жизненным историческим картинам.

Художник постарался вложить в них реальное содержание и глубокий смысл. Кроме плафона (*рис. 69*), в станце расписаны четыре стены. Темой росписей являются четыре области духовной деятельности человека: фреска «Диспута», или «Спор о причастии», представляет богословие, «Афинская школа» — философию, «Парнас» — поэзию, «Мудрость, Умеренность и Сила» — правосудие.

На своде над каждой фреской располагаются аллегорические фигуры (*рис. 70*), заключенные в круглое обрамление. Они символизируют каждый из перечисленных видов деятельности. В угловых частях свода находятся небольшие композиции, которые по своей тематике перекликаются с содержанием соответствующих фресок.

Рафаэль не оставил описания последовательности своей работы над фресками, но тем не менее мы можем легко угадать путь, которым он шел. Очевидно, первоначальный замысел обсуждался в кругу близких друзей, ученых-гуманистов и поэтов. В этих диспутах участвовал весь папский двор, к которому принадлежал и сам Рафаэль.

Архитектура станцы, не очень большой по размерам, диктовала Рафаэлю определенные условия композиции. Надо было учесть полукруглые арки, дверные проемы, окна, которые нарушали плоскость стены. Художник точно рассчитал все детали композиции, группировку фигур, позы, жесты. Здесь он последователь Леонардо.



Рис. 69. Рафаэль. Станца делла Сеньятура. Фрески плафона (1508–1509)



Рис. 70. Рафаэль. Станца делла Сеньятура. Аллегория умеренности

В расчет были включены архитектурные особенности здания. Рафаэль так сумел построить свои станцы, что всех технических расчетов просто не видно, спрятаны все швы. Создается впечатление непосредственности и гармонического единства архитектуры и живописи. Однако Рафаэль здесь не был первооткрывателем. С подобной организацией мы уже сталкивались в Сикстинской капелле, расписанной Микеланджело.

Данный прием, как мы видим, переходит от одного мастера к другому. Объясняется это и общей тенденцией, характерной для искусства Высокого Возрождения, когда все стремилось к единству.

Однако следование данной тенденции требовало сложного композиционного решения. В Станцах Рафаэля следует отметить внутреннюю тесную связь всех росписей, начиная с аллегорических фигур и заканчивая внушительными композициями на стенах. Причем все раскрывается в точной последовательности. Понять замысел всей фрески можно только в том случае, если рассматривать ее в одном определенном направлении, а именно: в том порядке, в котором она была написана.

Первая картина Станцы делла Сеньятура — «Диспута о Святой Святых» (рис. 71). Это то традиционное название поклонения Святым Да-



Рис. 71. Рафаэль. Станца делла Сеньятура. Диспута

рам, которое с незапамятных времен укоренилось за этой сценой из Библии. Центром всей композиции фрески является чаша (облатка), то есть чаша со Святыми Дарами, которая находится на алтаре. Это символ причастия. Соответственно, все эпизоды картины размещены вокруг этой чаши.

Действие на фреске разворачивается в двух планах — на небесах и на земле. Снизу изображена церковь воинствующая, а сверху — церковь торжествующая. На вершине небесного свода, в соответствии с религиозными канонами, находится изображение Святой Троицы. Бог-отец благословляет всех стоящих внизу, на земле. Под ним помещена фигура уже воскресшего Христа, восседающего на престоле в ореоле золотых лучей. По обеим сторонам от него Рафаэль расположил Деву Марию и Иоанна Крестителя — двух неизменных сопровождающих Спасителя на всех религиозных картинах и иконах. Еще ниже, как бы отмечая геометрический центр фрески, изображен символ Святого Духа — голубь в сфере, а по сторонам на парящих облаках восседают апостолы.

Внизу на ступенчатом возвышении, по обе стороны от алтаря, размещены Папы, прелаты, прочие священнослужители, старцы и юноши. Их силуэты очень выразительны. Неповторимая пластика отображена в многообразии поз, живых поворотах и движениях персонажей.

В левом нижнем углу в монашеском одеянии запечатлен художник Фра Анджелико. Рядом с ним стоит, опираясь на баллюстраду и повернувшись лицом к своему собеседнику, как бы обращаясь к нему с речью, пожилой человек, которому Рафаэль придал сходство с Браманте. Он что-то очень горячо доказывает юноше. А тот слушает его с мягкой полуулыбкой.

Известно, что Рафаэль имел обыкновение придавать не только портретное сходство фигурам фресок с его друзьями, но и запечатлеть их характер в настенных изображениях. В группе, расположенной

справа, внимание привлекает высокий человек, указывающий на небо. Он облачен в длинный черный плащ.

В этой же группе, возглавляемой Папой Сикстом IV (его легко можно узнать по тиаре и явному портретному сходству, которое постарался придать его изображению художник), стоит Данте. Именно этот портрет Данте в лавровом венке наиболее известен в мире. Его губы сжаты, совсем как на его прижизненных портретах, строгий взгляд обращен вдаль.

На фреске «Парнас» этой же станцы Рафаэль снова нарисовал великого итальянского гения (рис. 72). Но только здесь он уже погружен в задумчивость, его глаза мечтательно полузакрыты, он как бы мысленно готов следовать за своим учителем Вергилием, изображенным здесь же, рядом со своим учеником. Рафаэль не захотел, должно быть, разделять эти две фигуры, которые получили такое вдохновенное и оправданное единство в дантовском «Аде».

Монах Савонарола, казненный Папой Александром VI в 1498 году, попал в число изображенных на фреске фигур. Рафаэль посчитал нужным ввести и этот персонаж в свою картину и запечатлеть в «Диспуте». Он изображен сразу же после Данте стоящим в низко надвинутом капюшоне, как будто не желая, чтобы его узнали.

Все персонажи фрески располагаются в свободных и непринужденных позах. Вместе они образуют два полукрута, которые плавно соединяются с аркой и сводом.

Рафаэль ввел в свои росписи и объединил самых разных людей. Сочетание, бесспорно, получилось очень неожиданным, но это только придает картине яркость.

Огромное количество фигур на фреске Рафаэль распределил так искусно, что у зрителя, смотрящего на нее, создается впечатление поразительной ясности и красоты. Дар организации, присущий художнику,



Рис. 72. Рафаэль. Станца делла Сеньятура. Фреска «Парнас». Данте

раскрылся здесь во всей своей силе. Несмотря на ярко выраженную симметрию, композиция фрески не производит впечатления абстрактного схематизма. Фигуры в нижней части фрески, размещенные естественно и свободно, смягчают строгую упорядоченность верхней части.

В «Диспуте» художник с присущим ему чувством меры вводит элементы реальной действительности. Это его первое монументальное произведение, и в нем он стремится достичь единства жизни и религии. Последняя представлена богословскими спорами о причастии, но вся разница состоит в том, что говорят и действуют живые когда-то люди, память о которых не стерлась в сознании народа. Таким своеобразным кусочком жизни, врывающимся в рассуждения богословов, является пейзаж в глубине картины. На нем тоже изображены люди, но только они заняты реальным делом. Рафаэль создает контраст богословских споров и жизни повседневной, бытующей ключом, реальной и земной. Люди, запечатленные здесь, заняты своими обычными делами.

Все события изображены в динамике, в своем вечном и неизменном движении, когда все вокруг быстро изменяется и не стоит на месте. Так, например, наверху при помощи ворота поднимается груз, внизу перемишляют известь.

Но связь с действительностью гораздо глубже, чем это можно было предположить, глядя на эту картину в углу фрески. И дело тут даже не в портретном сходстве образов с реальными лицами когда-то живших в Италии людей. Она другая, более прочная и основанная на иных связях.

Эта связь проявляется в проникновении светского начала в самый замысел фрески, который строится на обсуждении одного из неоспоримых и основных положений христианства — таинства причастия. Это исходный пункт, связывающий все воедино.

Важность этой связи подчеркивается и названием фрески — «Диспут», то есть сам мастер указывает, где нужно искать причину. Богослов-

ский спор лишен схоластичности. Он ведется как живой разговор, совсем не по правилам ученого диспута, а скорее как светская беседа. А ее жизненность подчеркивается и самим контрастом спокойствия и бурного движения. Рафаэль располагает персонажи фрески полукругом, этим самым включая все пространство вокруг в происходящее на картине.

Это достаточно неожиданный прием. Раньше всех действующих лиц располагали по вертикали или по горизонтали. В таком расположении художник следует за архитектурой стены. Этому решению помогли ступени нарисованной Рафаэлем площадки, на которой строится вся композиция фрески.

В «Диспуте» очень много фигур, но они не воспринимаются как что-то хаотическое или как излишнее нагромождение. Движение строится таким образом, что не нарушается впечатление торжественности, величавости, но и вместе с тем строгой монументальности. Все это отвечает основной трактовке сюжета и темы.

«Диспут» — самая ранняя фреска, но уже в ней полностью раскрылся талант Рафаэля как живописца. Она довольно проста по композиции, что было достигнуто благодаря многочисленным наброскам и рисункам перед непосредственной росписью станци.

Сначала на картоне разрабатывались все позы, жесты, мимика героев и уже только потом переносились на сырую штукатурку. Все это результат плодотворных поисков мастера, которые получили свое гармоничное воплощение в этой фреске.

Несмотря на то что это вполне самостоятельное произведение Рафаэля, многие исследователи отмечают сходство его героев с живописью Леонардо да Винчи.

Например, лицо Франческо Мария — молодого человека с длинными волосами, кстати, тоже одного из современников Рафаэля, которого он посчитал нужным изобразить на фреске.

Несколько позднее «Диспуты» была написана вторая, наиболее известная вещь — «Афинская школа» (рис. 73). Именно она по праву считается самой лучшей фреской станца и величайшим произведением Рафаэля.

Стена, предназначенная под эту фреску, была покрыта штукатуркой в 1509 году, и после этого Рафаэль со своими учениками приступил к работе. «Афинская школа» противопоставлена по идее и значению «Диспуте». Фреска несет в себе огромное идейное и философское содержание.

Кроме того, она совершенна с точки зрения композиции и является образцом идеального соединения архитектуры и живописи. Бесспорно, это вершина творчества, синтез искусства Рафаэля.



Рис. 73. Рафаэль. Станца делла Сеньятура. Афинская школа

Фреска имеет, так же как и предыдущая, полукруглые своды, которые повторяются в сводах просторного помещения в античном стиле, изображенного на фреске.

Площадка на переднем плане органически сочетает в себе архитектуру и живопись. Это сочетание выполнено так умело и искусно, что трудно сказать, где кончается архитектура и начинается живопись. Поэтому зритель кажется включенным во всю композицию, фреска как бы окружает его. В росписи очень много пространства благодаря иллюзии перспективы и углубления за счет искусного повторения архитектуры здания на картине.

В картине много света и воздуха, фигуры не выглядят потерянными в этом изображении. Здесь все живет и движется только вокруг человека, вся красота фрески призвана подчеркнуть его красоту.

Гармония человека и окружающего мира, созданного его руками, — вот главная идея фрески. Богатство и сила человеческого ума, безграничность творческих возможностей человека — вот что просматривается в подтексте работы.

Эта фреска отражает широко распространенные во времена Рафаэля гуманистические устремления, это воплощенная в живописи гуманистическая философия. Поэтому не зря художник поместил среди реальных людей, своих современников и уже давно умерших мыслителей, фигуры богов Древней Греции — Афины, богиню мудрости, и Аполлона, воплощение физической красоты человека.

Не случайно даже название фрески «Афинская школа». Именно в Афинах жили и работали, проповедовали свое учение великие философы Платон и Аристотель (рис. 74), а они стали главными персонажами фрески.

С помощью таких фигур, ставших символом мировой философской мысли, раскрывается связь Возрождения и античности, откуда



Рис. 74. Рафаэль. Станца делла Сеньятура. Платон и Аристотель. Фрагмент фрески «Афинская школа»

берут начало все виды искусства и науки. Это вотчина, колыбель всего человечества, как понимал античность сам Рафаэль, и что хотел донести до зрителя в своих работах.

Особенно значимой в этом смысле была фигура Аристотеля. В Средние века философы и схоласты неоднократно использовали учение античного мыслителя для нужд христианства. Они перекраивали и трактовали его в зависимости от того, что было нужно в этот момент Церкви. В результате философия Аристотеля была более или менее, правда в сильно измененном виде, известна. Но подлинное возрождение его учения началось только во времена Ренессанса, когда было необходимо вернуться к истокам.

Второй по значимости фигурой после Аристотеля на фреске является Платон. Его греческие тексты также были известны уже давно, но особое значение имело его гуманистическое мировоззрение.

В Италии Платон стал популярным в XV веке, когда были переведены на итальянский непосредственно с греческого его труды. Тогда выяснилось, что раньше в ходе перевода многое из его философии было опущено, а что-то и вообще оказалось новым для схоластов. Эти идеи оказались близки гуманистам, и такое взаимодополнение помогло осуществить гуманистическую программу.

Кратко можно так изложить концепцию Платона, чтобы стало понятно, почему Рафаэль обратился к этой теме и выбрал для изображения его образ. По учению Платона, людей много, но к ним прилагается еще понятие «человек»; это то общее, та идея, которая существует и понятна для всех людей.

Если следовать его концепции, то античный философ считал, что отдельно взятая идея гораздо куда более совершенна, чем реальный, живой человек. Человечеству в целом и его представителям в частности нужно всегда стремиться к этой абстрактной идее. Она постигается толь-

ко умом, но на это и рассчитывало человечество. Идея Платона заключает в себе аксиому о силе и грандиозности ума человека. Именно на это делал ставку ученый, и это же стремился отразить Рафаэль в своей картине. Надо отметить, что только из философии Платона вышло учение об идее как таковой, к которой можно и должно стремиться.

Возрождение в лице великих художников ставило своей целью приблизить искусство к действительности, сделать его понятным каждому человеку. Поэтому «Афинская школа» — это воплощенная в живописи философия, размышления Аристотеля, Платона и самого Рафаэля.

Внутренняя композиция фрески центрична. Основные фигуры неизбежно приковывают к себе внимание, куда бы ни падал взгляд зрителя. Композиция построена только вокруг них.

Таковыми центральными образами фрески у Рафаэля являются Аристотель и Платон. Они стоят несколько вдали от всех остальных персонажей, и очертания их фигур вырисовываются на фоне неба и безграничного пространства, раскрывающегося за ними.

Это безграничное пространство составляет яркий контраст по сравнению с аркой у входа в храм, вблизи которого расположены остальные герои сцены.

Контрастно изображены и сами философы: Платон с длинной густой бородой (современники считали, что это намек на Леонардо да Винчи) указывает на небо, в то время как Аристотель — на землю.

Очевидно, в этих позах и жестах Рафаэль хотел передать предмет философии обоих мыслителей, движениями рук кратко, но очень емко отразить их позиции. Аристотель призывает к земле, то есть к изучению естественных наук, раскрывающих тайны природы.

Аристотель изображен моложе Платона, хотя именно он безусловный глава и учитель всей мировой философии. Жесты рук несут в себе символы, восходящие к философии. Как отмечает Шастель, движение

руки Аристотеля, простертой горизонтально, словно провозглашает, что мир был создан с помощью этики, а вертикальный взмах руки Платона является символом движения космической мысли, которая направлена от мира чувств к миру идей.

Другие персонажи здесь — зрители и слушатели спора двух античных ученых. Только они задают ритм и движение фреске и всем остальным героям, которые, кажется, и не думают не подчиниться, они словно следуют за каждым поворотом их мысли. Фигурам нетесно на фреске. Их позы спокойны и естественны. Они лишены какой бы то ни было театральности или натянутости. Ни одна из них не повторяется. Создается впечатление того, что художник просто взял и перенес жизнь античных Афин на полотно стены.

Вот, например, Гераклит: он сидит на ступенях на первом плане фрески и погружен в глубокую задумчивость. Неподалеку разместилась другая группа, единодушно склонившаяся над грифельной доской. Они следят за циркулем учителя, который что-то чертит на ней.

Дальше, за этой группой, юноша в спешке пытается записать мысль, неожиданно пришедшую ему на ум, на бумаге, которую он держит у себя на колене. Поза неудобная, но при этом очень естественна.

Среди действующих лиц здесь есть и другие мыслители. Диоген Лаэртский лежит на ступенях, лениво развалившись. Слева наверху стоит Сократ (рис. 75) с математиком Евклидом и географом Птолемеем.

У последнего на голове корона, это отражает предание о Птолемее. Его в древности считали сыном царя, и на фреске Рафаэль обыграл этот мотив. Он беседует с Зороастром. На ступенях полулежит Гераклит с лицом Микеланджело. Он как будто отражает утробный и нелюдимый характер этого титана Возрождения.

Места стыковок шпукатурки показывают, что эта часть фрески создавалась позднее, когда вся картина целиком была завершена. Рафаэль

сделал Микеланджело героем своей росписи в честь его знаменитых фресок в Сикстинской капелле. Известно, что Рафаэль видел их в то время, когда они, уже наполовину готовые, были открыты специально для Папы Юлия II. Тогда эта работа настолько потрясла воображение Рафаэля, что он решил прославить мастерство скульптора и поместить его портрет в «Афинской школе».

Удивительно, как причудливо сочетаются все фигуры между собой. Здесь собраны представители различных эпох, разных стран и религий, но они на картине ведут себя так, словно знали друг друга



Рис. 75. Рафаэль. Сократ. Рисунок к фреске «Афинская школа»

при жизни. Справа, у края картины, изображен сам Рафаэль и его ближайшие друзья (см. цветную вклейку).

Художник, следуя традициям Кватроченто, придает отдельным фигурам черты сходства с известными людьми. Так, в Евклиде все современники Рафаэля единодушно признавали архитектора Браманте.

Смешение эпох и разных временных пластов должно было отразить главную идею Возрождения, которая состоит в том, что искусство вечно. А следовательно, неважно, когда жил художник или поэт. Если его произведения приобретают широкую известность, он общается через свое творчество со всеми поколениями и со всеми народами мира. Искусство — это проводник отношений между людьми.

Вся картина построена на контрастах, очень тонких и искусных. Это контраст покоя и энергии и замирающего, малейшего движения мысли человека.

Так, погруженному в размышления ученому противопоставлен стоящий рядом человек, чья фигура наполнена энергией и динамикой. Контраст заметен не только во внешнем облике персонажей, но и в их характерах. Все герои разные, и каждый из них обладает своим индивидуальным психологическим портретом.

Ученики Евклида (рис. 76) внимательно следят за действиями своего учителя, причем в их движениях и мимике запечатлено, как каждый из них понимает объяснения. Один только-только начал понимать, в чем дело, и боится потерять нить рассуждений, другой спешит радостно показать ему, что все понял, и здесь нет ничего сложного. Выражение лица его соседа, однако, говорит весьма красноречиво, что тот ему мешает. Крайний ученик еще не постиг всей тайны и напряженно следит за рукой Евклида-Браманте.

Такая психологическая разработка говорит только о том, что движение должно быть внутренне оправданно, должно найти выражение в пла-

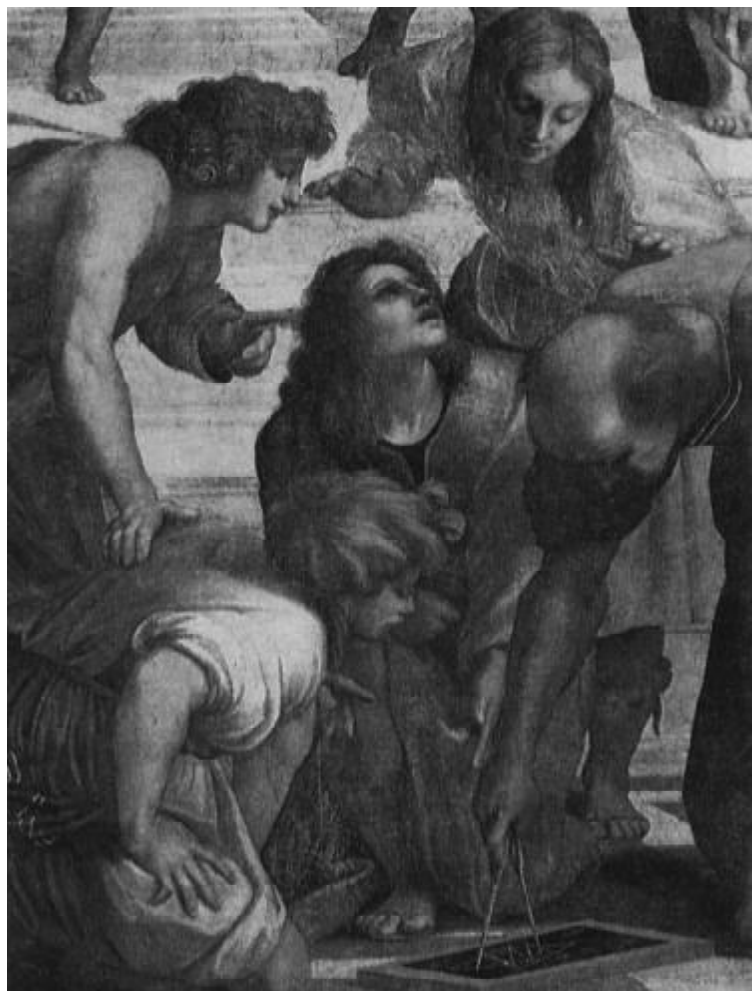


Рис. 76. Рафаэль. Станца делла Сеньятура. Группа фигур с Евклидом. Деталь фрески «Афинская школа»

зах, жестах, позе человека. Таким образом, Рафаэль подчеркивал, что все между собой взаимосвязано тонкими психологическими нитями.

«Афинская школа» необыкновенно спокойна и гармонична, в ней нет никакой надуманности, царят здесь их величества Тишина и Логика человеческой мысли. На картине нет толпы, хотя персонажей хватает, чтобы создать впечатление огромной массы. И это, может быть, главное ее достоинство. Не создается впечатления маленького помещения, куда вошло слишком много людей одновременно. Скорее наоборот, фронтально расположенные фигуры подчеркивают пространственную глубину картины.

Современники называли фреску чудом, и она, бесспорно, является жемужиной Ватикана. Она приобрела мгновенную славу и была единогласно одобрена всеми зрителями.

Следующая фреска, украшающая стены Станцы делла Сеньятура, — «Парнас» (рис. 77), или «Жилище Аполлона». В ней художник на языке живописи говорит о стремлении человека к красоте, об искусстве, поэзии, литературе. «Парнас» стал воплощением царства красоты. Это также аллегорическое изображение, отражающее на языке символов представления человека о прекрасном. Эта фреска расположена на стене, которую посередине прорезает окно, но Рафаэль справился с этим неудобством. Он использовал оконный проем, расположив действие и персонажей вокруг него. Композиция картины, таким образом, организована по форме окна. Вот что на ней изображено.

На вершине горы, том самом легендарном Парнасе, сидит Аполлон. Он, вопреки всем правилам и канонам времени, играет на скрипке. Это анахронизм, никак не оправданный историей. Скрипка была изобретена гораздо позднее. И даже не в Греции.

Фигура Аполлона, как центрального героя, представлена в полный рост, Впрочем, так же как и фигура Гомера, второго по значимости



Рис. 77. Рафаэль. Станца делла Сеньятура. Парнас

образа. Вокруг него в лавровой рошице столпились музы, им посвящена вся фреска. Рядом с сияющим, солнечным богом расположены две сидящие фигуры. Это музы эпической и лирической поэзии. На склонах горы, гораздо ниже Аполлона, разместились все известные итальянские поэты.

Как всегда, не обошлось и без античных героев. Все фигуры объединены общим движением по вертикали и горизонтали, мощным воздушным потоком, расставляющим персонажи по их местам на картине. В левом нижнем углу примостилась Сапфо (см. цветную вклейку), она держит в руках свиток со своим именем, а рядом с ней молодой Петрарка.

Опять мы видим, как Рафаэль соединяет время, не дает разбежаться всем своим персонажам по разным временным отрезкам. Всем незримо руководит слепой Гомер. Он читает свои поэмы. Голова Гомера сильно напоминает голову статуи Лаокоона. Она показалась Рафаэлю настолько колоритной, что тот не замедлил увековечить ее черты и в своем Гомере. За Гомером снова появляется Данте, только здесь он уже немного другой, нежели в «Диспуте».

Возле Данте нарисован его учитель Вергилий; художник не стал разъединять две уже слившиеся в нечто единое фигуры итальянского и античного поэтов. Этим только подчеркивается близость культуры Италии к античному миру.

Вся сцена построена на контрастах, так полубившихся Рафаэлю. Образы «Парнаса» не разрознены, они не теряются и не оторваны друг от друга. Группы персонажей связаны одна с другой отдельными линиями из одиночных фигур, так что получается, что каждая фигура самодостаточна, но в то же время включена во всеобщее пространство композиции.

Этой фреске соответствует люнет с добродетелями, аллегорическими фигурами. Они символизируют собой воплощенное Благо. Но вот что интересно. Влияние одного произведения искусства на другое очень сильно и неизбежно. А тем более у таких титанов Ренессанса, как Микеланджело и Рафаэль. То, что они работали в одно время и в одном городе, пусть даже таком огромном, как Рим, неизбежно должно было привести к некоторым параллелям в творчестве, которые недоброжелатели да и сами художники в приступах ревности приписывали плагиату в живописи.

Но это далеко не так. Считается, что глубина пространства, великолепно переданный объем в люнете — это не что иное, как просто подражание Микеланджело. Конечно, именно объем и перспектива отли-

чают живописное наследие Микеланджело, делают его непохожим на творчество остальных художников. Но это еще не повод для обвинения!

Но что является безусловным, неоспоримым изобретением Рафаэля, это объединение трех персонажей в одно гармоничное целое. Так, на этом локнете изображены три основные человеческие добродетели — Сила, Мудрость и Мера (рис. 78). Сила облачена в доспехи (она еще и сила физическая, а не только моральная). Мудрость художник изобразил с двумя лицами — лицом молодой девушки, отражающимся в зеркале, и пожилого мужчины. Это символ возраста — необходимого условия для настоящей мудрости. Двуликий образ Рафаэль поместил на ступенях, в тени дуба.



Рис. 78. Рафаэль. Станца делла Сеньятура. Мудрость, Мера, Сила

Следующая фигура — Мера. Она держит в руках вожжи, обуздывая неуемные желания и заставляя придерживаться золотой середины. Гармоничное целое завершает собой Справедливость, которая находится несколько выше всех остальных. Она нарисована в отдельном медальоне (рис. 79). Этот же медальон помещен в композицию плафона станцы, разделенного на девять полей: четыре медальона над локнетами, четыре прямоугольника и восьмиугольник в центре.

Здесь Рафаэль сохранил работы своих предшественников. Танцующие ангелочки в центральном восьмиугольнике и маленькие сценки мифологического и исторического содержания между основными полями написаны разными художниками XV века и другом самого Рафаэля — художником Содомой.

Справедливость сопровождают другие христианские добродетели. Это Милосердие, Надежда, которая освещает перед собой дорогу факелом, и Вера, показывающая пальцем правильное направление движения души человека, а это только небо.

Четвертая фреска станцы называется «Юриспруденция». Она несет в себе идею нравственности и добра. Эта фреска отличается от других тем, что состоит из двух параллельных композиций, которые сливаются во что-то неразрывно связанное.

Окно делит стену на две части. Справа изображен Папа Григорий IX, передающий бумаги коленапреклоненному юристу. Слева нарисован Юстиниан, вручающий свод законов знаменитому составителю Кодекса Трибониану. В этих фресках уже чувствуется сильное влияние учеников Рафаэля.

Медальоны и прямоугольники, нарисованные Рафаэлем, служат дополнением к основным композициям. Медальон с фигурой Правосудия помещен над «Юриспруденцией», Философия — над «Афинской школой», Богословие — над «Диспуттой» и Поэзия — над «Парнасом».



Вис. 79. Рафаэль. Станца делла Сеньятура.
Аллегория правосудия. Фрагмент

По принципу такой же смысловой связи расположены и сцены в прямоугольниках: суд Соломона, первое движение (Астрономия), грехопадение и «Аполлон и Марсий». Все сцены плафона сочетаются в орнаментальном узоре, составляющем единое целое с архитектурой помещения и росписью стен.

Успех фресок Станцы делла Сеньятура был так велик, что сразу после их окончания Папа Юлий II немедленно поручил Рафаэлю расписать Станцу д'Элиodoro.

Так художник быстро переходит от одного произведения искусства к другому. Смерть Папы Юлия II повлияла на сюжет и на работу над фресками. Кроме того, существенное влияние на роспись оказало знакомство Рафаэля с венецианским колористом, посетившим Рим. Себастьяно дель Пьомбо заинтересовал художника своими необычными, яркими красками, горячим светом всех своих работ. У него Рафаэль учился насыщать роспись богатыми, живыми оттенками.

В результате картины Станцы д'Элиodoro уже не акварельные, как все предыдущие росписи, в них нет прозрачности красок. Они покоряют зрителя сочностью и яркостью.

По-видимому, еще одно обстоятельство сыграло свою роль в подобном обогащении творчества Рафаэля. Художник увидел роспись плафона Сикстинской капеллы, созданную рукой Микеланджело. Впечатление от данного произведения было столь велико, что повлияло и на рафаэлевскую манеру писать.

Второй цикл фресок отмечен новым решением цветового и светового оформления. Это нововведение, наряду со смелым использованием движения, позволяет Рафаэлю передавать полные драматизма и динамики ситуации, как, например, в «Изгнании Элиодора из храма».

На потолке станцы изображены эпизоды из Священной истории: неопалимая кулина, предупреждение Ноя о потопе, сон Иакова, жерт-

воприношение Авраама. Все они так или иначе повествуют о вмешательстве Бога в земные дела человека. Некоторые другие картины рассказывают об истории Церкви в Средние века. Это «Месса в Больсене» и «Встреча Папы Льва I с Аггиллой» (рис. 80).

Сюжеты взяты из Библии, «Деяний апостолов» и средневековых легенд. Здесь, как и в предыдущей станце, четыре фрески: «Изгнание Элиодора из храма», «Освобождение апостола Петра из темницы», «Месса в Больсене» и «Встреча Папы Льва I с Аггиллой». В выборе этих тем, по видимому, принимал участие сам Папа, так как первые три фрески в большей или меньшей степени связаны с его деятельностью.

Характерной отличительной чертой фресок является то, что все они имеют свой сюжет, вполне определенный и законченный. Картины повествовательны и динамичны. Все они необыкновенно торжественны и грандиозны. Такого своеобразия и красоты фресок Рафаэль достиг благодаря тому, что в этом цикле он не соблюдал традиционной симметрии и круговой цикличности, как в картинах первой серии. Сыграл свою роль и сложный, специально подобранный колорит.

Все перечисленные черты проявились в первой фреске «Изгнание Элиодора из храма» (рис. 81). Сюжет ее взят из Библии. Вот о чем рассказывается в легенде. По приказу сирийского царя Селевка его полководец Элиодор должен был взять из Иерусалимского храма сокровища, предназначенные для содержания вдов и сирот. Однако мольба священника храма, как гласит легенда, была услышана Богом, который наказал нечестивца и его сообщников.

Рафаэль избрал момент, когда свершается чудо и небесные мстители налетают на Элиодора, готовящегося покинуть храм, унося с собой сокровища. Рафаэль развернул действие этой легенды в храме, в его глубине и молился священник. Он не знает еще, что его мольба услышана.



Рис. 80. Рафаэль. Станца д'Элиодоро. Встреча Папы Льва I с Аггиллой. Деталь (1511–1514)



Рис. 81. Рафаэль. Станца д'Элиodoro. Изгнание Элиодора из храма (1512)

На переднем плане разместились две группы. Слева — люди, пораженные чудом, справа — поверженные в прах Элиодор и его сообщники, на которых налетели ангелы с розгами, и прекрасный юноша на коне. Это кульминационный момент драмы.

Вся группа пронизана стремительным движением, усиленным развевающимися плащами стражников-ангелов, вздыбившимся конем и игрой света и тени на полу храма, на сводах, одеждах действующих лиц.

Динамике и драматизму правой группы противопоставлены спокойствие и величавость Папы Юлия II (рис. 82), которого на носилках вносят в храм. Здесь, как и в других фресках, некоторым действующим лицам Рафаэль придал портретное сходство с чертами современников.



Рис. 82. Рафаэль. Станца д'Элиodoro. Изгнание Элиодора из храма. Деталь

Это прежде всего портрет Юлия II — мужественного и прозного владыки Католической церкви. А мужчина, несущий носилки, — гравер Маркантонио Раймонди. Кульминационный момент повествования драматически освещен и перенесен из центра в угол картины.

В самой середине господствует огромное пространство, которое почти ничем не заполнено. Вернее, здесь изображено небо, наполненное сиянием и светом от ангела. Этот мотив наиболее сильно и ярко звучит во всей фреске.

Элемент современности в легендарный библейский сюжет Рафаэль ввел не случайно. Это было подсказано самой историей. В 1512 году произошли события, где Папа сыграл ту же роль, что и ангелы в «Изгнании Элиодора из храма».

Эта фреска символизировала победу над французами и их изгнание из Италии. Это был пик славы Папы Юлия II, он находился просто в зените своей необыкновенной популярности.

Характерное лицо Папы с его суровым взглядом и плотно сжатыми губами Рафаэль изобразил также на фреске, занимающей соседнюю стену. Это «Месса в Больсене» (рис. 83). Она посвящена одному из проявлений чудес, на которые способна христианская религия. Это праздник тела Господня.

По легенде, в Больсене чудо с кровотокающей облаткой заставило священника уверовать в таинство причастия. Герой событий — усомнившийся священник — помещен в самый центр композиции. Слева расположена группа присутствующих в церкви прихожан. Они стоят с выражением благочинного и смиренного ожидания. Сзади главного священника Рафаэль нарисовал двух прислужников. Они перегнулись через парапет и смотрят вниз на происходящее чудо.

Вся сцена представляет собой нечто новое в творчестве Рафаэля. Художник с этого времени запечатлевает динамику при изображении фи-



Рис. 83. Рафаэль. Станца д'Элиодоро. Месса в Больсене (1512)

гур своих персонажей. В 1506 году в Больсене отслужил мессу Папа Юлий II, поэтому он, коленопреклоненный, изображен напротив священника. Присутствие на картине Папы придает достоверность всему происходящему на ней.

Немного ниже находятся прелаты, а у дверей — гвардейцы (рис. 84). Фреска асимметрична, и это впечатление усиливается волной, которая прошла по фигурам зрителей, стоящим справа, под влиянием происходящего чуда. Таким образом, на фреске, где изображены обе мессы, даны два разных хронологических момента, как и в «Изгнании Элиодора из храма».



Рис. 84. Рафаэль. Станца д'Элиodoro. Месса в Больсене.
Швейцарская стража Папы

«Месса в Больсене» — торжество Рафаэля-колориста. Вместо светлых, прозрачных тонов «Афинской школы» в «Мессе» — полные богатства, теплые тона. Яркие костюмы швейцарской гвардии на фоне серой баллюстрады и красные одеяния кардиналов придают насыщенность и интенсивность всей красочной гамме фрески. Лица гвардейцев, очень мужественные и твердые, безусловно, портреты.

Третья фреска в той же станце, «Освобождение апостола Петра из темницы» (рис. 85), посвящена легенде из жизни апостола Петра. Без сомнения, эта тема была одобрена Папой Юлием II.



Рис. 85. Рафаэль. Станца д'Элиodoro.
Освобождение апостола Петра из темницы (1511-1514)

Сцена соединяет в себе три момента, которые заимствованы из «Деяний апостолов»: страх стражи, появление ангела в темнице и уход потрясенного Петра, совершенно растерянного из-за своего неожиданного избавления. В принципе композиция этой фрески представляет собой вариацию на тему «Мессы в Больсене».

Здесь Рафаэль использовал для контраста переходы света и тени как средство усиления драматизма. До этого такой же прием был использован в картине «Изгнание Элиодора из храма». Сюжет «Освобождения» дал возможность Рафаэлю создать воистину удивительное произведение. Фреска написана под окном, через которое в помещение льется яркий солнечный свет.

Никому до Рафаэля не удавалось написать освещение в картине с такой силой, что оно могло спорить с солнечным освещением. Действие происходит ночью. Фреска представляет собой что-то вроде триптиха.

В средней части апостол и солдаты, к которым Петр прикован цепями, погружены в глубокий сон. Ангел, окруженный ярким сиянием, будит Петра. В правой части ангел выводит его из темницы, а в левой изображена пробудившаяся стража. Самый сильный источник света на картине — ослепительное сияние, которое исходит от ангела. Слева — свет луны и факелов.

Смелые контрасты света и тени усиливают яркость основного источника света: действие центральной сцены происходит за черной решеткой темницы, и сияние ангела отражается в металлических латах стражников; ослепительным светом залита сцена в правой части, а слева луна пробивается сквозь прозовые тучи. Однако такое освещение далеко не трюк и не обман зрения с помощью ярких красок.

Контрастное противопоставление света и мрака создает атмосферу напряженного драматизма. Здесь, как уже упоминалось, Рафаэль использует тот же прием, что и в «Изгнании Элиодора из храма», но роль

цвета становится еще более заметной, а его экспрессия обретает незнакомые прежде Рафаэлю драматизм и мощь.

«Освобождение апостола Петра из темницы» было закончено уже после смерти Папы Юлия II, когда на престол взошел новый Папа — Лев X. Последняя фреска этой станцы — «Встреча Папы Льва I с Аттилой» — была выполнена при нем. В создании этой фрески, как и в последующих ватиканских росписях, принимали участие ученики Рафаэля.

В Станце дель Инчендио наиболее интересной и значимой является фреска «Пожар в Борго» (рис. 86), которая почти целиком выполнена



Рис. 86. Рафаэль. Станца дель Инчендио. Пожар в Борго (около 1516)

самим Рафаэлем. На ней представлены отдельные фигуры: охваченные страхом женщины, дети и люди, несущие воду.

Вся фреска четко делится на две части. Слева пространство занимает плотный ряд, состоящий в основном из Пап и кардиналов. Папа указывает рукой на варваров, на них, кажется, надвигается мощный ветер. Его источник — движение апостолов Петра и Павла.

В глубине картины изображен Рим и древний Колизей, уже охваченный пожаром. Эта фреска не такая цельная и единая, как другие. Она четко распадается на несколько отдельных фрагментов. Исследователи отмечают, что такое деление является характерной чертой творчества одного из самых видных и талантливых учеников Рафаэля — Джулио Романо.

«Пожар в Борго» еще и потому такой сложный по своей структуре и организации, что в нем очень много цитат из архитектурного прошлого и наследия Италии. Главное, что несет в себе картина, — прославление деятельности Папы, его заступничества и защиты, которую он оказывал всем, кто в этом нуждался.

Во фреске просматривается и влияние классики, что нашло отражение в ее композиции. Она представляет собой следующее: две колоннады, которые выделяются на общем фоне и сразу бросаются в глаза; Папа Лев X, благословляющий народ; в глубине картины виден фасад собора Святого Петра.

Вся фреска очень декоративна, даже несколько театральна. Но несмотря на то что сам Рафаэль принимал мало участия в ее написании и она почти целиком выполнена его учениками и подмастерьями, картина считается очень сильной.

Работе над станцами Рафаэль посвятил почти всю свою жизнь, с момента переезда в Рим и до самой смерти. Но после смерти Юлия II он почти ничего не писал на шпукатурке, а занимался только набросками

на картоне и наблюдал за учениками. Его картоны из серии «Деяния апостолов» (рис. 87, 88, 89) сохранились до настоящего времени. Загруженный массой заказов от Папы Льва X, Рафаэль целиком передает ученикам роспись залы Константина, где они работали уже после его смерти.

Такая перемена в работе объясняется тем, что при новом Папе у мастера расширился круг обязанностей. Теперь Рафаэль должен был оформлять праздники и театральные представления, делать эскизы для мебели и интерьера комнат, а после смерти Браманте он достраивал собор Святого Петра. Однако именно станцы, несмотря на то что они только наполовину написаны рукой художника, принесли ему громкую славу.



Рис. 87. Рафаэль. Призвание апостола Петра



Рис. 88. Рафаэль. Чудесный улов



Рис. 89. Рафаэль. Жертвоприношение в Листре

Ватиканский музей

Ватиканский музей находится сразу же за собором Святого Петра. В него легче всего попасть после того, как вы вошли на территорию самого Ватикана. Иногда весь огромный комплекс музеев, находящийся здесь, называют Ватиканским музеем, включая в него все залы и галереи, все коллекции, которые были размещены в отдельных помещениях.

И это не случайно, ведь все дворцы, галереи и дворы этого небольшого государства-монархии соединены между собой. По ним можно перемещаться, даже не выходя за пределы одного большого помещения. Однако первоначально все они были разделены, поэтому выделим в нашей экскурсии здания и залы так, как они строились и размещались.

Ватиканский музей – самое известное и посещаемое место в городе. Он привлекает внимание туристов со всех концов планеты. Музей Ватикана необычен своими размерами. Далекое не все музеи мира могут с ним соперничать.

Коллекция бесценных экспонатов, собранных здесь, поражает своим богатством. В музее представлены произведения разных эпох, стилей, художников и скульпторов.

Основой для музея послужили многочисленные коллекции Пап, которые переходили по наследству от одного представителя Бога на земле к другому. Поэтому среди экспонатов музея нет никакой исторической и хронологической последовательности, они представлены в таком порядке, как передавались из рук в руки.

Неудивительно, что, наряду с поистине ценными и редкими произведениями искусства, здесь можно увидеть весьма посредственные

работы. Они вошли в собрание музея опять-таки потому, что когда-то были куплены самими Папами.

Наиболее красивая галерея – это Браччо Нуово. Она была построена в XIX веке. Галерея сплошь заставлена античными скульптурами и посвящена только античности. Здесь хранятся археологические находки, статуи и другие памятники, привезенные из разных концов Италии.

Из знаменитых скульптур – «Дорифор» Поликлета (V век до н. э.). Он стоит напротив статуи Августа из Прима Порта (I век н. э.). В Бельведере работа итальянского скульптура Антонио Кановы соседствует с античными статуями – «Аполлоном Бельведерским» и «Лаокооном». С ними рядом находится «Афродита Книдская» – одна из жемчужин Ватикана, тщательно охраняемая.

Статуя восходит к своему оригиналу, работе Праксителя – скульптора, жившего в IV веке до н. э. То есть это копия гораздо более позднего происхождения.

В Древнем Риме многие патриции преклонялись перед мастерством греческих скульпторов и собирали свои коллекции. В связи с этим было очень много копий знаменитых скульптур, которые в большинстве своем и сохранились.

Надо отметить, что почти все произведения искусства Древней Греции мы знаем только по их римским копиям. Богиня изображена перед купанием, она сбросила одежду и готова войти в воду. Ее обнаженное тело исполнено женственной прелести, мягко обработанный мрамор передает совершенную красоту его форм.

Как сообщает древнеримский писатель Плиний, Пракситель одновременно изваял две статуи: одну, как это было принято, в одежде, а другую – обнаженную. Он первым решился представить богиню нагой. Жители Коса, которым принадлежало право выбора, ку-

пили статую в одежде. Отвергнутую ими статую приобрели книдяне, и именно она прославилась на весь мир.

Многие специально отправлялись на Книд, чтобы увидеть это замечательное создание мастера. Впоследствии Афродиту Книдскую захотел купить царь Никомед, обещая простить книдянам весь огромный, числящийся за государством долг. Но они не пожелали с ней расставаться, и не напрасно, ведь великий Пракситель создал этой статуей вечную славу книдянам.

ПАРКОВЫЙ И ДВОРЦОВЫЙ КОМПЛЕКСЫ

Весь город практически утопает в садах и в небольших капеллах, разбросанных по всей территории Ватикана.

Сады и парковые ансамбли начали строиться еще во времена Папы Юлия II, который увлекался искусством и архитектурой. Он решил преобразить облик Рима и Ватикана в свое правление, в том числе украсить их парками и аллеями.

Юлий II приказал архитектору Браманте заняться этой проблемой. Тот уже выполнял подобные поручения Папы, например спроектировал собор Святого Петра. На этот раз Папа назначил его главным архитектором.

Работы по созданию Ватиканского дворцового и паркового комплекса были начаты в 1505 году. Новым был сам тип сооружения, далекий от сформировавшегося в прошлое столетие стиля. Это был стиль дворцов и замков итальянских властителей и стиль частных дворцов городского патрициата.

По замыслу Браманте этот Ватиканский комплекс должен был представлять собой систему дворцовых зданий и дворов, расположенных от двора Сан-Дамазо до двора Бельведера.

Каждый клочок земли на территории Вечного Города и Папского государства имеет свое название. Причем почти все дворы и архитектурные комплексы названы по имени их архитектора.

Об огромной протяженности ансамбля свидетельствует длина лишь одного Бельведерского двора, составившая около 200 метров. В общем композиция комплекса построена так, что отчетливо проявляется доминанта единой продольной оси, по которой вытянуты все строения.

Их выразительность усиливается за счет использования естественного рельефа почвы — мастерски обыгранного эффекта постепенно поднимающихся террас. В результате все это выглядит как огромный комплекс, словно раскачивающийся на волнах.

Колоссальные масштабы данного сооружения стали в то же время причиной, по которой оно не было закончено при жизни самого Браманте. Комплекс был возведен далеко не полностью, а впоследствии неоднократно искажался перестройками и дополнениями.

Но и сохранившиеся части свидетельствуют о неисчерпаемости композиционной фантазии его автора, об умении связать единство целого с самостоятельной выразительностью каждого составного элемента. Этим отличается весь комплекс дворцов и парков в Ватикане.

Продолжил застраивать и украшать сады и парки Пирро Лигорио. Он по образцу Браманте создал комплекс построек в садах Ватикана.

Пирро Лигорио был одним из крупнейших мастеров парковой архитектуры. В фасадах двух павильонов, казино Пия IV и так называемого Кофигского домика, единый проект занимает мало места, зато вся остальная поверхность стены разделена словно стелющимися по плоскости декоративными композициями, которые порознь обладают архитектурной четкостью, но в совокупности образуют подобие коврового покрытия.

Пирро Лигорио применяет множество декоративных элементов. Иногда он покрывает фасад скульптурой и барельефами, архитектурным узором. Это типичное украшение парковых и дворцовых комплексов.

Говоря о Ватикане, нельзя не вспомнить, что это еще и религиозный центр. Неслучайно даже все искусство здесь подчинено единой теме — религии. Все здесь пропитано священными таинствами. Это центр, источник и основа для творчества всех мастеров и художников, которые здесь работали. Отсюда напрашивается вывод, а не поэтому ли так красив Ватикан и все произведения искусства, что они так или иначе связаны с самым лучшим, что есть в человеке, — с верой в Бога.

Все христианство можно рассматривать еще и как один большой всемирный символ, у которого есть свои проявления. Даже в архитектуре и в живописи запечатлена такая символика. Только на территории Ватикана собор Святого Петра, самая известная церковь в мире, построен в виде креста. Многие картины и их композиции решались также в виде символического креста. Вообще надо отметить, что подобные тенденции были очень распространены в то время, особенно в эпоху Ренессанса, когда были построены почти все памятники архитектуры в Ватикане.

Крест — это символ не чисто христианский. Он был известен еще до появления первых христианских общин. Ученые на основании многих фактов установили, что почитание крестообразных символов было известно еще в глубокой древности. Даже первобытные люди поклонялись кресту как символу огня. Добывая с помощью трения друг о друга двух кусков дерева огонь, люди складывали их тоже крестнакрест.

Солнце почиталось так же, как и огонь, поэтому знаком солнца был крест. Вернее, инструмент для добывания огня включил в себя символическое изображение солнца.

Христианство, возникшее две тысячи лет назад, переняло этот знак для своей религии. Возникло оно на территории Римской империи, самого мощного в то время государства. И эта новая религия сначала

была только религией самых низших слоев общества, рабов и тружеников на полях. Но надо отметить, что легенды об умирающем и воскресшем Боге придуманы не христианством. Еще до его возникновения были известны и очень почитаемы такие предания. А поэтому они легко воспринимались и усваивались другими людьми. И вера в Христа, умирающего и воскресающего, быстро распространилась среди всего населения.

Новым в этой религии было то, что она обращалась не к людям одного определенного племени, не к одному народу, а ко всем, она была открыта для всех и каждого.

Христианство проповедует равенство людей, к этому же призывали и первые епископы и Папы, которые правильно истолковывали слова Библии. Такому отражению событий посвящены многие произведения великих художников, которые писали в Ватикане и для Ватикана.

Однако возвращаясь к христианству, продолжим наш рассказ. С постепенным упадком Римского государства развивалось все больше тайных общин первых последователей этой веры. Они приносили в христианство свои обряды и предания, свои таинства. Постепенно получилось так, что христианство впитало в себя черты многих религий и культов и превратилось в своеобразный сплав верований.

В результате таких наслоений христианство, которое сначала не признавало никаких обрядов, стало более мягким и лояльным. Это не было свойственно только языческим религиям. Даже впоследствии христианство само стало заимствовать и перенимать многие культы из других верований.

Например, такие основные таинства, как причастие и крещение, были заимствованы из религий древних народов Сирии и Малой Азии, поклоняющихся богу солнца Митре. Праздник Рож-

дества Христова 25 декабря и еженедельное воскресенье также были заимствованы из этой древней религии.

Ранние христиане, жившие в катакомбах Вечного города, в его подземельях, которые использовались еще язычниками для погребения и религиозных обрядов, рисовали Христа в виде агнца, а не в виде человека. Отсюда становится понятна христианская символика, которая была очень распространена в Средние века.

Здесь просматривается явное отражение языческих обычаев принесения животных в жертву своим богам. Христа также изображали в виде рыбы, издавна считавшейся у различных народов воплощением божества. Христос в образах агнца и рыбы встречается не только в росписях на стенах катакомб, но и в виде соответственно изготовленных бронзовых ламп и светильников.

Через сто лет после смерти Христа в катакомбах появились рисунки, изображающие его сначала безбородым юношей, добрым пастырем с ягненком на плечах, а затем уже в установившемся впоследствии образе человека с длинными волосами и бородой. Таким его видели и во времена Возрождения.

Все художники изображали Христа, придерживаясь одного канона. Вместе со многими традициями и другими обрядами в христианство вошло и почитание креста. Но этот обычай вошел в христианскую религию не сразу, а постепенно. И шло проникновение путем изменения значения символа креста.

Крест почитался и почитается христианами как символ священного орудия смерти Христа. Однако ранние христиане не только не соблюдали эту традицию, но даже презирали и отталкивали ее. И не случайно, ведь смерть на кресте в Римском государстве считалась особенно мучительной и позорной. Так казнили только рабов и преступников. В катакомбах знак креста появился только около III века н. э.

Другой крест, который похож на букву Т, был орудием казни, между тем как традиционное изображение креста появилось значительно раньше. И это явилось следствием влияния других религий. Крест оставался священным знаком Бога, подателя блага, Спасителя. Так почитались Осирис, Агнис, Будда и Христос.

В христианстве только позднее появилось изображение Бога с крестообразным знаком на голове, что стало знаком бессмертия и вечности.

Во времена Возрождения, когда были сотворены в основном все произведения искусства в Ватикане, христианство стало совершенно другим, не таким, каким оно было в первые века своего существования.

В эту эпоху оно слилось с античностью, вернее, одно дополняло другое. Гуманизм как философское течение нашел свое отражение в творчестве Микеланджело, Рафаэля, Леонардо и других крупных мастеров того времени. Но истоки гуманизма лежат еще и в самом христианстве. Основы христианского мировоззрения здесь не затронуты. Сохраняется опора на старые представления. Но она несколько подновляется у гуманистов новым пониманием природы вещей и самого человека.

В представлении о природе, созидательнице всего сущего, и в переоценке восприятия человека, его естественного начала, лежит новое направление в понимании мира вокруг. Человек стал сотрудником Бога на земле. Он не греховен, он просто человек со всеми своими слабостями.

Совпадают с христианской трактовкой и гуманистические рассуждения о личности и самосознании. Человека стали воспринимать как ценность, он стал Личностью с большой буквы, предметом внимания. Его старались выдвинуть на первый план в своем творчестве все художники и мастера, работающие над этой проблемой.

Наверное, только такое понимание человеческой сущности сделало возможным творчество Микеланджело и Леонардо да Винчи. Неслу-

чайно Христос во всех их картинах почти человек, но только лучший, менее грешный, чем все остальные люди. И человек, всегда имеющий свое лицо. В нем, как писали многие исследователи и художники того времени, виден след присутствия Бога. Поэтому искусство великих мастеров так ценилось Церковью и Папами.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ. ВАТИКАН ВЧЕРА И СЕГОДНЯ	3
СТРАСТИ ПО ВАТИКАНУ	21
АРХИТЕКТУРА И ИСКУССТВО ВАТИКАНА	57
Собор Святого Петра	66
«Пьета»	102
Гробницы собора Святого Петра	106
Библиотека Ватикана	114
Пинакотека Ватикана	115
Сикстинская капелла	132
Капелла Папы Николая V	177
Капелла Паолина	178
Станцы Рафаэля	180
Ватиканский музей	229
Парковый и дворцовый комплексы	231
ВАТИКАН КАК ЦЕНТР ХРИСТИАНСТВА	234

В 21 **Ватикан.** — М. : Вече, 2001. — 240 с., илл. (16 с.) (Памятники всемирного наследия)

ISBN 5-7838-1008-8

Книга, которую вы держите в руках, представляет собой своеобразный справочник, рассказывающий о достопримечательностях города-музея Ватикана — центра католической религии. На ее страницах представлены исторические сведения о становлении и развитии христианства и Папского государства, описаны творения великих мастеров эпохи Возрождения — таких, как Микеланджело и Рафаэль. Одновременно книга является путеводителем по Ватикану.

ВАТИКАН

Генеральный директор *Л. Л. Палько*

Ответственный за выпуск *В. П. Еленский*

Главный редактор *С. Н. Дмитриев*

Редактор-составитель: *С. В. Владович*

Корректор: *О. М. Боякова*

Верстка: *Н. А. Гусева*

Разработка и подготовка к печати

художественного оформления — «Вече-графика»

Д. В. Грушин

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции

ОК-00-93, том 2; 953000 — книги, брошюры

Гигиенический сертификат № 77.99.2.953.П.16227.11.00

от 29.11.2000 г.

129348 Москва, ул. Красной сосны, 24.

ООО «Издательство «Вече 2000» ИД № 01802 (код 221) от 17.05.2000 г.

ЗАО «Издательство «Вече» ИД № 05134 (код 221) от 22.06.2001 г.

ЗАО «Вече» ЛР № 040410 от 16.12.1997 г.

E-mail: veche@veche.ru

<http://www.veche.ru>

Подписано в печать 12.07.2001. Формат 70×108 1/2.

Гарнитура «Миньон». Печать офсетная. Бумага офсетная.

Печ. л. 8. Тираж 7 000 экз. Заказ .