

ВЕЛИКИЕ
МУЗЕИ
МИРА

КОМСОЛЬСКАЯ
ПРАВДА

Музеи Ватикана



МУЗЕИ ВАТИКАНА

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Античное искусство	7
Апартаменты Борджа	23
Сикстинская капелла	29
Станцы Рафаэля	51
Капелла Паолина	67
Ватиканская пинакотека	71



▲ *Площадь перед собором Святого Петра*

Официальный сайт музеев: mv.vatican.va

Адрес музеев: Viale Vaticano, Рим.

Проезд:

На метро: линия A, станции: «Ottaviano-S. Pietro – Musei Vaticani», «Cipro», далее от обеих 10 минут пешком.

На автобусе: № 49 – остановка перед входом в музей; № 32, 81, 982 – остановка «Piazza del Risorgimento» (конечная), от нее 5 минут пешком; № 492, 990 – остановка «Via Leone IV/Via degli Scipioni», от нее 5 минут пешком.

На трамвае: №19 – остановка «Piazza del Risorgimento», от нее 5 минут пешком.

Телефоны: 0039 06 69884676, 0039 06 69883145.

Часы работы:

понедельник – суббота: 9:00–18:00, последнее воскресенье месяца: 9:00–14:00.

Касса: 9:00–16:00.

Музеи закрыты 1, 6 января, 11 февраля, 19 марта, 24, 25 апреля, 1 мая, 29 июня, 14, 15 августа, 1 ноября, 8, 25, 26 декабря, по воскресеньям (кроме последнего воскресенья месяца).

Вход бесплатный – последнее воскресенье месяца (9:00–12:30), 27 сентября.

Цены на билеты:

Полная стоимость – 15 €, льготная (дети с 6 до 18 лет, студенты не старше 26 лет, религиозные служители и паломники при наличии документов) – 8 €.

Вход бесплатный для детей до 6 лет и некоторых должностных лиц.

Фото- и видеосъемка:

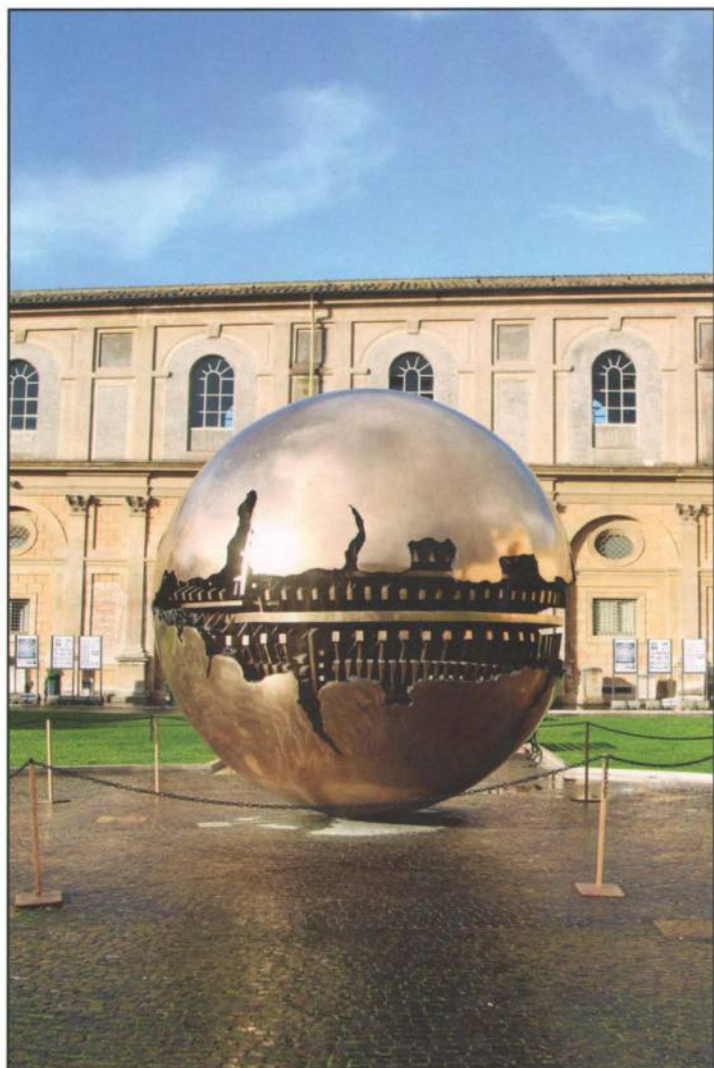
Фотосъемка со вспышкой, использование микрофонов с усилителем и лазерных указателей строго запрещены. Для использования треног и профессионального оборудования необходимо получить разрешение администрации. В Сикстинской капелле запрещены фото- и видеосъемка, пользование мобильным телефоном.

Информация для посетителей:

Для посещения музеев необходимо быть соответственно одетым. Касаться произведений искусства строго запрещено.

Вход в музеи с алкогольными напитками не разрешен. В раздевалку необходимо сдать еду и напитки, сумки и рюкзаки, по размерам превышающие 40x35x15, зонты большого размера, а также с острыми наконечниками, любые колюще-режущие предметы. Для выполнения эскизов с экспонатов необходимо получить разрешение администрации.

Посетителям предлагают свои услуги расположенные на их территории ресторан, пиццерия, кофейня и сувенирные магазины.

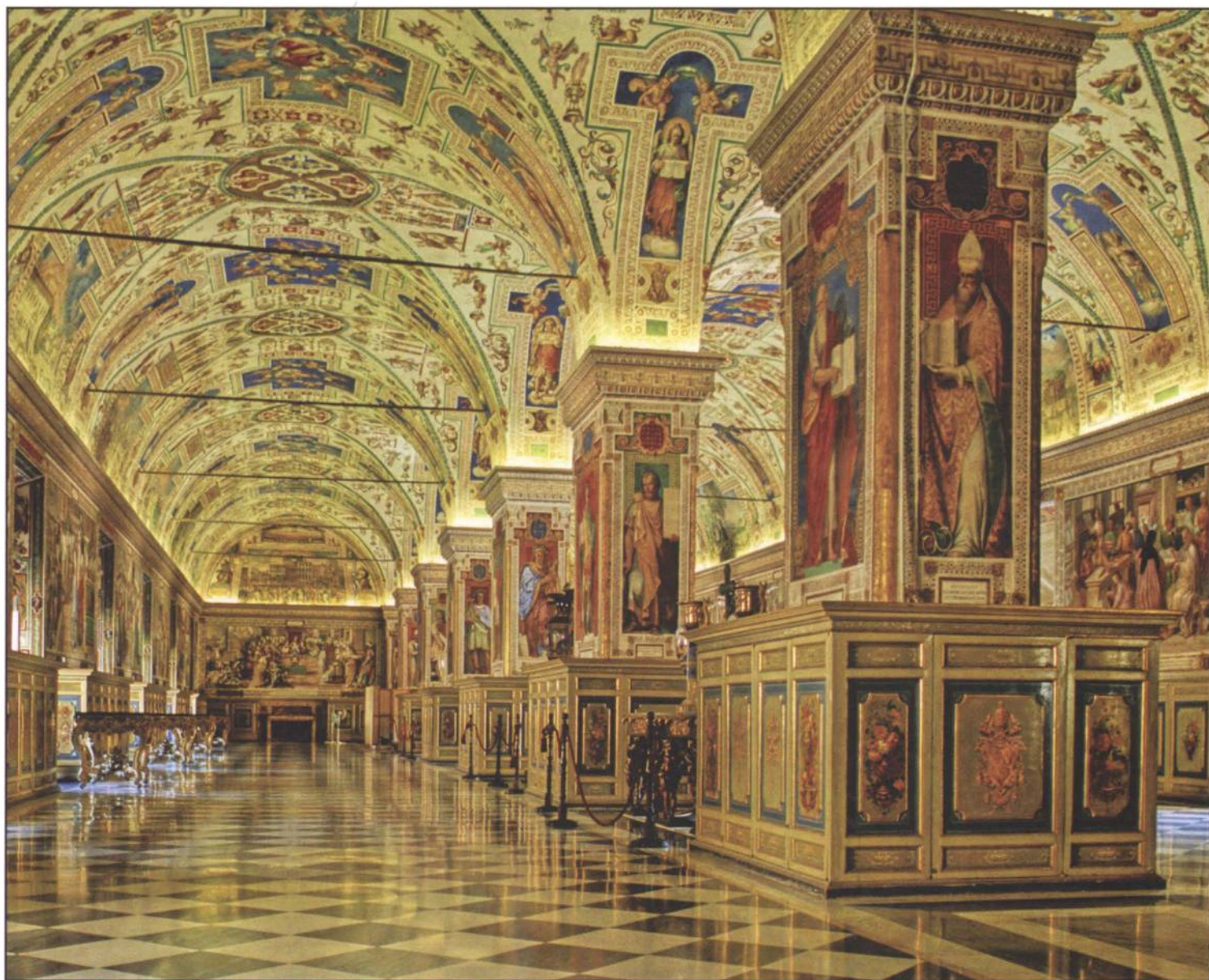


Давайте посчитаем. Площадь Ватикана – 0,44 км², население – около 800 человек (здесь туристов каждый день бывает в сотни раз больше). При этом в музеях Ватикана десятки тысяч экспонатов, многие из них – настоящие шедевры мировой культуры. Получается, что по количеству произведений искусства на единицу площади (или, если угодно, на число жителей) Ватикан занимает первое место в мире. Конечно, статистика не очень-то уместна, когда речь идет о Прекрасном, но все равно, согласитесь, впечатляет.

◀ Арнольдо Помодоро. Сфера в сфере (Земной шар)

▼ Фреска, украшающая Галерею канделябров





▲ Интерьер библиотеки

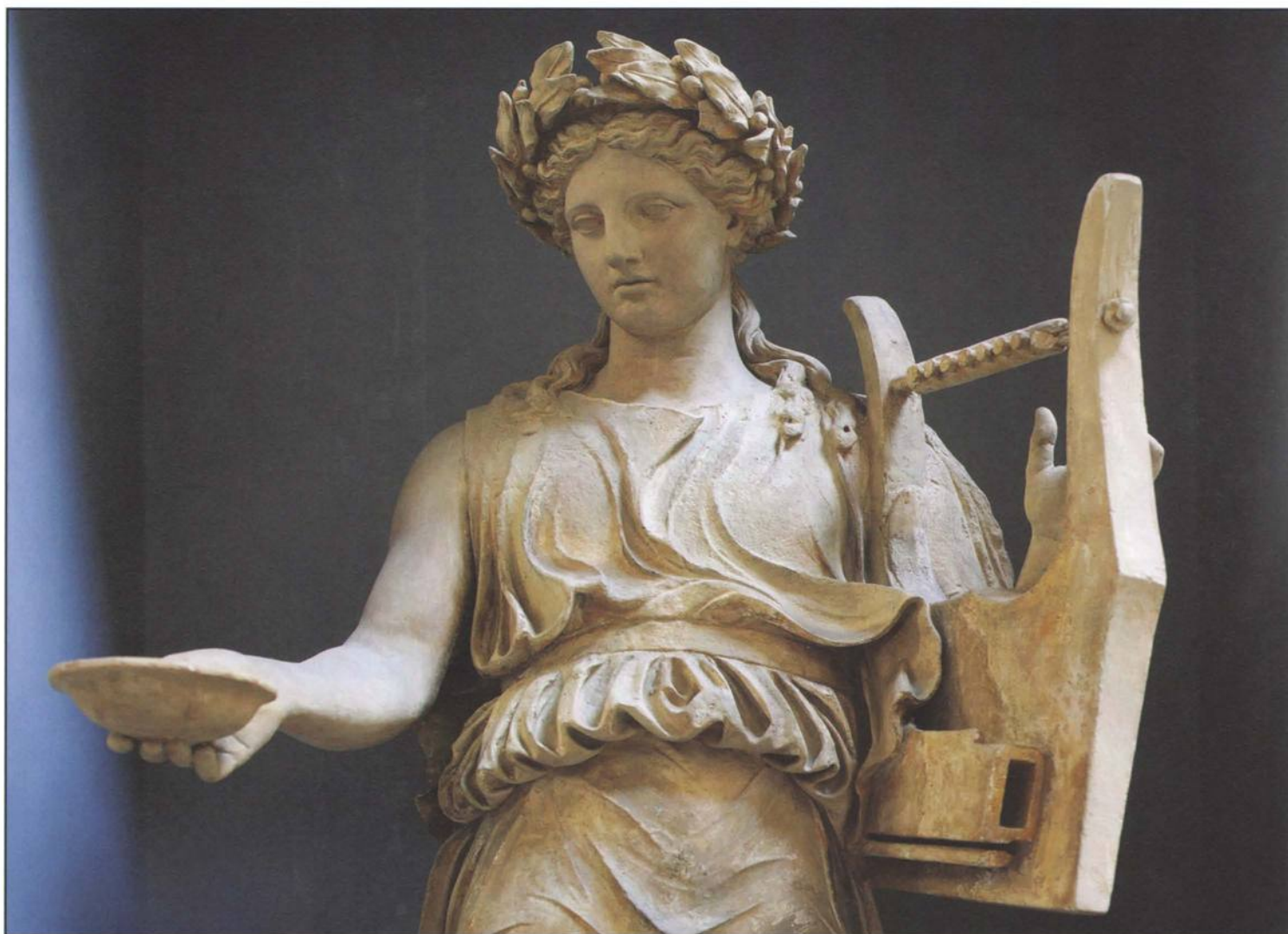
Антонио Паолуччи, директор музеев Ватикана, в приветственном слове на сайте mv.vatican.va честно предупреждает: «Вам понадобится время, много времени, чтобы все увидеть, понять и запомнить». И это чистая правда. Что смотреть здесь в первую очередь? Как успеть увидеть и знаменитые статуи Лаокоона и Аполлона Бельведерского, и Сикстинскую капеллу, и великолепную керамику древних этрусков? За один раз, пожалуй, не получится. Ведь собиралось все это веками.

У истоков того, что сегодня известно как музеи Ватикана, стоял папа Юлий II (1503–1513). Будучи большим любителем искусства и известным меценатом, он, как и его предшественники, приглашал в Рим прославленных художников своего времени. Рафаэль выполнил фрески в залах Папского дворца, известных ныне как Станцы Рафаэля. Микеланджело расписал сначала свод Сикстинской капеллы, который до этого был украшен изображением звездного неба, а два с лишним десятилетия спустя, уже при другом папе, создал на алтарной стене композицию «Страшный суд».

Юлий II интересовался и древним искусством – античной скульптурой: во времена его кардинальского, а затем папского служения в Риме и окрестностях шли раскопки, и миру представляли образцы греческой пластики. В эпоху Возрождения философия, литература, живопись, архитектура, скульптура, да и весь строй

мыслей образованных людей находились под сильным влиянием античности, ее идей. Художники, которые работали в Ватикане по приглашению папы, восхищались найденными статуями. Понтифик прислушивался к их мнению и приобретал работы древних ваятелей. Так в Ватикане появилась знаменитая скульптурная группа «Лаокоон». Ее обнаружили на винограднике в Риме, но не сразу оценили по достоинству. И лишь после того, как сам Микеланджело подтвердил ее безусловную ценность, «Лаокоон» перекочевал в Ватикан. Размещали скульптуры во дворе Бельведера, получившем название «Двор статуй», впоследствии – «Октагональный». В Бельведере, который представлял собой огромный дворец с внутренним двором, стали выставлять свои коллекции античного искусства и другие понтифики. А со временем здесь расположилось большинство ватиканских музеев.

Но начало систематическому собирательству и созданию в Ватикане музеев в их современном понимании положили во второй половине XVIII века папы Климент XIV и Пий VI. Тогда же реконструировали Бельведерский дворец, где разместился музей античного искусства, названный по имени его основателей «Пио-Клементино». Пий VI коллекционировал еще и картины, и с его собрания, состоявшего из ста с лишним полотен, позднее началась ватиканская пинаотека.



▲ Экспонат Музея Кьярамонти

В 1797 по Толентинскому договору с Наполеоном часть собранных в Ватикане произведений искусства отошла Франции и была перевезена в Париж (пополнять коллекции французских музеев за чужой счет вообще было в стиле Наполеона. Мы ведь уже знаем, что именно таким образом в Лувре появился самый знаменитый ее экспонат – «Мона Лиза» и какая детективная история за этим последовала. – См. том 3 «Лувр»). Но после падения императора большая часть увезенных шедевров вернулась в Италию. Кстати, этого могло не случиться, если бы не Антонио Канова, крупнейший скульптор того времени и смотритель ватиканских художественных коллекций. За помощь в возвращении произведений искусства ему, сыну каменотеса, был пожалован титул маркиза. По просьбе папы Пия VII Кьярамонти Канова занялся организацией в Ватикане еще одного музея – римской скульптуры из собрания понтифика: статуй и бюстов, в том числе копий с греческих оригиналов. Экспозиция была открыта в 1822 в специально построенном здании и стала именоваться Музей Кьярамонти.

В 1837 был образован Грегорианский этрусский музей, названный так в честь папы Григория XVI. В его экспозиции представлены уникальные предметы, найденные во времена раскопок некрополей в Южной Этрурии. А два года спустя появился еще и Грегорианский музей египетского искусства.

В 1908 торжественно открылась Ватиканская пинаотека, которая спустя некоторое время, в 1932, переехала в новое здание, построенное для нее ар-

хитектором Лукой Бельтрами. В этом художественном собрании представлены только картины, причем в основном итальянских художников, написанные на сюжеты из Священной истории.

В XX веке в Ватикане открылись и другие музеи, в том числе – современного религиозного искусства (звучит не очень интригующе? А там, между прочим, собраны произведения Ван Гога, Дали, Матисса, Родена, Пикассо...), исторический музей, где желающие могут ознакомиться с серией портретов пап – не будем забывать, мы все-таки в центре католического мира. Но при этом нельзя сказать, что Ватиканские музеи – это сплошная экспозиция на тему «Религия и искусство». Здесь есть галерея старинных географических карт, поражающих своей детальностью, экспозиция карет и автомобилей, на которых передвигались папы.

Надо заметить, музеи Ватикана идут в ногу со временем и по части использования достижений научно-технического прогресса дадут сто очков вперед многим другим современным музеям. А некоторые из предоставляемых услуг достойны того, чтобы рассказать о них отдельно. Здесь, например, проводятся экскурсии для слепых. Сначала им дали возможность на ощупь знакомиться со скульптурами. Сейчас в пинаотеке рядом с некоторыми картинами появились специальные рельефные панели. Прикасаясь к ним пальцами, незрячие посетители могут составить представление о работах великих мастеров. Такие экскурсии включают в себя подробные аудиокomentarии и тщательно подобранное музыкальное сопровождение.

АНТИЧНОЕ ИСКУССТВО



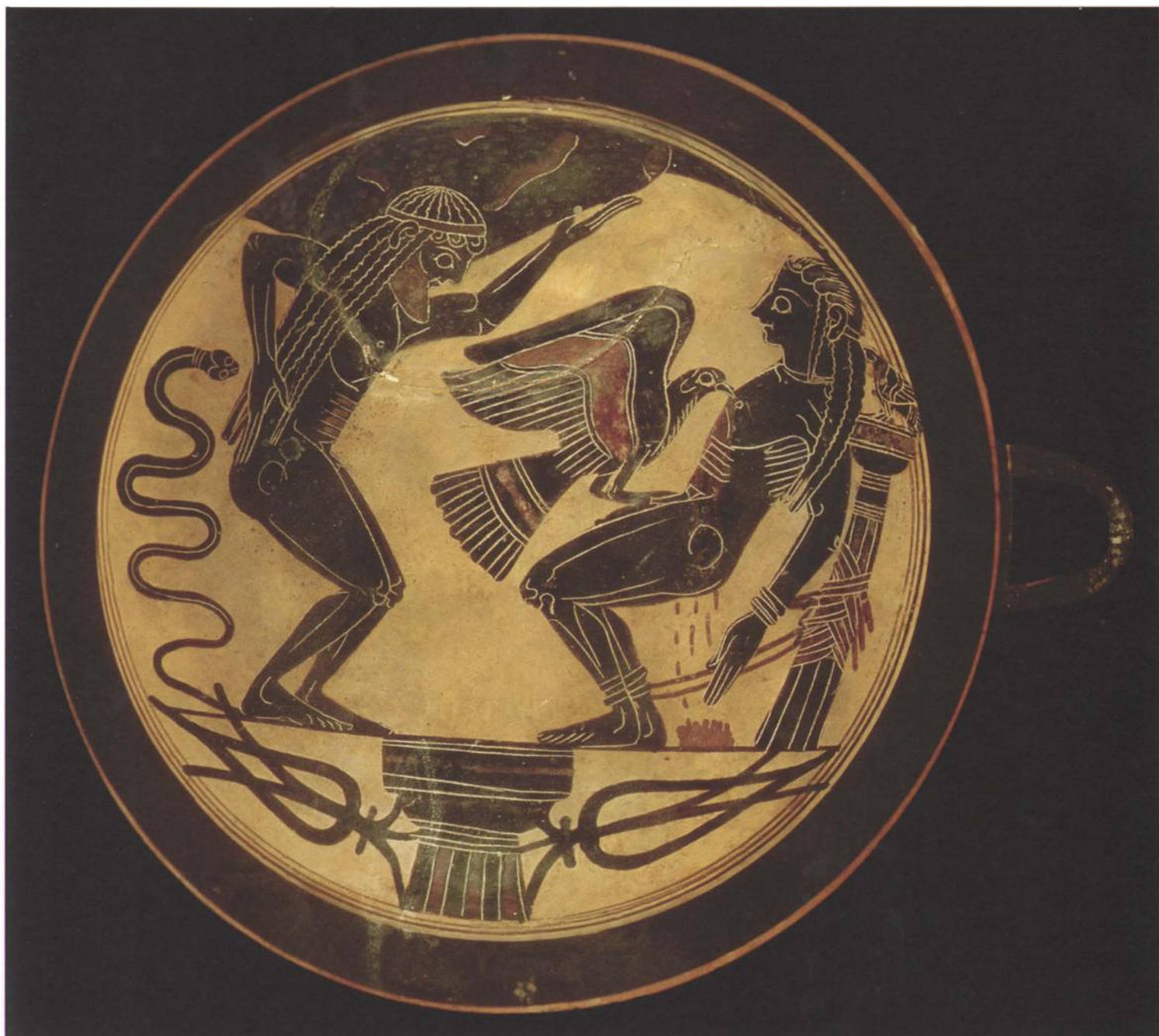
Афродита Эфесская. II век до н. э.



**Фибула
Середина VII века до н. э. Золото
Грегорианский этрусский музей**

Большая золотая фибула, то есть богато украшенная застёжка для одежды, – одно из сокровищ, обнаруженных при раскопках некрополя в Черветери. Оно было найдено в гробнице Реголини – Галасси, названной так по фамилиям генерала и священника, проводивших раскопки.

Данная фибула, которой было заколото одеяние погребенной женщины, является образцом декоративно-прикладного искусства этрусков – загадочного народа, жившего на территории современной Тосканы (Италия). В центре овального диска изображены шагающие львы – символ власти, а вокруг проходит узор, напоминающий ряды утиных головок с раскрытыми клювами. При изготовлении фибулы использовались самые разные техники обработки золота, например чеканка и зернение.

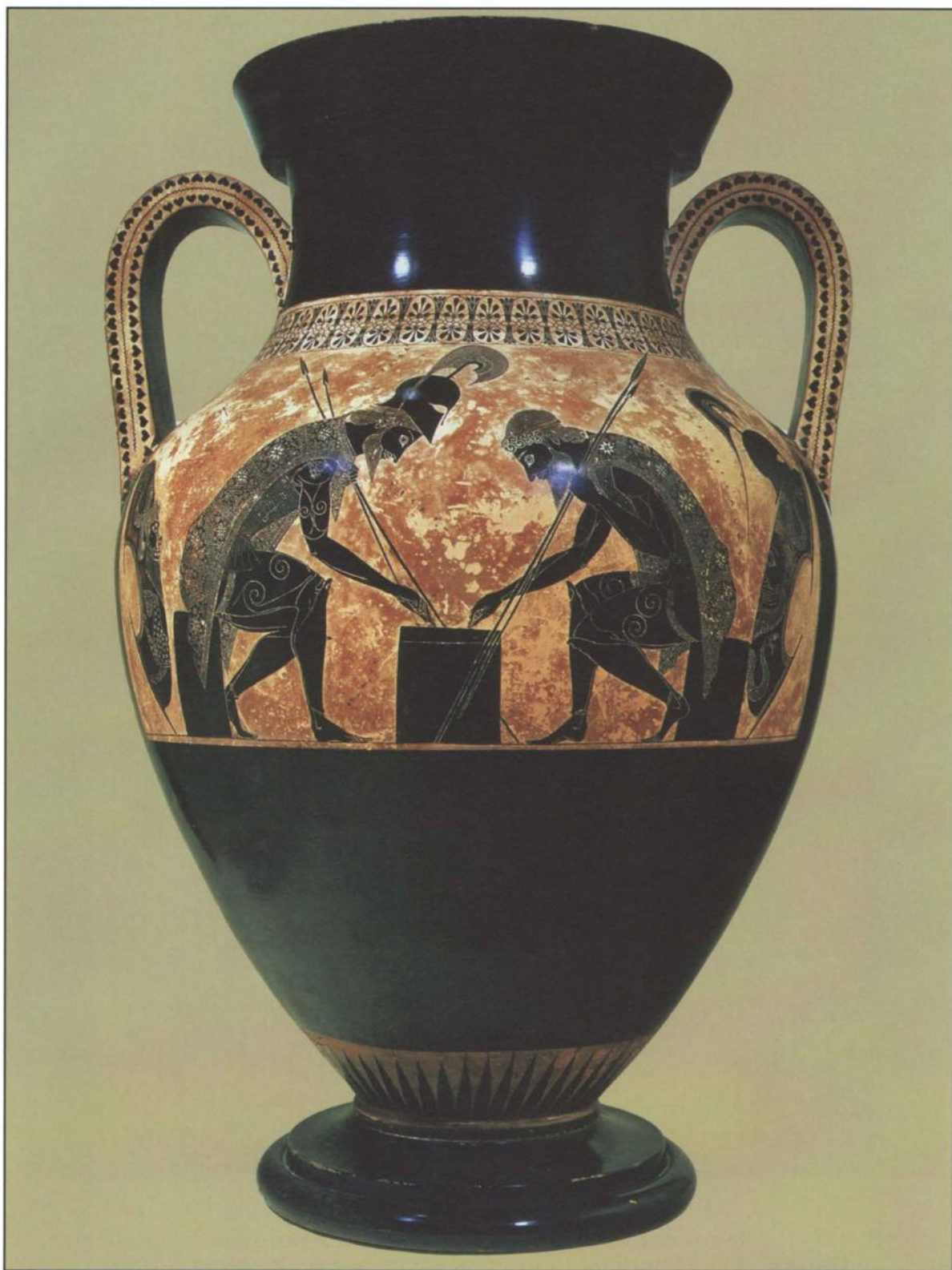


Лаконский килик с Прометеем и Атлантом
Около 560–550 до н. э. Керамика, роспись. Диаметр 20,2
Грегорианский этрусский музей

В греческой вазописи долгое время господствовала чернофигурная керамика, отличавшаяся тем, что силуэты людей и предметов на сосудах изображались темными, а фон после обжига сохранял цвет глины. Одним из центров производства керамики в Древней Греции была область Лаконика.

Мастер, расписавший представленный килик – так называется плоская чаша на изящной ножке и с двумя ручками, – объединил два мифологических мотива. Один из них связан с мифом о титане Атланте, за участие в битве против богов осужденном держать на плечах небо. Другой – с мифом о его брате Прометее, который похитил с Олимпа, где обитали греческие боги, огонь и принес его людям. За это Зевс решил приковать дерзкого титана к скале и велел орлу каждый день клевать его печень.

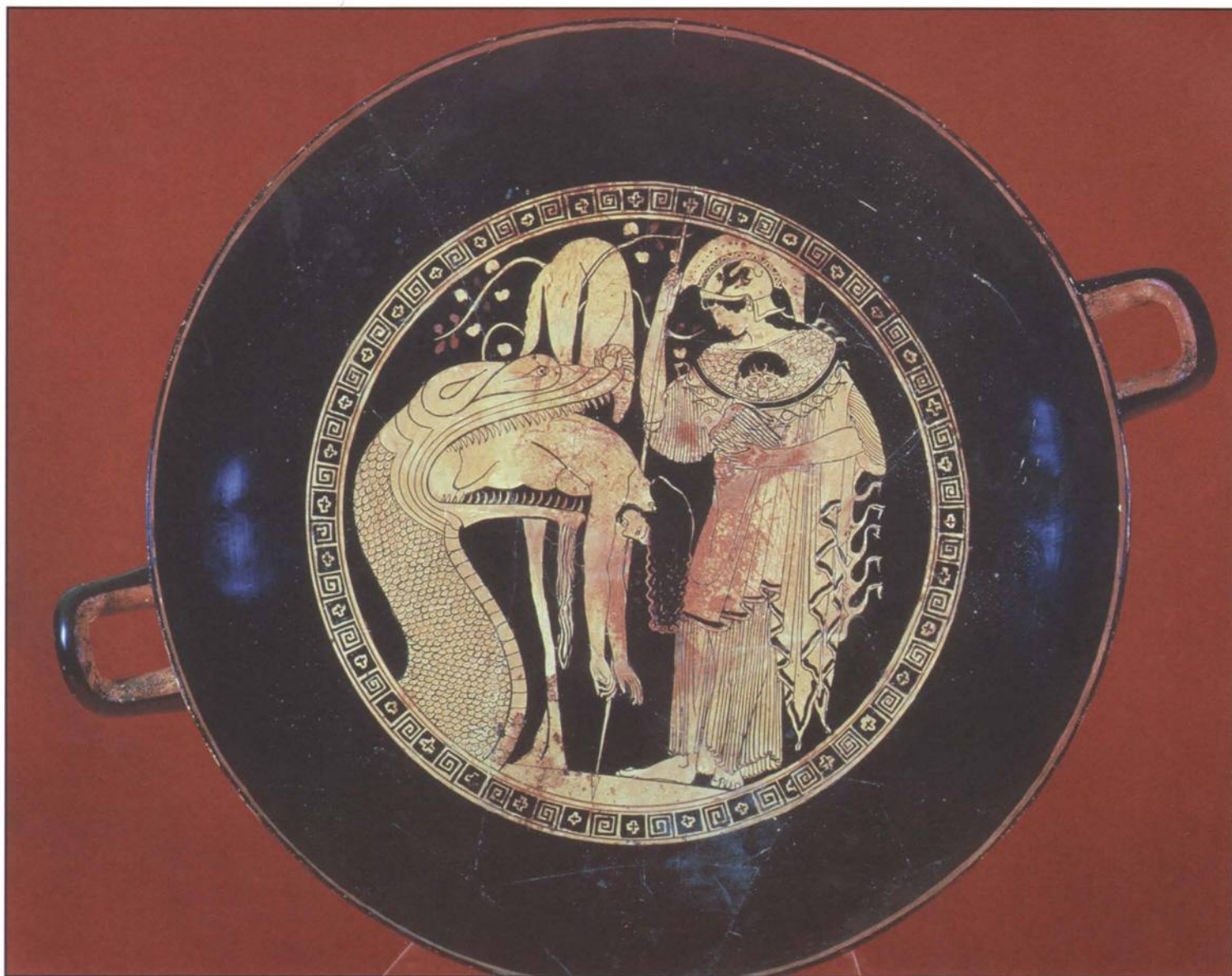
Художник ввел в композицию что-то вроде поддерживаемого колонной помоста, на котором стоят оба персонажа, организовав таким образом пространство росписи. Сцене с титанами мастер постарался придать правдоподобие, например нарисовал, как из раны Прометея льется кровь. Вазописец стремился не только украсить сосуд, но и рассказать некие истории. Они могли бы развлечь возлежащего на симпозиисе – так в Древней Греции называли пиры – человека, уже осушившего свой килик с вином.



ЭКСЕКИЙ
Ахилл и Аякс, играющие в кости
Около 540–530 до н. э. Керамика, роспись. Высота вазы 61,1
Грегорианский этрусский музей

Греческий гончар и живописец Эксекий, работавший в стиле чернофигурной керамики, изобразил сцену с Ахиллом и Аяксом, героями Троянской войны. Данного эпизода нет в «Илиаде» Гомера, повествующей об упомянутом историческом событии. Скорее всего Эксекий выдумал этот сюжет для своей росписи.

Облаченные в доспехи персонажи изображены в период затишья между битвами. Ахилл и Аякс играют в кости с азартом, какой бывает у привыкших к войне людей. Вазописец передал это состояние героев даже в условно-декоративном рисунке. Игроки кинули свои кубики и теперь подсчитывают очки. Благодаря тонкости рисунка фигуры воинов выглядят сильными, но изящными. Склоненные головы и торсы персонажей образуют арку, вторящую круглящейся форме вазы, куб, на котором разворачивается игра, задает устойчивую композицию, а «поставленные» тут же копья, напоминающие расходящиеся лучи, образуют диагональные оси, которые также «держат» изображение. Эти тонкие прямые линии и прихотливые силуэты образуют узор, простой и сложный одновременно.

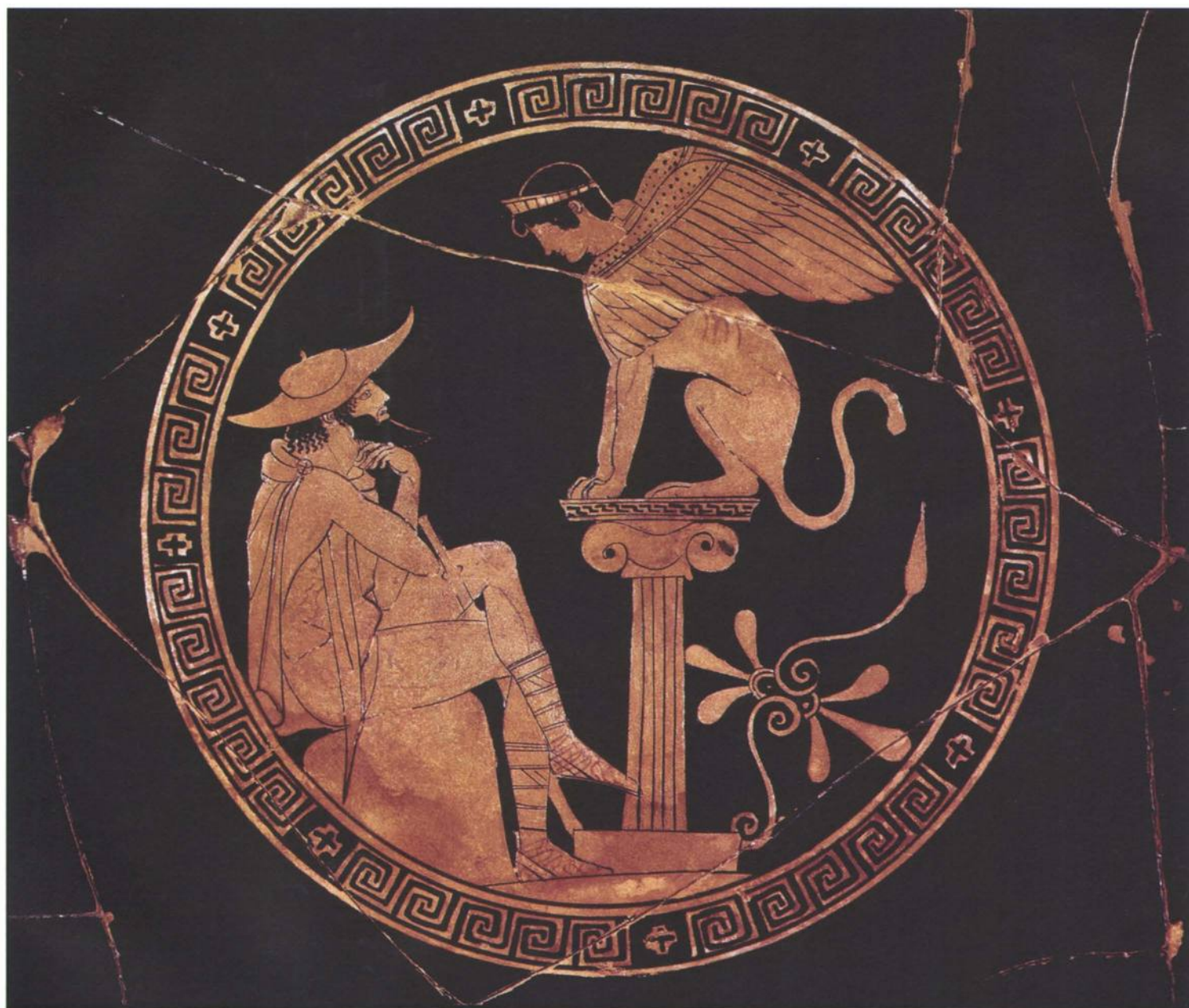


ДУРИС
Аттический краснофигурный килик
Около 480 до н. э. Керамика, роспись. Диаметр 29,7
Грегорианский этрусский музей

Мастер Дурис создавал краснофигурную керамику, в которой фон заливался черной краской, а рисунки сохраняли цвет глины. Произведения этого вазописца относятся к так называемому строгому стилю, преобладавшему в греческом искусстве ранней классики, и являют собой ясные, возвышенные по духу композиции с несколько удлинненными фигурами.

Сюжет данной росписи основан на мифе о Ясоне, отправившемся в Колхиду на корабле «Арго» за золотым руном. Художник изобразил внутри килика сцену с аргонавтом, которого пытается проглотить охраняющий сокровище дракон, и богиней Афиной, спасающей героя. Мастер не передал эмоций персонажей – руки и голова пожираемого мужчины безвольно повисли, Афина строга и величественна. Его гораздо больше занимают композиционное решение сцены и ее декоративные возможности.

Изображение круглится, вторя очертаниям чаши, и в то же время подчинено нескольким воображаемым линиям. Одна соединяет гладкую, гибкую шею дракона и похожий по силуэту шлем Афины. Вторая проходит через часть росписи, где прихотливыми складками ложится плащ богини, к кудрявым веткам дуба. На пересечении этих диагональных осей находится голова Ясона. Кроме того, композиция подчинена вертикальным линиям, вдоль которых «стекают» фигуры и предметы. Это неспроста: в чашу наливали жидкость, например вино, и сквозь ее толщу, волнуемую от движений пьющего, было видно, как изображение на дне тоже начинало шевелиться, «струиться». Лучшие вазописцы Древней Греции умели передавать это единство росписи и украшенного ею сосуда.



**Аттический краснофигурный килик
Около 480–470 до н. э. Керамика, роспись. Диаметр 26,4
Грегорианский этрусский музей**

Внутри чаши находится роспись на сюжет из мифа об Эдипе. Герой изображен в одежде путника по дороге в Фивы, куда он бежал после совершенного убийства. Эдип сидит перед Сфинксом, крылатым чудовищем с телом льва и головой женщины, который задает ему свою всегдашнюю загадку: «Кто ходит утром на четырех ногах, днем – на двух и вечером – на трех?» Ответа на вопрос не мог дать никто из ранее встречавшихся Сфинксу, и тот пожирал несчастных. Только Эдип догадался: речь идет о человеке в детстве, зрелости и старости.

Вазописец оставил достаточно пустого темного фона, чтобы рассматривающий чашу сосредоточился на диалоге двух персонажей. Композиция росписи построена по диагонали: герой сидит на камне, а чудовище (вполне симпатичное) – на колонне, возвышаясь над испытуемым. Сфинкс пристально смотрит на Эдипа, а тот расслаблен, положил ногу на ногу, подпер рукой подбородок и всем видом выражает спокойствие и уверенность в себе. Таким образом художник намекает на исход интеллектуального поединка. Стремление не просто рассказать историю, а еще и передать состояние персонажей было новым шагом в развитии древнегреческой вазописи. Но мастер решал в этой работе и чисто художественные задачи: вокруг Эдипа и Сфинкса много воздуха, а декоративность изображению придают сами фигуры с тонкими, красивыми силуэтами.

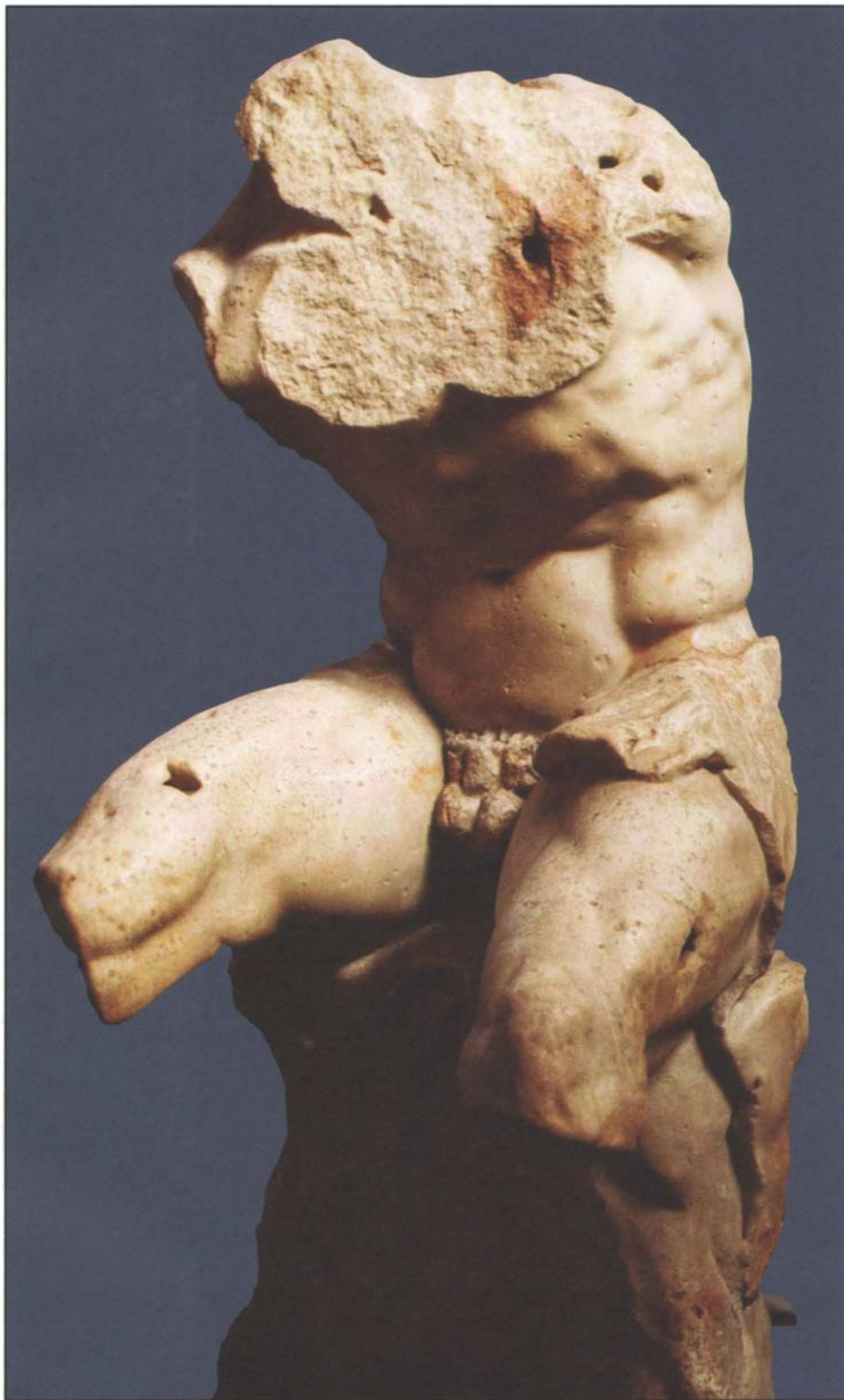


**Аполлон Бельведерский (римская копия с греческого оригинала)
Середина II века до н. э. Мрамор. Высота 224
Музей Пио-Клементино**

Статуя представляет собой мраморную римскую копию с оригинала, отлитого в бронзе греческим ваятелем Леохаром (вторая половина IV века до н. э.). Она была обнаружена в конце XV века среди развалин виллы Нерона недалеко от Рима. Папа Юлий II, приобретя эту скульптуру, повелел установить ее во дворе ватиканского дворца Бельведер, откуда и пошло название произведения.

Аполлон, греческий бог солнечного света, защитник людей от разных напастей и покровитель искусств, изображен прекрасным юношей, облик которого несет в себе черты сладостности. Если в V веке до н. э., в период расцвета греческого искусства, скульпторы делали акцент на физической и духовной силе тех, кого изображали, то в IV столетии у многих ваятелей возобладала тяга к передаче внешней красоты и эффектных поз. В данной статуе присутствует эффект театрализации, который усилен перекинутым через руку, свисающим объемными складками плащом.

Статуя была найдена без обеих рук, их выполнил заново в середине XVI века Джованни Анджело Монторсоли, ученик Микеланджело, не восстановив, однако, лук, который держал Аполлон, на что указывает колчан за его спиной. Согласно мифам этот бог уничтожал врагов золотыми стрелами. В правой руке у него скорее всего был лавровый венок. Таким образом Аполлон поражал нечестивых и награждал достойных.



АПОЛЛОНИЙ, СЫН НЕСТОРА
Бельведерский торс
I век до н. э. Мрамор. Высота 159
Музей Пио-Клементино

Сильно поврежденная скульптура, изображавшая крупного, атлетически сложенного мужчину, была найдена в конце XV века в Риме и выставлена в ватиканском Бельведере, откуда и получила свое название. Мраморный торс сразу приобрел популярность у художников и знатоков искусства.

Идут споры о том, что это за персонаж, сидящий на брошенной на камень шкуре. Возможно, это древнегреческий герой, Геракл или Тезей, или веселый спутник Диониса Марсий, состязавшийся в игре на флейте с самим Аполлоном. Как бы то ни было, но мраморный фрагмент поражает точно схваченным сложным ракурсом, переданной игрой напряженных мускулов, тончайшей проработкой поверхности, оставляющей впечатление, что изваяние дышит.

«Бельведерский торс», от которого веет нечеловеческой мощью, оказал влияние на Микеланджело Буонарроти, расписывавшего плафон в Сикстинской капелле: в фигурах многих изображенных художником персонажей таится отзвук этой скульптуры.



**Статуя Августа из Прима Порты
I век. Мрамор. Высота 202
Музей Кьярамонти**

О первом римском императоре Октавиане, который стал именоваться Августом, то есть «священным», историк Гай Светоний Транквилл писал в своем труде «Жизнь двенадцати цезарей»: «После бессмертных богов он больше всего чтил память вождей, которые вознесли державу римского народа из ничтожества к величию». Данная статуя, изображающая Августа одним из добродетельных правителей, является копией с более раннего бронзового оригинала. Она была найдена недалеко от Прима Порты близ Рима, откуда и получила свое название.

Неизвестный римский скульптор следовал образцам греческого искусства – Август своей позой напоминает знаменитое творение Поликлета «Дорифор». В то же время это самостоятельное произведение. Мастер передал внешность императора, который был среднего роста, худощав, но неплохо сложен, и имел привлекательное лицо. Но облик Августа идеализирован в соответствии с канонами классической красоты, и ему придана благородная отеческая суровость. Император представлен полководцем, приветствующим своих воинов, а в центре его доспехов, богато украшенных рельефными фигурами, изображена сцена с приемным сыном Тиберием, которому поверженный римскими войсками царь Парфии передает знамена.

Подпорку, необходимую для многих мраморных статуй, скульптор сделал в виде Амура, сидящего на дельфине. Амур и дельфин являются символами богини Венеры, от нее вел свое происхождение род Юлиев, к которому принадлежал Август. Введение в композицию этих изображений подчеркивало его божественное происхождение.



АГЕСАНДР, АФАНОДОР, ПОЛИДОР
Лаокоон
Около 40 до н. э. Мрамор. Высота 242
Музей Пио-Клементино

«Лаокоон» был найден в 1506 на территории виноградника близ римской церкви Санта Мария Маджоре. Папа Юлий II попросил работавших тогда в Ватикане Джулиано да Сангалло и Микеланджело Буонарроти посмотреть скульптурную группу и высказать свое мнение относительно ее ценности. Оба мастера посоветовали понтифику приобрести находку, и она была выставлена во дворе Бельведера.

Согласно «Энеиде» Вергилия, где миф о Лаокооне был окончательно оформлен, жрец из Трои пытался препятствовать проникновению в город деревянного коня, в чреве которого скрывались греки. За это его наказали боги: на Лаокоона и его сыновей были посланы огромные змеи. Скульптура изображает момент мучительной борьбы людей за свою жизнь. Главный герой запрокинул голову и, кажется, испускает крик отчаяния, но его мускулы еще напряжены, а руками и ногами он силится освободиться от удушающих пут. Сыновья Лаокоона сопротивляются из последних сил. Один из них, руки которого обвиты змеей, уже молит о помощи, второй еще пытается спасти отца, которого змея кусает в бедро. Борьба человека с богами – такова тема этого произведения, не лишенного патетики. Высеченная в мраморе сцена выглядит частью спектакля, который разыгрывают актеры: недаром все персонажи располагаются в ряд и повернуты к зрителю. Ваятели эпохи эллинизма любили сложные и эффектные композиции, ракурсы и позы, форсированные эмоции, элементы театрализации, что и нашло отражение в данной скульптурной группе.

Работа получила горячий отклик среди любителей искусства, после победы в 1515 в битве при Мариньяно Франциск I потребовал от папы римского «Лаокоона» себе в подарок, но для императора была сделана копия.





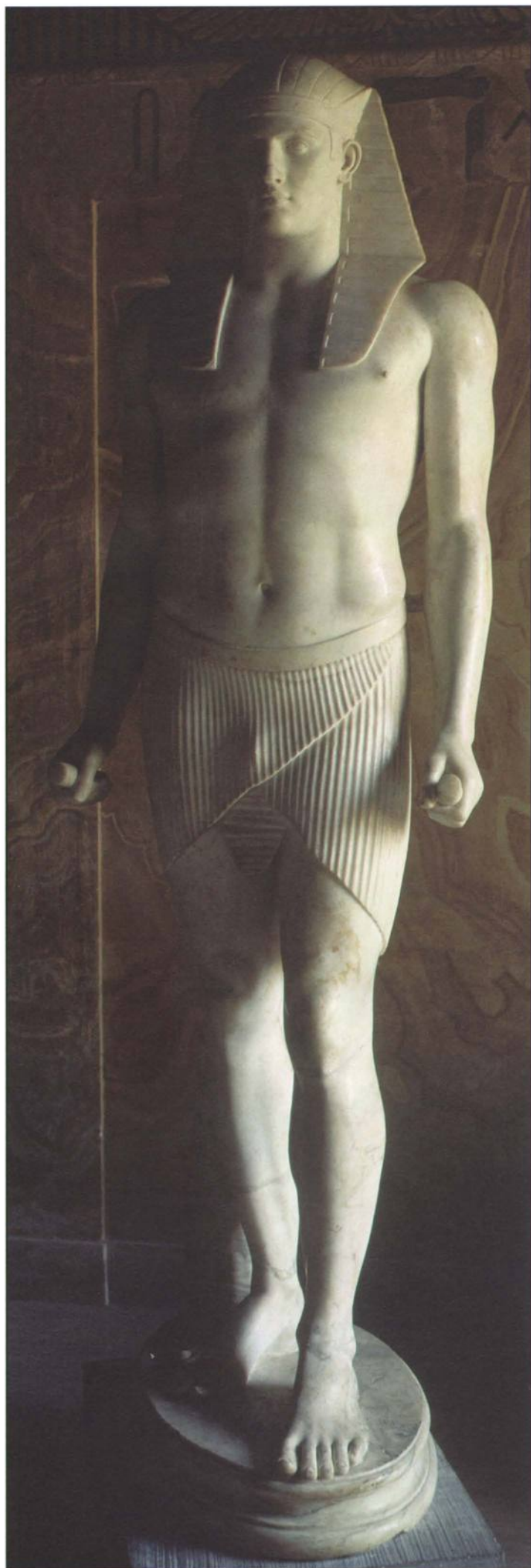
**Нил (римская копия с греческого оригинала)
I век. Мрамор
Музей Кьярамонти**

В эпоху эллинизма, то есть позднего греческого искусства, в скульптуре появилось множество сложных, многофигурных композиций. Примером может служить данная мраморная копия с оригинала александрийского мастера, представляющая божество реки Нил. Греки считали его одним из первых египетских фараонов и создателем оросительной системы.

Могучий, полнотелый бог, сын Океана, лежит в расслабленной позе, а вокруг играют младенцы, олицетворяющие притоки Нила: один карабкается по его руке, второй купается, третий дразнит крокодила, четвертый сидит перед «отцом», сложив руки, и важно смотрит на него. Всего в скульптурной группе шестнадцать малышей, изображенных в живых позах и оттеняющих статичную фигуру божества. В композицию добавлены Сфинкс – символ Египта, крокодилы и гроздь винограда, они, перегружая, делают ее избыточной.

Таких «многословных» скульптур не знало прежнее греческое искусство, но в эллинистическую эпоху они стали типичными, достаточно вспомнить мраморное изображение реки Тибр, находящееся в Лувре, хотя в той композиции фигур меньше. Когда заканчивается большой период в истории искусства, оно становится эклектичным, стремящимся объять необъятное и сбивчиво рассказать о мире, о котором во времена юности и зрелости говорило языком высокой гармонии. Кроме того, в нем проявляется откровенная, не свойственная прежнему времени плотскость, которая при этом может исчезать за обилием деталей, как в данном случае.





Антиной-Осирис
Между 131–138. Белый мрамор
Высота 241
Грегорианский египетский музей

Статуя Антиноя-Осириса происходит из виллы императора Адриана в Тиволи близ Рима, представлявшей собой огромный архитектурный комплекс, со временем сильно разрушенный. Одним из наиболее привлекательных уголков виллы и сейчас остается «Канопус», поименованный так Адрианом по названию одного из рукавов Нила, в котором утонул любимец императора – юноша неземной красоты, Антиной. Адриан провозгласил погибшего возлюбленного богом и повелел украшать города и вести его скульптурными изображениями, что и начали делать.

Данная статуя представляет Антиноя в образе Осириса, древнеегипетского бога умирающей и воскресающей природы. Она выполнена в традициях римской пластики, но прямые, неподвижные плечи и вытянутые по бокам руки напоминают о классической египетской скульптуре. Изваяние высечено из белого мрамора, цвет которого символизировал Верхний Египет, где неподалеку от Александрии – города, в котором поклонялись отождествлявшемуся с Осирисом Серапису, чей культ был введен в Древнем Египте в эпоху эллинизма, и оборвалась жизнь Антиноя.

Представленное произведение характерно для римского искусства того времени и соединило в себе разные художественные стили и даже религии.



**Вознесение пророка Илии на небо (фрагмент саркофага)
II век. Мрамор
Музей Грегориано Профано**

На этом фрагменте раннехристианского саркофага представлена сцена, описанная в Ветхом Завете: взятие Илии живым на небо, в то время как он шел с пророком Елисеем. «Когда они шли и дорогою разговаривали, вдруг явилась колесница огненная и кони огненные, и разлучили их обоих, и понесся Илия в вихре на небо» (4 книга Царств, 2:11).

Данный скульптурный фрагмент относится ко времени, когда традиции античного искусства уступали место искусству христианскому. Мастером интересовала не плоть, но дух, выражению которого подчинено здесь все: и более уплощенный рельеф, и приближение образа к знаку. Фигура пророка по сравнению с конями – более крупная, потому что взгляд должен сразу падать на нее. Ваятель изобразил момент, когда Илия только начал воспарять над землей, и его вдохновенное, что заметно даже при не слишком хорошо сохранившейся скульптуре, лицо обращено к небу. Пророк спокойно и торжественно стоит на колеснице, складки его одежд ровно ниспадают вниз: движение как таковое в этом искусстве значения не имело. Поэтому сцена полна не столько внешней, сколько внутренней экспрессии.



Добрый пастырь
III век. Мрамор. Высота 92
Музей Пио-Кристиано

Статуя из музея Пио-Кристиано, украшавшая некогда саркофаг, представляет Христа молодым пастухом с овцой на плечах. В эпоху раннего христианства Его изображали символически, в том числе и в виде доброго пастыря. Этот образ восходит к словам Евангелия от Иоанна: «Я есмь пастырь добрый: пастырь добрый полагает жизнь свою за овец» (Иоанн, 10:11). Иконографически же скульптура продолжает традицию, существовавшую еще в античном искусстве, примером может служить статуя с афинского Акрополя «Мосхофор» (около 570 до н. э.), изображающая юношу, несущего на плечах теленка.

В пластическом решении скульптуры «Добрый пастырь» заметно смешение стилей. Проработка фигуры и ее постановка типичны для античного искусства, пусть и позднего. Но несколько отвлеченное изображение лица, уплощенные складки одеяния, тяготение к графичности свидетельствуют о новых тенденциях, развивавшихся в тогдашней пластике. Кроме того, скульптура пронизана уже иным настроением – молодым, легким, вдохновенным, которое было свойственно искусству раннего христианства.

АПАРТАМЕНТЫ БОРДЖА



Апартаменты Борджа



ПИНТУРИККЬО (БЕРНАДИНО ДИ БЕТТО ДИ БЬЯДЖО)
(около 1454–1513)
Диспут святой Екатерины
1492–1494. Фреска

Пинтуриккьо, самый праздничный по духу и краскам художник своего времени, расписал по заказу папы Александра VI Борджа его апартаменты. Одна из фресок изображает сцену диспута между римским императором Максиминем и святой Екатериной. Согласно преданию, девушка пришла в языческий храм, где император приносил жертву богам, и призвала его креститься. Правитель пригласил ее к себе во дворец, созвав также множество философов, но в споре о вере победила Екатерина.

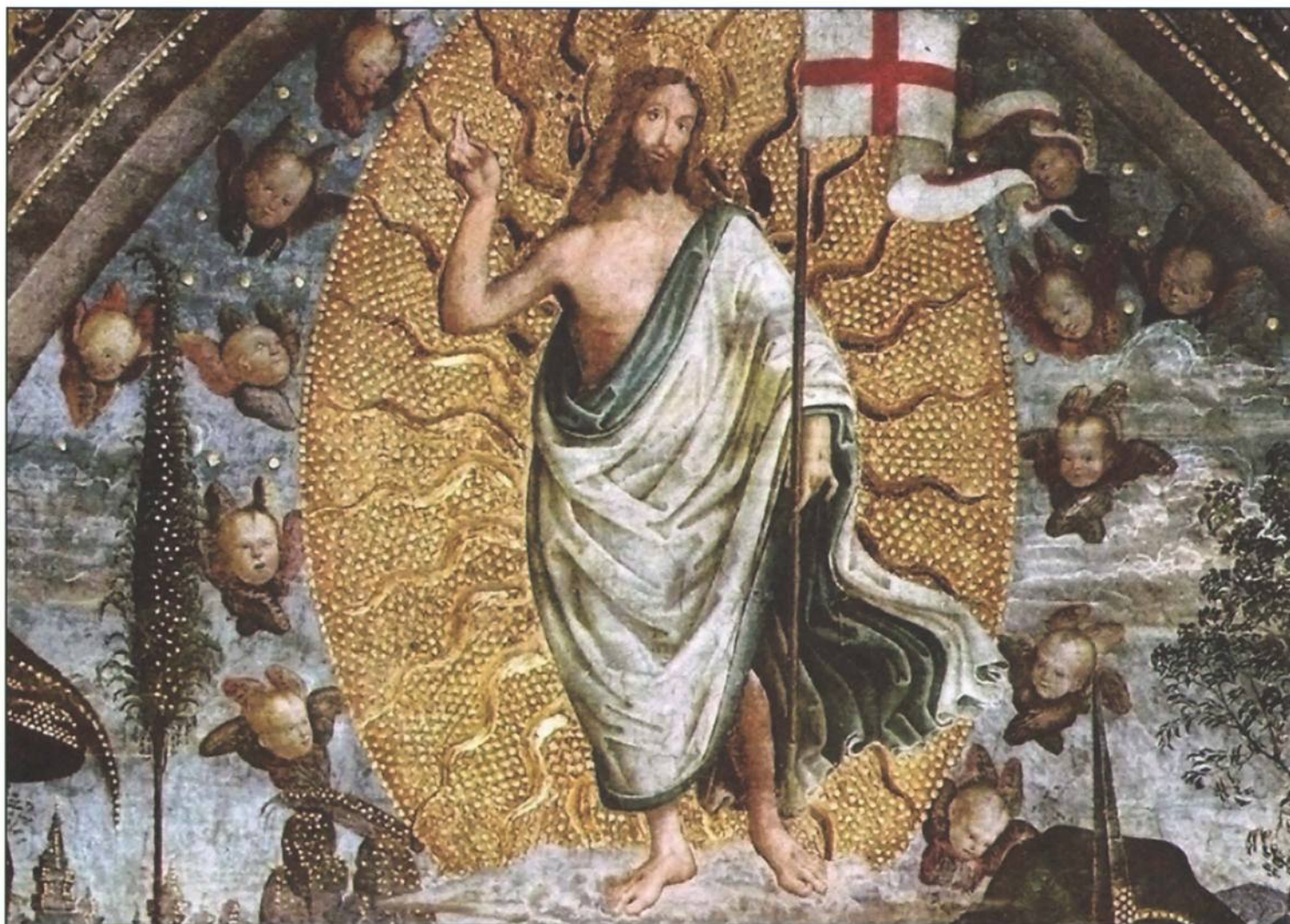
Ее тонкая фигурка выделяется среди множества персонажей фрески. Прекрасно вдохновенное лицо юной христианки, проповедующей Максимино, который, подавшись вперед, уперев руку в колено и насупив брови, слушает ее. Пинтуриккьо рассказывает историю наглядно и так же обстоятельно, как святая на его картине, объясняющая основы своей веры. Стоящие справа мудрецы листают книги, но на ступеньках, ведущих к трону императора, уже брошены раскрытые тома: заключенная в них мудрость не помогла разбить доводы девушки.

Художник, любивший жизнь во всем ее богатстве, тщательно выписал детали: платье святой и ее головной убор, напоминающий тюрбан, одеяния придворных и философов, трон императора, расшитое седло лошади, цветочки на лугу. Фреска своими тонкими и чистыми красками напоминает гобелен, но сквозь ее декоративность звучит высокая нота: неспроста на заднем плане помещена триумфальная арка – она не только указывает на место действия, которое разворачивается в Риме, но и подчеркивает сильный дух хрупкой девушки, символизируя триумф веры. А великолепие фрески служит тому, чтобы выразить внутреннюю красоту религиозного человека.



PACIS
CVLTO
RI





**ПИНТУРИККЬО (БЕРНАДИНО ДИ БЕТТО ДИ БЬЯДЖО)
(около 1454–1513)
Воскресение Христа. Фрагмент
1492–1494. Фреска**

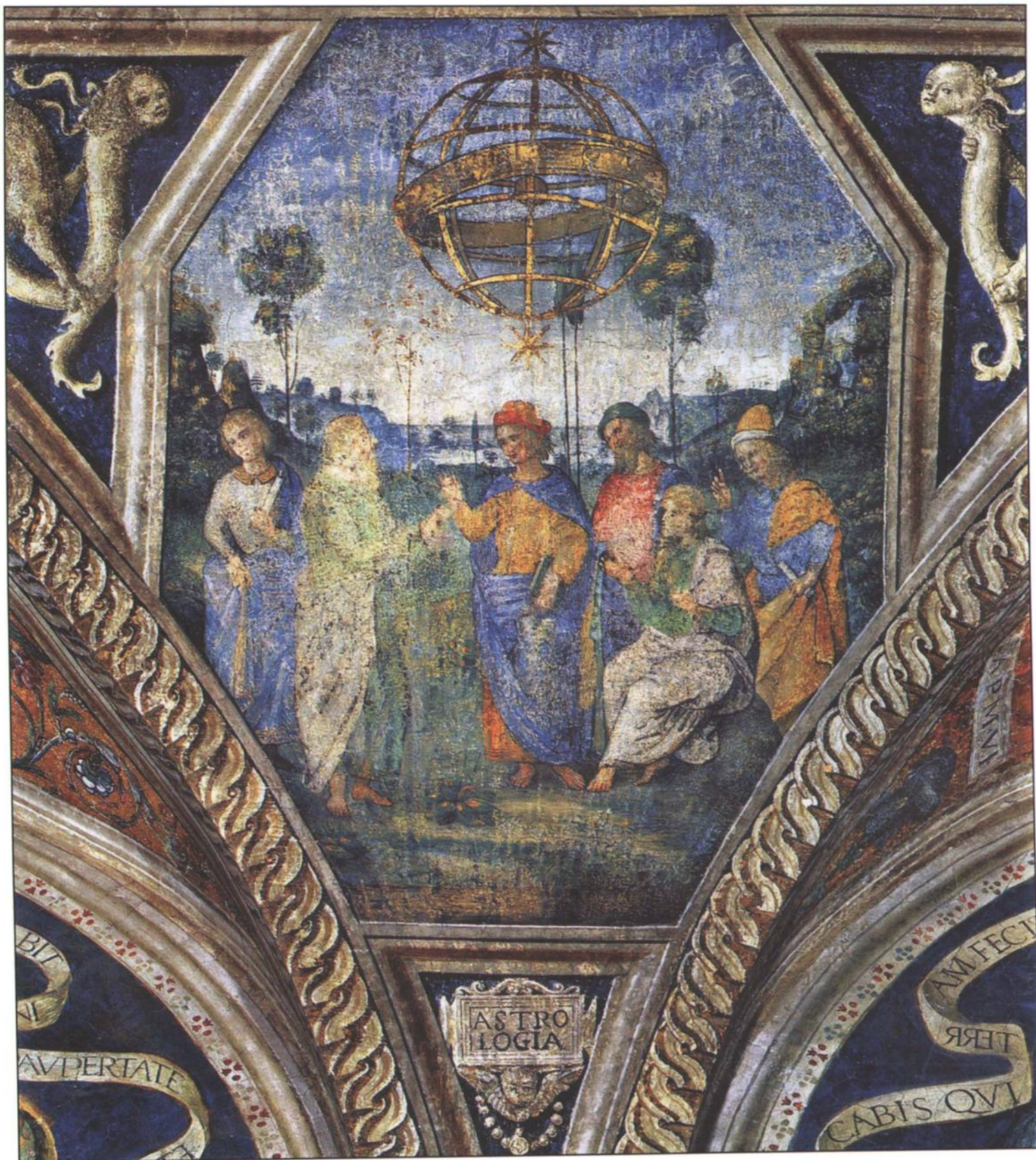
Фреска «Воскресение Христа» была написана художником совместно с учениками. В ней соединились черты средневековой живописи (мандорла вокруг Христа выглядит выкованной из золота) и ренессансной: мощь, с которой переданы фигуры Спасителя и понтифика, или правдивость, отличающая портрет второго. Изображая евангельское событие, художник подчеркнул его ликующую праздничность. Яркие, сочные цвета создают богатый, нарядный колорит. Золотое сияние, исходящее от Иисуса, разливается повсюду в виде золотистых точек, нанесенных на поверхность фрески, и откликается в облачении папы.

Изображение папы Александра VI принадлежит кисти Пинтуриккьо. Создавая его портрет, живописец подчеркнул особенности немолодого, полноватого лица персонажа, одновременно постарался придать фигуре изображенного монументальность: ниспадающее одеяние ложится прихотливыми складками, образующими подобие постамента. Художник наполнил облик понтифика благоговением и отсветом события, при котором тот присутствует, что видно не только в его исполненном восторга и трепета взгляде и молитвенно сложенных руках, но и в такой детали, как снятая и поставленная на зеленую травку тиара. Александр VI здесь – простой смертный, поклоняющийся Богу. Действие происходит на лугу, вдали видны цветущие деревья.

Когда в Италии набирало силу Высокое Возрождение, живописцы, подобные Пинтуриккьо, изображали в своих произведениях мир, не в силах расстаться с искренним, во многом детским восторгом перед ним. Сцена полна трогательности, еще существовавшей в XV веке в картинах и фресках папского Рима, которая впоследствии уступила место большим, исполненным мощного, возвышенного духа композициям.



ПИНТУРИККЬО (БЕРНАДИНО ДИ БЕТТО ДИ БЬЯДЖО)
(около 1454–1513)
Воскресение Христа. Фрагмент
1492–1494. Фреска



ПИНТУРИККЬО (БЕРНАДИНО ДИ БЕТТО ДИ БЬЯДЖО)
 (около 1454–1513)
Аллегория астрономии или астрологии
 1492–1494. Фреска

Расписывая помещения в Апартаментах Борджа, Пинтуриккьо с учениками обратились к теме звездного неба, например, поместили на сводах символические изображения созвездий или знаков зодиака. В одном из залов в парусе свода находится фреска, аллегорически представляющая астрономию или астрологию. На фоне светлого, уходящего вдаль пейзажа стоят ученые, а над ними художник изобразил армиллярную сферу – модель сферы небесной.

СИКСТИНСКАЯ КАПЕЛЛА



Микеланджело Буонарроти. Дельфийская сивилла. 1509.
Фрагмент росписи плафона



САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ
(1445–1510)
Сцены из жизни Моисея (Юность Моисея)
1481–1482. Фреска. 348,5x570

Флорентийский живописец Сандро Боттичелли был среди тех, кого папа Сикст IV пригласил расписывать капеллу. На южной стене художники выполнили фрески со сценами из жизни Моисея, описанными в библейской книге Исход, и две из этих композиций принадлежат кисти Боттичелли. Как было принято в эпоху кватроченто, живописец объединил в пространстве одной настенной «картины» сразу несколько событий.

Справа изображено, как Моисей убивает египтянина, поднявшего руку на еврея; чуть выше – опасаясь гнева фараона, он бежит в землю Мадямскую; левее – защищает дочерей священника Иофора от пастухов, пытавшихся отогнать их овец от водопоя; внизу в центре – поит этих овец, а девушки смотрят на него с удивлением; выше – пася овец у своего тестя Иофора, увидев горящий куст и захотев посмотреть на него, Моисей слышит глас Божий, что место, на котором он стоит, священо, и снимает, как сказал ему Господь, свою обувь; в левом верхнем углу – на горе Хорив перед горящим терновым кустом он слушает Бога, который приказывает ему увести народ Израиля из Египта, где евреи пребывали в рабстве; и наконец внизу слева показано, как Моисей ведет своих соплеменников прочь из земли фараоновой.

Моисей представлен здесь и защитником, и смиренным помощником, и молящимся, и предводителем народа. Изображение персонажа в разных ипостасях в пределах одной картины или фрески помогало художнику кватроченто раскрыть его внутренний мир. Это был прием, к которому уже не прибегали мастера следующего столетия, если только они не находились под влиянием искусства Раннего Возрождения. А Боттичелли показывает Моисея гневным и смиренным, выполняющим самую простую работу и беседующим с Богом, и тем самым помогает понять сложную натуру своего героя.

Сцены размещены в таком порядке, что композиция образует зигзаги – вверх, вниз, опять вверх и снова вниз, что вносит в нее разнообразие. Смысловыми акцентами служат изображения Моисея в желтом плаще, а в центре оказывается сцена у колодца с двумя девушками на первом плане. Боттичелли, создавший в своих работах особый тип женской красоты, не мог отказать себе в удовольствии нарисовать юных прелестных созданий, похожих на два белых цветка.





САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ
(1445–1510)
Наказание Корея, Дафана и Авирона
1481–1482. Фреска. 348,5x570

К сюжету, на который была создана эта находящаяся на той же стене, что и предыдущая, фреска, Боттичелли обратился первым из ренессансных художников. События, изображенные здесь, описаны в ветхозаветной книге Числа и рассказывают о том, как «начальники общества», двести пятьдесят именитых мужей, которыми предводительствовали Корея, Дафан и Авирон, решились вопрошать Моисея, освободившего их по повелению Бога из египетского рабства, почему он и его брат Аарон поставлены выше всего народа Израиля. «Моисей, услышав это, пал на лице свое, И сказал Корею и всем сообщникам его, говоря: завтра покажет Господь, кто Его, и кто свят, чтобы приблизить его к Себе; и кого Он изберет, того и приблизит к Себе» (Числа, 16:4–5). После этого Моисей велел каждому завтра принести кадильницу и воскурить ее.

В центре композиции художник изобразил, как восставшие наказаны Богом за дерзость – разлетаются кадильницы, которые они принесли «пред лице Господне», а сами дерзнувшие в ужасе падают наземь. Слева жилища зачинщиков вместе с ними и их домочадцами проваливаются сквозь землю, а справа толпятся те двести пятьдесят человек, которые тоже пошли против божественной воли и вот-вот будут истреблены. Боттичелли соединяет древние и современные ему реалии, например одеяния Моисея и тех персонажей, которые наряжены по моде XV века, а первосвященник Аарон представлен в папской тиаре. Художник перенес действие в Рим, запечатлев на заднем плане в центре арку Константина, символизирующую здесь торжество высшего, божественного закона. Справа изображены античные руины, которые должны напоминать о сокрушении непокорных.

Разделенная на три сцены композиция выглядит одним целым. Этому способствует не только единый пейзаж, в который помещено все изображение, но и эмоциональная волна. Она пробегает от левого края фрески через центр и несколько гаснет в группе людей справа, но, будучи подхваченной Моисеем с печатью праведного гнева на челе, воздевающим руки, вспыхивает вновь. Сложный ритм, которому подчинено настроение картины, становящийся то сильнее, то слабее, – одна из особенностей, отличающих живопись Боттичелли.





**ПЬЕТРО ПЕРУДЖИНО
(1445/1452–1523)
Крещение Христа
1481–1482. Фреска. 348,5х570**

В числе нескольких мастеров, приглашенных папой римским расписывать Сикстинскую капеллу, был и Пьетро Перуджино. На северной стене, живописный фриз которой посвящен сценам из жизни Христа, сохранились две фрески этого художника (три работы находились на алтарной стене, но были уничтожены по приказу папы Павла III, чтобы освободить место для «Страшного суда» Микеланджело). Одна из них – «Крещение», в работе над ней Перуджино помогал кто-то из его учеников, возможно, Пинтуриккьо, написавший некоторые фигуры и пейзаж.

Перуджино изобразил Христа, стоящего в воде, Иоанна Крестителя – на камне, аверху – Бога Отца с ангелами. Живопись главы умбрийской художественной школы отличалась мягкостью и гармонией, красивыми позами и жестами персонажей, плавной, круглящейся композицией картин. Например, все второстепенные участники изображенной сцены – те, кто смотрит на крещение Христово и внимает вдали проповедям Иисуса и Иоанна, – хотя и стоят в разнообразных, непринужденных позах, образуют расходящиеся влево и вправо дуги. Тонкий рисунок тел, драпировок, реки Иордан и гор сочетается с мягкими, насыщенными и глубокими цветами, которыми написана фреска: желтым, красным, голубым, оливковым.

Действие у Перуджино разворачивается на фоне итальянского пейзажа, а некоторые персонажи сцены выглядят современниками художника, поскольку одеты по тогдашней моде. Отсюда возникает ощущение, что представленное событие живописец ощущал как вневременное.



ПЬЕТРО ПЕРУДЖИНО
(1445/1452–1523)
Крещение Христа. Фрагмент
1481–1482. Фреска. 348,5х570



**ПЬЕТРО ПЕРУДЖИНО
(1445/1452–1523)
Крещение Христа. Фрагмент
1481–1482. Фреска. 348,5x570**



ПЬЕТРО ПЕРУДЖИНО
(1445/1452–1523)
Крещение Христа. Фрагмент
1481–1482. Фреска. 348,5x570



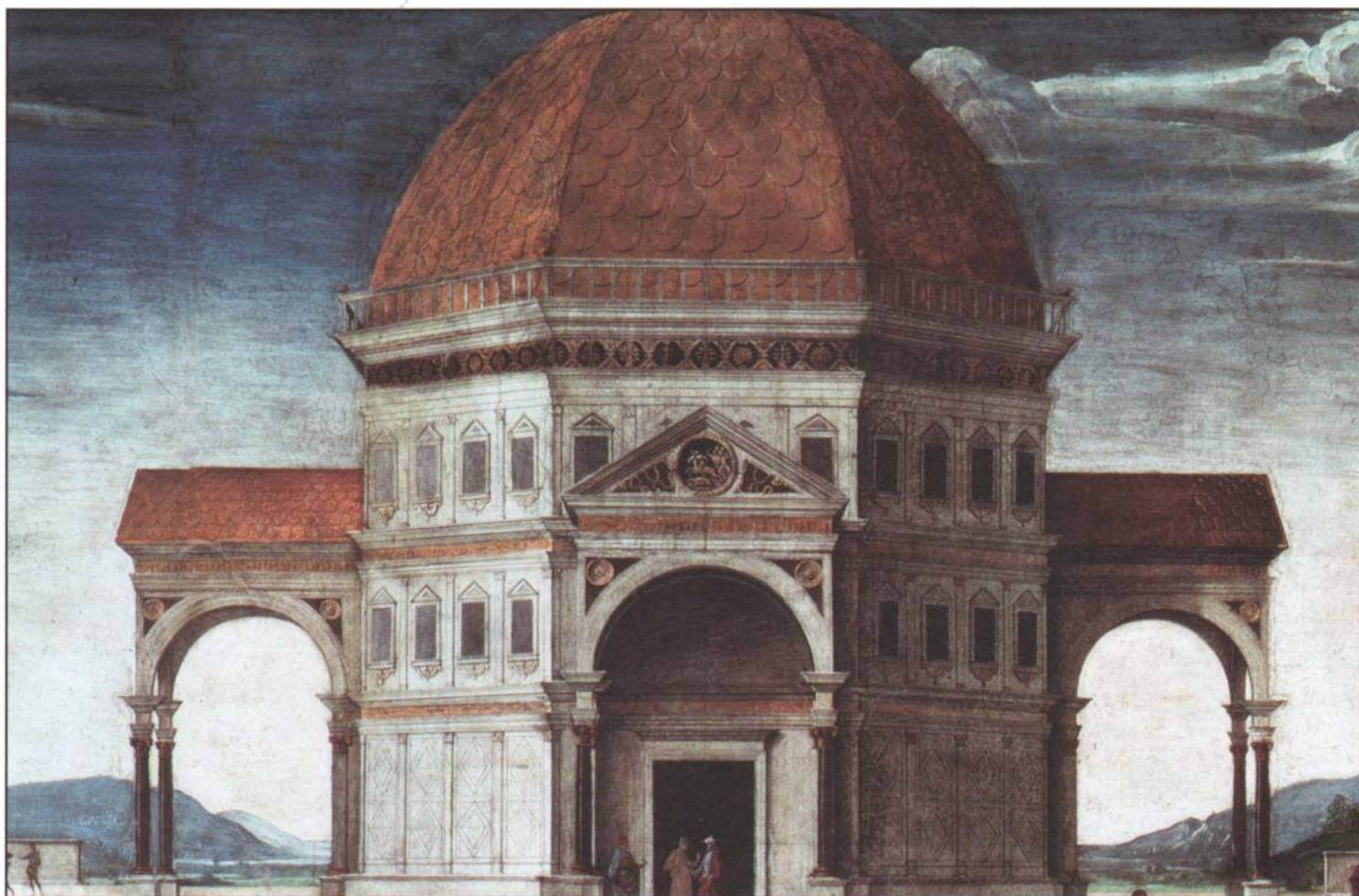
ПЬЕТРО ПЕРУДЖИНО
(1445/1452–1523)
Вручение ключей апостолу Петру
1481–1482. Фреска. 348,5x570

Вторая из написанных Перуджино в Сикстинской капелле композиций воссоздает эпизод, приведенный в Евангелии от Матфея. Иисус спросил учеников, за кого они Его почитают, Петр сказал, что за Христа, Сына Божьего, и услышал в ответ: «...и Я говорю тебе: ты – Петр [камень], и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее; и дам тебе ключи Царства Небесного...» (Матфей, 16:18–19).

Художник приближает сцену с Петром, вставшим перед Христом на колени и принимающим ключи в окружении апостолов, к переднему краю фрески. Величественность фигур подчеркнута огромной площадью за ними, ее резко уходящей вдаль перспективой и изображенным на заднем плане храмом, поднимающимся до небес и символизирующим Церковь Христову. Вдали голубеют мягко стелющиеся горы, и эти распахивающиеся дали усиливают масштабность происходящего события. По сторонам от храма помещены триумфальные арки – символы торжества божественного закона. Они изображены в разных ракурсах: одна – увиденной справа, другая – слева, и создается впечатление выгнутого на дальнем плане пространства, а вся композиция, в которой фигуры впереди расположены на манер фриза, напоминает живописную панораму.

Цвета одежд, в которые облачены участники главной сцены и персонажи вдали – голубые, желтые, сиреневые, травянисто-зеленые, красные, – и цвет церковного купола создают богатую колористическую гамму, которая сочетается с серыми тонами остальной архитектуры, написанной почти что в технике гризайли.

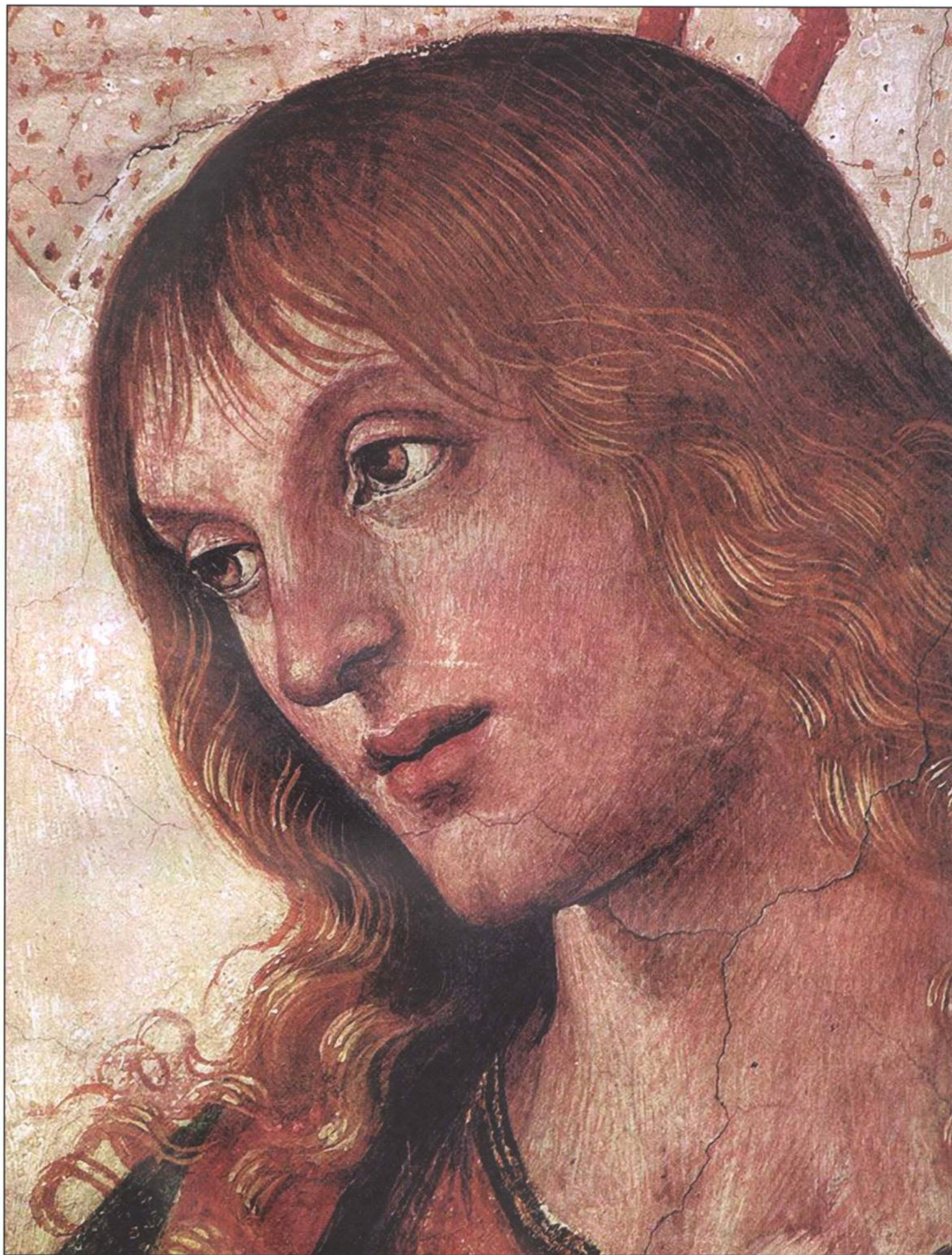
Композиция данной работы была повторена Перуджино в его картине «Обручение Марии» и в одноименной работе его ученика Рафаэля.



ПЬЕТРО ПЕРУДЖИНО
(1445/1452–1523)
Вручение ключей апостолу Петру. Фрагмент
1481–1482. Фреска. 348,5х570



ПЬЕТРО ПЕРУДЖИНО
(1445/1452–1523)
Вручение ключей апостолу Петру. Фрагмент
1481–1482. Фреска. 348,5х570



**ПЬЕТРО ПЕРУДЖИНО
(1445/1452-1523)
Вручение ключей апостолу Петру. Фрагмент
1481-1482. Фреска. 348,5x570**



ПЬЕТРО ПЕРУДЖИНО
(1445/1452–1523)
Вручение ключей апостолу Петру. Фрагмент
1481–1482. Фреска. 348,5x570



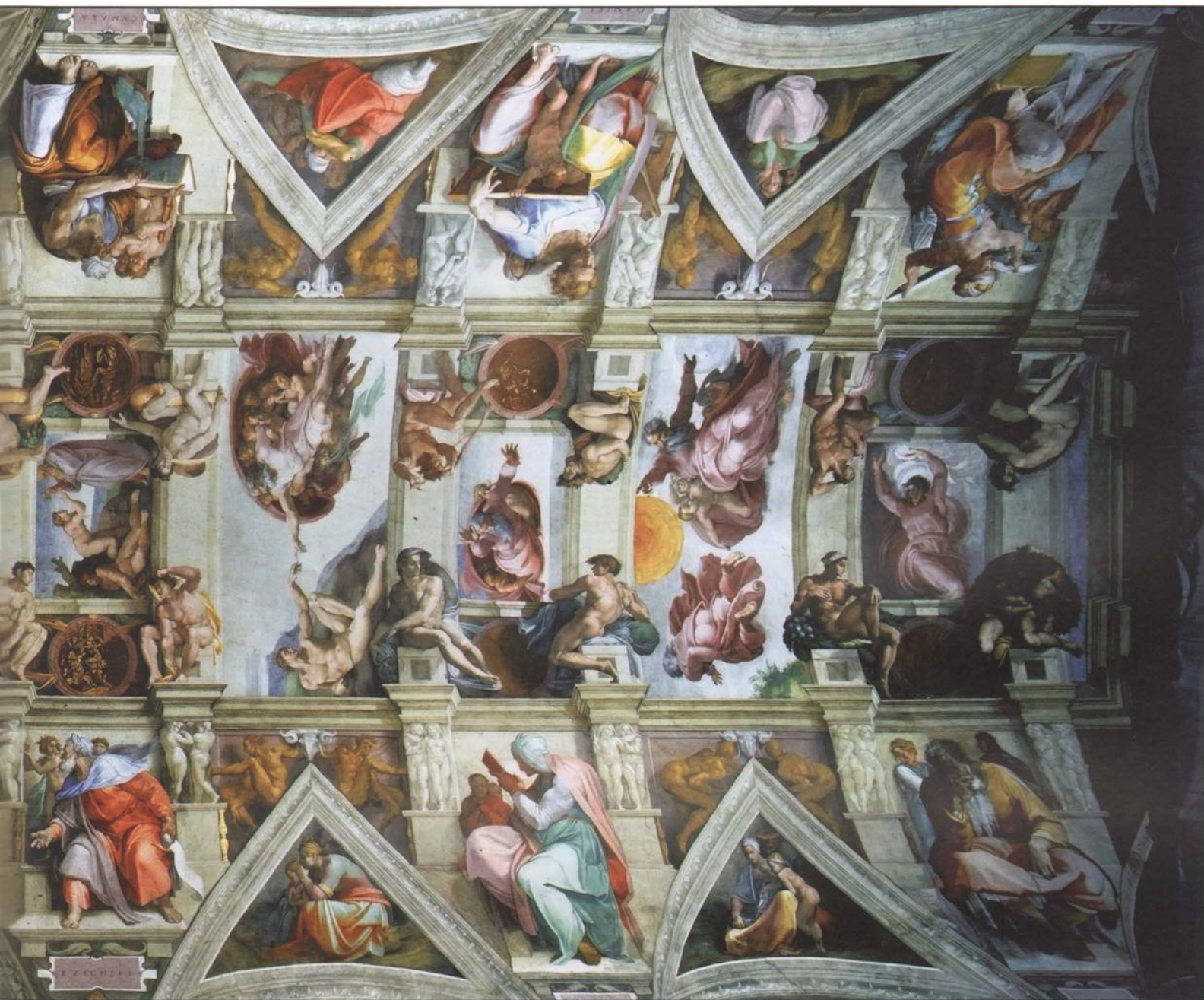
**МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ
(1475–1564)
Роспись плафона
1508–1512. Фреска. Около 600 м²**

Когда Микеланджело, скульптору, архитектору и художнику Высокого Возрождения, предстояло по заказу папы Юлия II расписать свод Сикстинской капеллы, перед ним стояла сложнейшая задача. До него никто из ренессансных мастеров не создавал работ такого масштаба – площадь поверхности, которую предстояло покрыть изображениями, составляла около 600 м², к тому же это был потолок, да еще и очень высокий.

Первоначально Микеланджело хотел написать фигуры двенадцати апостолов, а оставшееся простран-

ство заполнить орнаментом. Вскоре он отказался от этой идеи, и на свет родился новый сложный и интересный замысел, позволивший мастеру проявить не только свои способности художника, но и те, что он выказывал в скульптуре и архитектуре. Огромный сводчатый плафон, прорезанный треугольными распалубками – вот вся настоящая архитектура, которая оказалась в распоряжении Микеланджело. А он в добавление к ней создал иллюзорную архитектуру, расчленив с ее помощью зеркало плафона на множество полей и заполнив их изображениями библейских сцен и отдельных персонажей. Благодаря четкой живописной программе росписи, в которой насчитывается множество фигур и композиций, выглядит единым целым.

В центральной части по главной оси большие ком-



позиции чередуются с малыми, обрамленными фигурами так называемых «рабов» – сильных обнаженных юношей – и щитами с тематическими «рельефами». В парусах свода Микеланджело нарисовал огромных пророков и сивилл, по сторонам от которых написал «скульптурные группы» путти-атлантов, поддерживающих нарисованные капители, а в распалубках изобразил предков Христа. Художник соблюдал строгое чередование пространственных планов: если, например, «истории» в центре выглядят отнесенными дальше от зрителя и за ними уже видно «небо», то те же пророки и сивиллы – сидящими ближе к нему.

Все персонажи отмечены могучей физической силой, которая особенно видна в обнаженных фигурах, здесь Микеланджело написал их много, иногда вне сюжетов. Взять хотя бы «рабов», их, по выражению французского философа и историка искусства Ипполита Тэна, «героическую наготу и грозные мышцы». Впрочем, все тела, и нагие, и одетые, выписаны скульптурно, словно вылеплены кистью, и напоминают холмистые ландшафты, которые вздымаются даже под тканью одежд. Микеланджело потому так любил изображать ничем не прикрытую живую плоть, что стремился в человеческой физике выразить вещи метафизические. Идея, которая двигала им, несколько лет в одиночку расписывавшим, лежа на высоких лесах, свод Сикстинской капеллы, – мощь духа, создавшего Вселенную. А венцом творения художник видел сильного, исполненного жизненной энергии человека, которого Господь утвердил на земле.

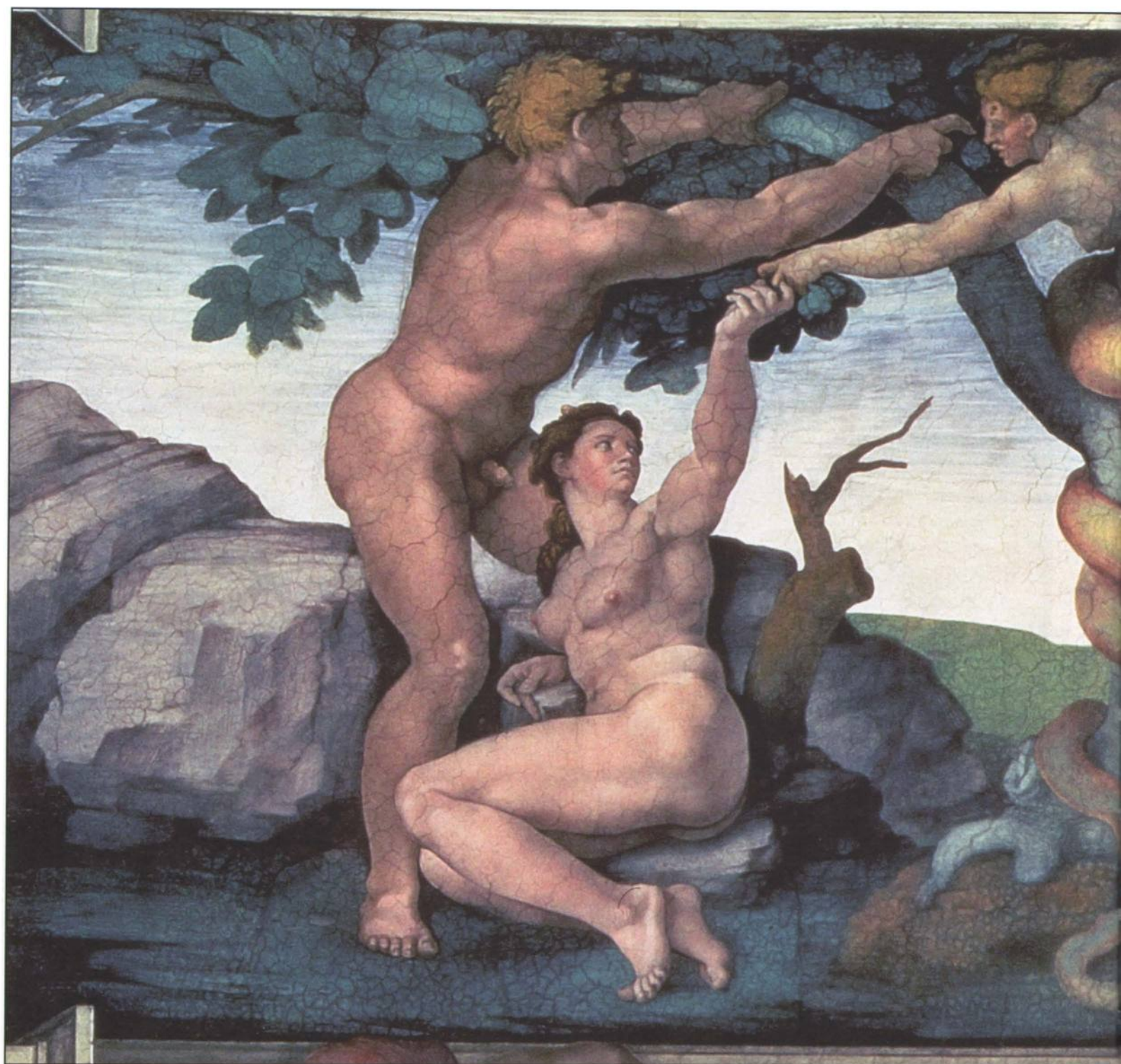
Фреска Микеланджело напоминает могучую симфонию, которая звучит под сводами капеллы.



МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ
(1475–1564)
Роспись плафона. Фрагмент
1508–1512. Фреска. Около 600 м²

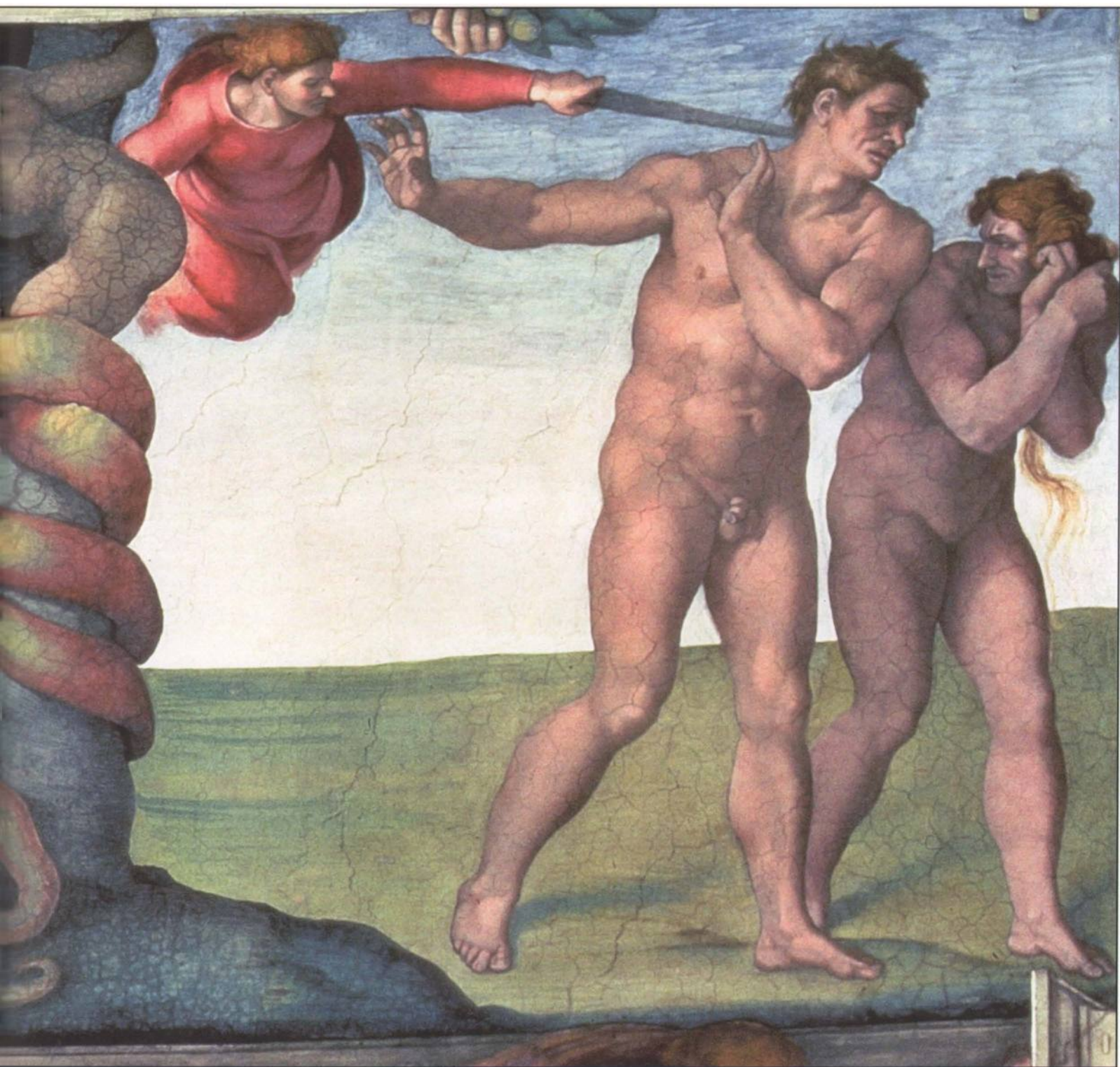


МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ
(1475–1564)
Роспись плафона. Фрагмент
1508–1512. Фреска. Около 600 м²



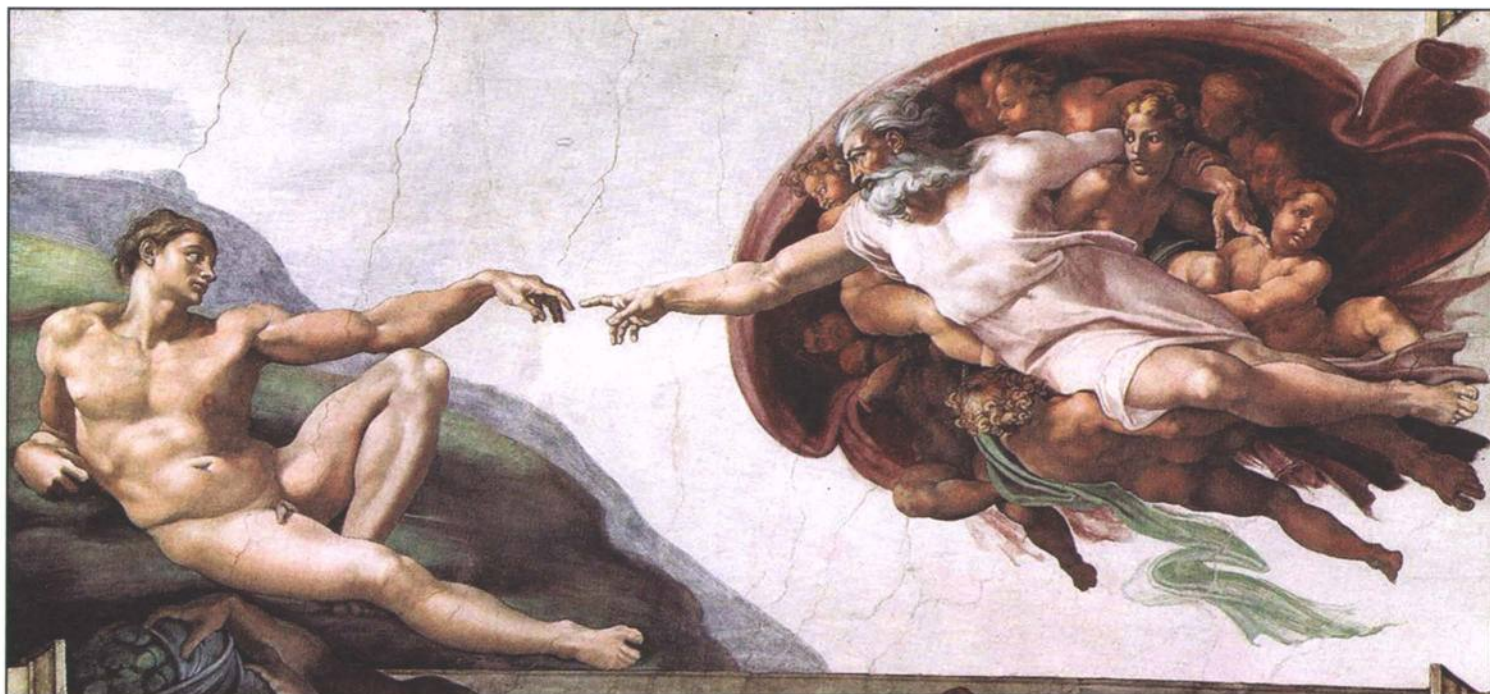
МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ
(1475–1564)
Грехопадение и изгнание из рая.
Фрагмент росписи плафона
1508–1512. Фреска. 280х570

Одна из написанных Микеланджело на Сикстинском плафоне «картин» иллюстрирует библейскую историю грехопадения Адама и Евы и их изгнания из рая. Слева представлена сцена, изображающая первых людей, которые тянутся к плоду с «дерева познания добра и зла», несмотря на то, что им было запрещено это делать. После чего бессмертие было утрачено и женой Адама, и им самим. «И выслал его Господь Бог из сада Едемского, чтобы возделывать землю, из которой он взят» (Бытие, 3:23). Справа показано, как Херувим с мечом гонит согрешивших из рая земного.



Прародителей человечества художник изобразил, как всех людей на своих фресках и в скульптурах, невероятно сильными физически, недаром их мускулистым телам вторят находящиеся поблизости огромные валуны. Сложные, спиралевидные позы Адама и Евы под райским деревом усиливают ощущение исходящей от этих людей энергии. Но в сцене изгнания мимика и жесты выражают угнетенное душевное состояние персонажей, их раскаяние в содеянном. В этой композиции показано, как божественная природа человека, выраженная у художника через физическую мощь изображенных, сталкивается с грехом.

Микеланджело всю жизнь волновало и даже мучило несоответствие того, что человеку дано Богом, и того, как он относится к божественному дару – своей бессмертной душе. Об этом говорит и его поэзия, и его живопись, в которой, собственно, самой живописи мало, поскольку цвета у Микеланджело лишены нюансировки, а манера напоминает манеру скульптора, решившего тоном подцветить свои валяния. Но благодаря колористической сдержанности ведущая идея микеланджеловской фрески выражена наглядно и мощно.

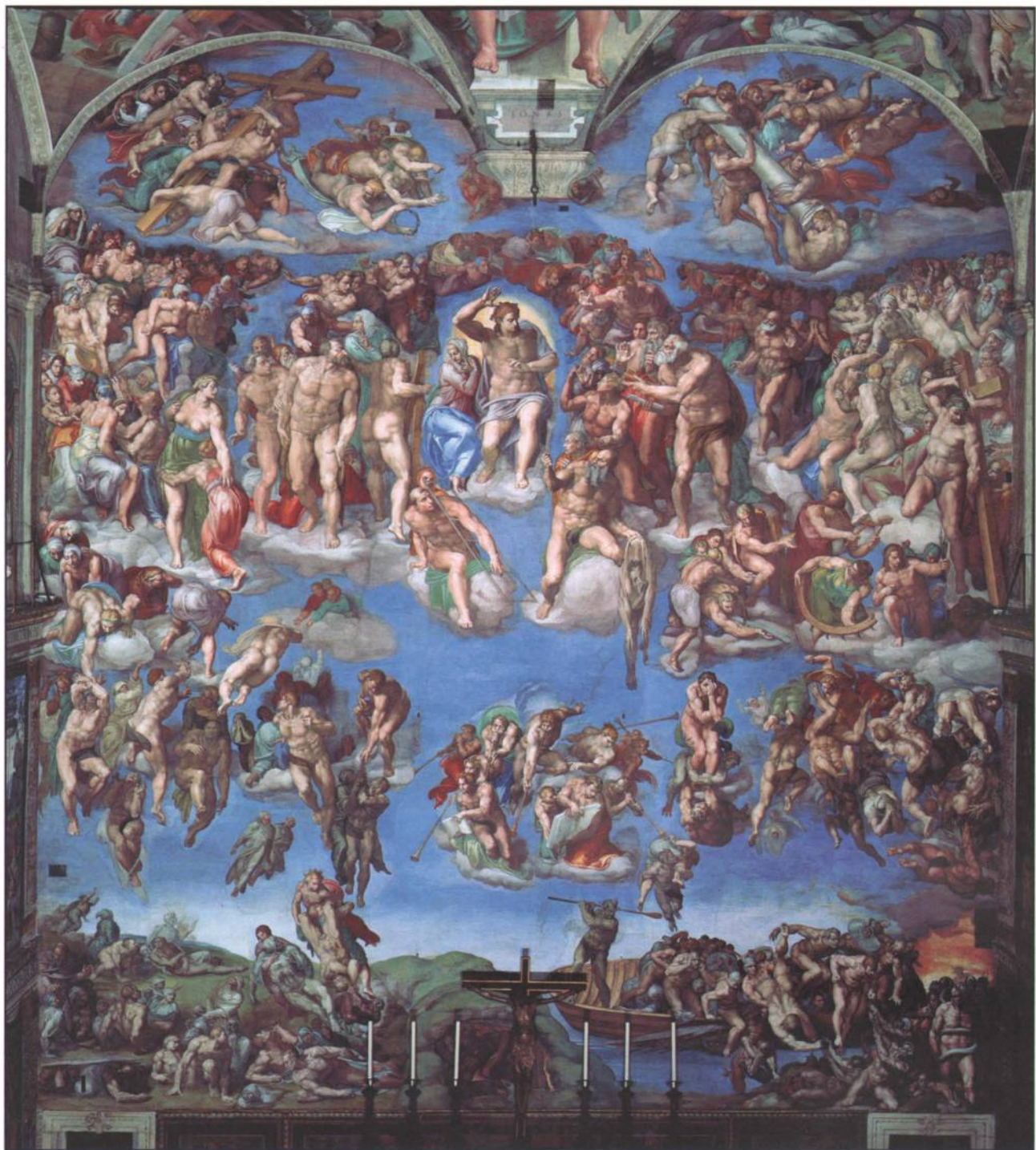


**МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ
(1475–1564)
Сотворение Адама. Фрагмент росписи плафона
Около 1511. Фреска. 280x570**

Одна из центральных «картин» фрески изображает момент, описанный в Библии: «И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его…» (Бытие, 1:27).

Адам лежит на пустынной земле, его атлетическое тело расслабленно и еще не наполнено жизненными токами. Видя летящего к нему в окружении ангелов Саваофа, он слабо приподнимается, заметно, что делает это не по своей воле, а высшая, мощная сила поднимает его. Творец всего сущего на земле все ближе к нему, и Адам уже слышит, как ветер свистит в Его одеждах, как трепещет, надуваясь парусом, плащ позади Него. И вот Господь протягивает к Адаму руку, тот тянется к ней, как к магниту, и между указательными пальцами, властным – Бога и слабым, покорным – человека, проскакивает невидимая искра. В этот момент Адам оживает.

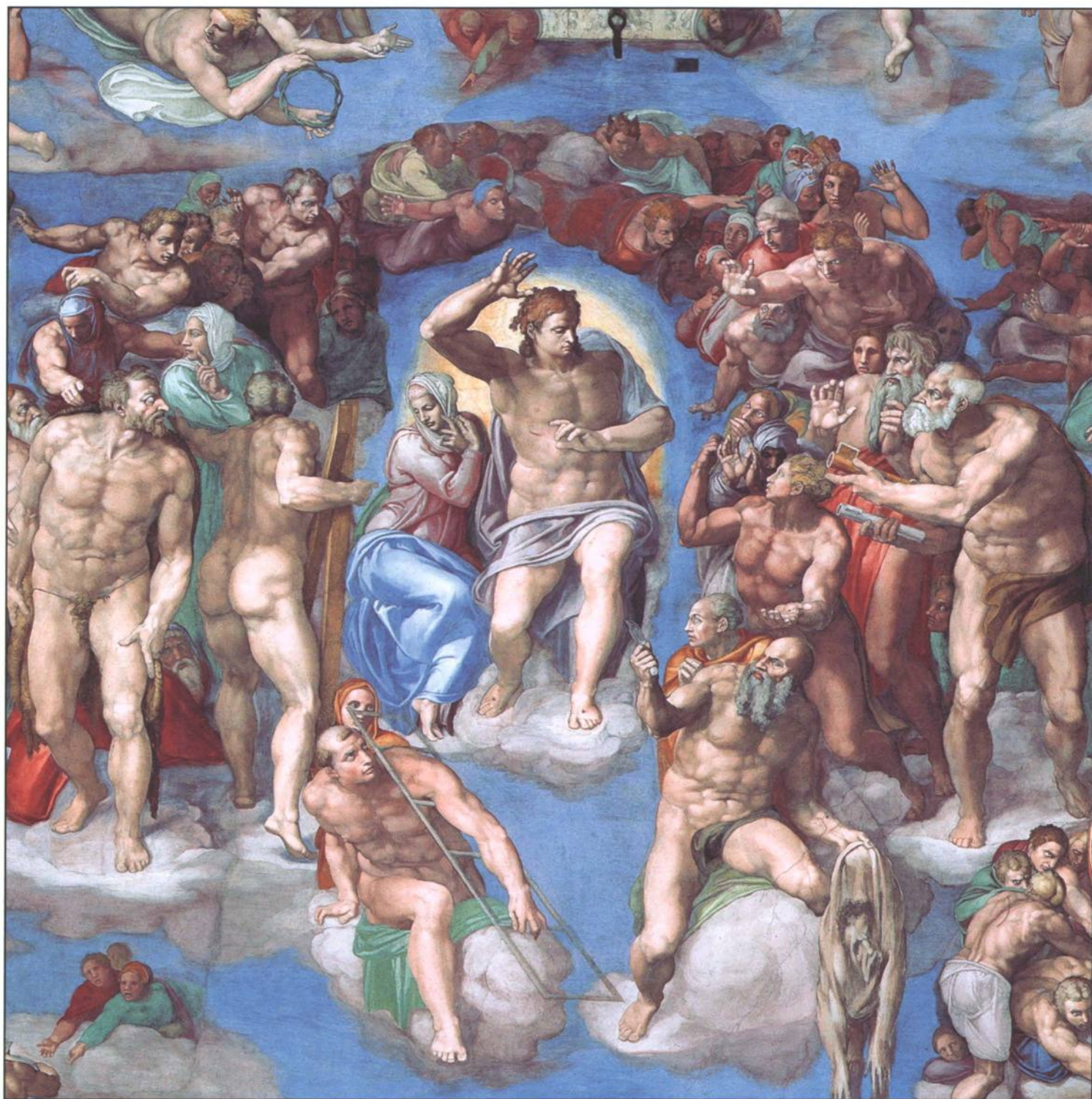
Вся сцена наделена космическим масштабом. Герой еще лежит на границе двух миров – неба и земли, и Микеланджело подчеркивает, что обе стихии первому человеку родные. Художник закругляет край тверди так, что она выглядит увиденной с неба. Эта земля недавно сотворена, и теперь ей предстоит быть заселенной потомками того, кто только что был создан. В изображении тела Адама видно, что Микеланджело считал себя, в первую очередь, ваятелем, а уж потом живописцем, настолько оно скульптурно. Этот прием находит подтверждение в Библии: Бог создал Адама из глины (его имя – однокоренное с древнееврейским словом «земля»), то есть вылепил. «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» (Бытие, 2:7).



МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ
(1475–1564)
Страшный суд
1535–1541. Фреска. Высота около 14 м

Спустя почти четверть века после завершения художником работы над живописным плафоном папа Павел III позвал его расписать алтарную стену Сикстинской капеллы. За эти годы многое изменилось в искусстве – Возрождение шло к своему закату, и Микеланджело все более овладевало трагическое мироощущение, которое нашло отражение во фреске «Страшный суд».

Художник не стал разбивать большое поле стены на части, а изобразил на фоне грозового неба почти сплошной поток людей, ожидающих решения своей участи. Смысловый центр композиции – Христос в образе Судии. В люнетах наверху представлены ангелы, несущие орудия страстей: слева – крест и терновый венец, справа – колонну, к которой привязали Христа, чтобы бичевать, лестницу, по которой поднимали Его на крест, и копьё со смоченной в уксусе губкой, которую дали Ему, когда Он мучился жаждой. Вокруг Христа изображены праведники со своими символами в руках: святые Петр с ключами, Лаврентий с решеткой, Екатерина Александрийская с зубчатым колесом, Себастьян со стрелами, Варфоломей с кожей, содранной с него мучителями. На ней видно изображенное лицо, в котором угадывается автопортрет Микеланджело, так художник словно ввел себя в круг тех, кто ожидает решения верховного Судии. В нижней части композиции помещены грешники, падающие и подхватываемые Хароном в его ладью, которая поплывет в ад, что напоминает соответствующие страницы из «Божественной комедии» Данте.



**МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ
(1475–1564)
Страшный суд. Фрагмент
1535–1541. Фреска. Высота около 14 м**

Множество людей, их сложные позы и отчаянные жесты, композиционные сгустки персонажей, которые чередуются с пустыми пространствами – все это создает ощущение пробегающих по огромной фреске нервных импульсов. Сравнение данной композиции с росписью плафона показывает, как изменилось искусство мастера: от классически ясного, хотя и напряженного, оно пришло к драматическому, экспрессивному. «Страшный суд» несет черты зарождавшегося в позднем искусстве Микеланджело барокко, художники которого будут создавать стенные композиции с массой персонажей, образующих что-то вроде узлов, потоков, сложных сплетений. Здесь впервые после Проторенессанса оказалась востребована тема Страшного суда, воплощенная к тому же в огромном масштабе. Это свидетельствовало о том, что времена вновь изменились. Наступала эпоха еще неведомого искусства – Нового времени, которое будет обращаться к человеку, каков он есть, не щадить его и вести с ним порой очень сложный разговор.

Обнаженные тела на фреске были восприняты как не соответствующие религиозному искусству, и в 1564 их решили прикрыть драпировками, что поручили сделать Даниеле да Вольтерра. В конце XVI века Климент VIII вообще хотел уничтожить микеланджеловскую работу, но художники римской Академии святого Луки убедили его не делать этого.

СТАНЦЫ РАФАЭЛЯ



Рафаэль Санти. Григорий IX предлагает на хранение Декреталии. 1510–1511.
Станца делла Сеньятура



**РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Диспута
1509. Фреска. В основании – 770
Станца делла Сеньятура**

Несмотря на молодость, художник уже был известен своими картинами, когда в 1508 архитектор Донато Браманте пригласил его работать в Рим. Рафаэль был одним из тех, благодаря кому здесь расцвело Высокое Возрождение.

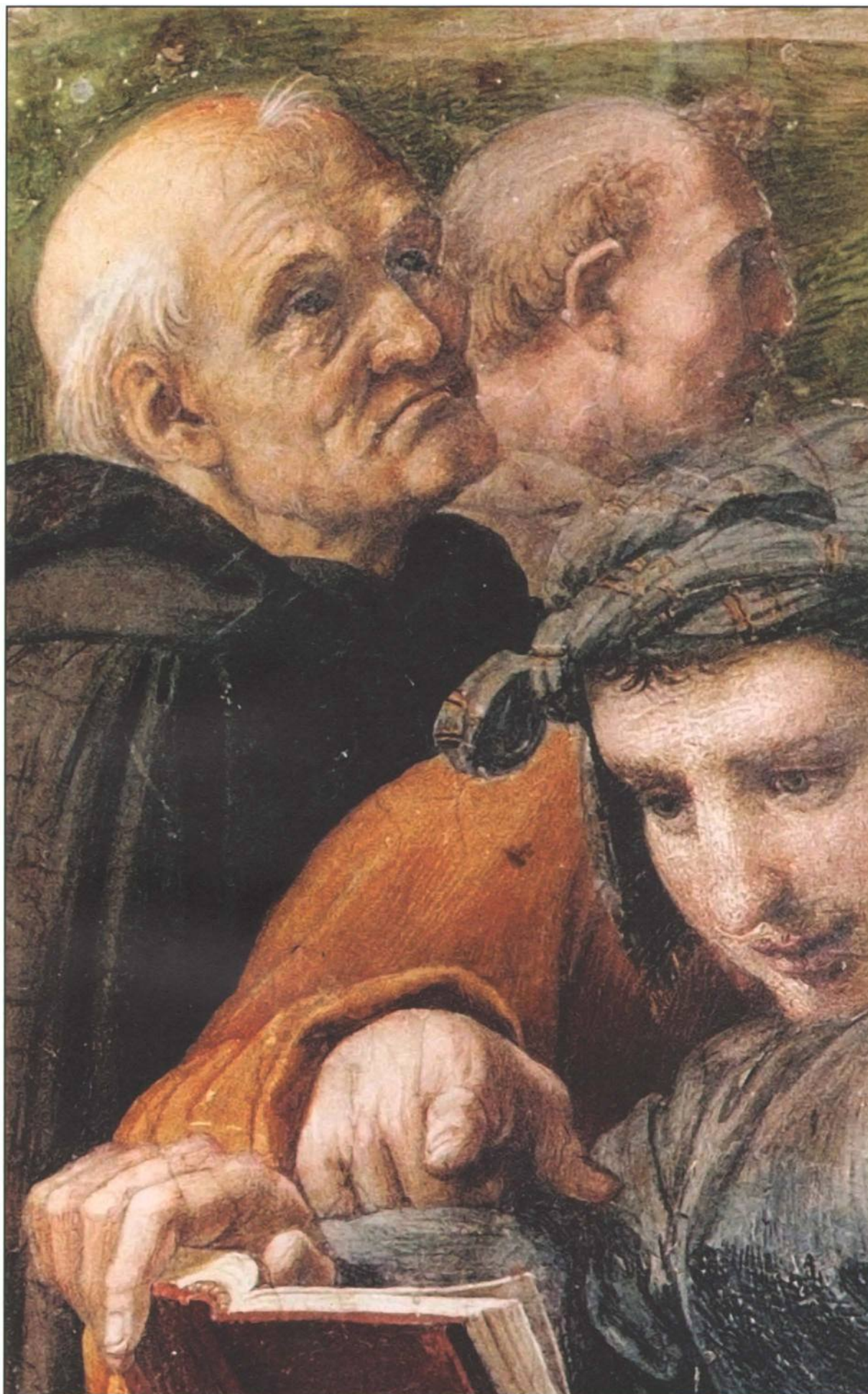
Первым заказом, который живописец выполнил в Вечном городе, были росписи в Апостольском, или Папском, дворце, в Станца делла Сеньятура. Название помещения происходит от предназначения, по которому его стали использовать ближе к середине XVI века: в станце, или по-русски «в зале, комнате», заседал верховный суд Святого престола, возглавляемый папой, здесь понтифик скреплял печатями (по-итальянски «отметка, знак» – «segnatura») документы. Но Юлий II, заказавший Рафаэлю росписи, в годы своего правления использовал зал как личный кабинет и библиотеку. Отсюда и темы четырех рафаэлевских фресок: «красота» («искусство»), «философия», «благо» и «теология». Последнее понятие воплотила композиция под названием «Диспута», или «Спор о Святых Дарах».

В пространство стены, ограниченное, как и в остальных случаях, полуциркулярной аркой, художник вписал сложную и в то же время ясную композицию. В ее центре – Троица: Бог Отец, Христос и Святой Дух, спускающийся к стоящей на алтаре монстрации (разновидности дароносицы) с гостией (евхаристическим хлебом, пресуществившимся в плоть Христову). Это – та смысловая ось, на которую «нанизывается» все изображение, развиваясь затем по горизонтали. Рядом с Христом сидят Богоматерь и святой Иоанн Креститель, а на полукруглом облаке – праотцы, пророки, святые Петр, Павел, Иоанн Евангелист и другие. Внизу, по сторонам от алтаря со Святыми Дарами, о которых и идет диспут, представлена церковь земная, и здесь можно видеть отцов Римско-католической церкви, понтификов и других христиан, чья вера оставила след в истории.

Возможности, которые давала полукруглая форма стены, заданная архитектурой сводов, были замечательно использованы Рафаэлем. Круглящемуся ритму всей композиции вторят и облако с сидящими на нем праотцами и святыми, и сияние вокруг Христа, и золотые небеса, напоминающие расписанную конху апсиды, то есть ее внутренний свод. Недаром Рафаэль был и живописцем, и зодчим: фреска своим построением похожа на архитектурное сооружение и неотделима от помещения, в котором находится. В нижней части, на заднем плане, художник изобразил строящуюся церковь, напоминая о возводившемся тогда соборе Святого Петра, одним из главных архитекторов которого он станет несколько лет спустя.



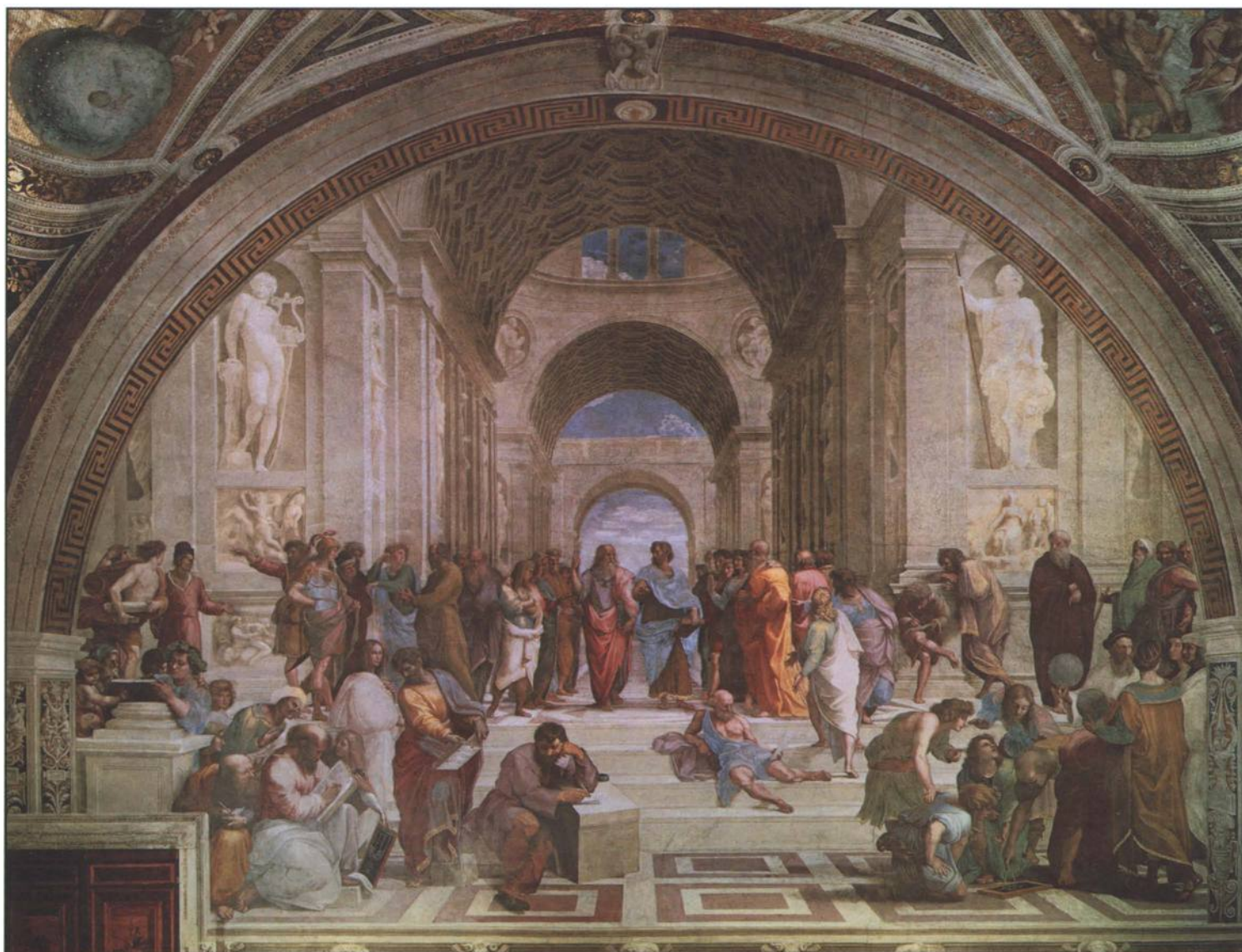
РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Диспута. Фрагмент
1509. Фреска. В основании – 770
Станца делла Сеньятура



**РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Диспута. Фрагмент
1509. Фреска. В основании – 770
Станца делла Сеньятура**



**РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483-1520)
Диспута. Фрагмент
1509. Фреска. В основании – 770
Станца делла Сеньятура**



**РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Афинская школа
1510–1511. Фреска. В основании – 770
Станца делла Сеньятура**

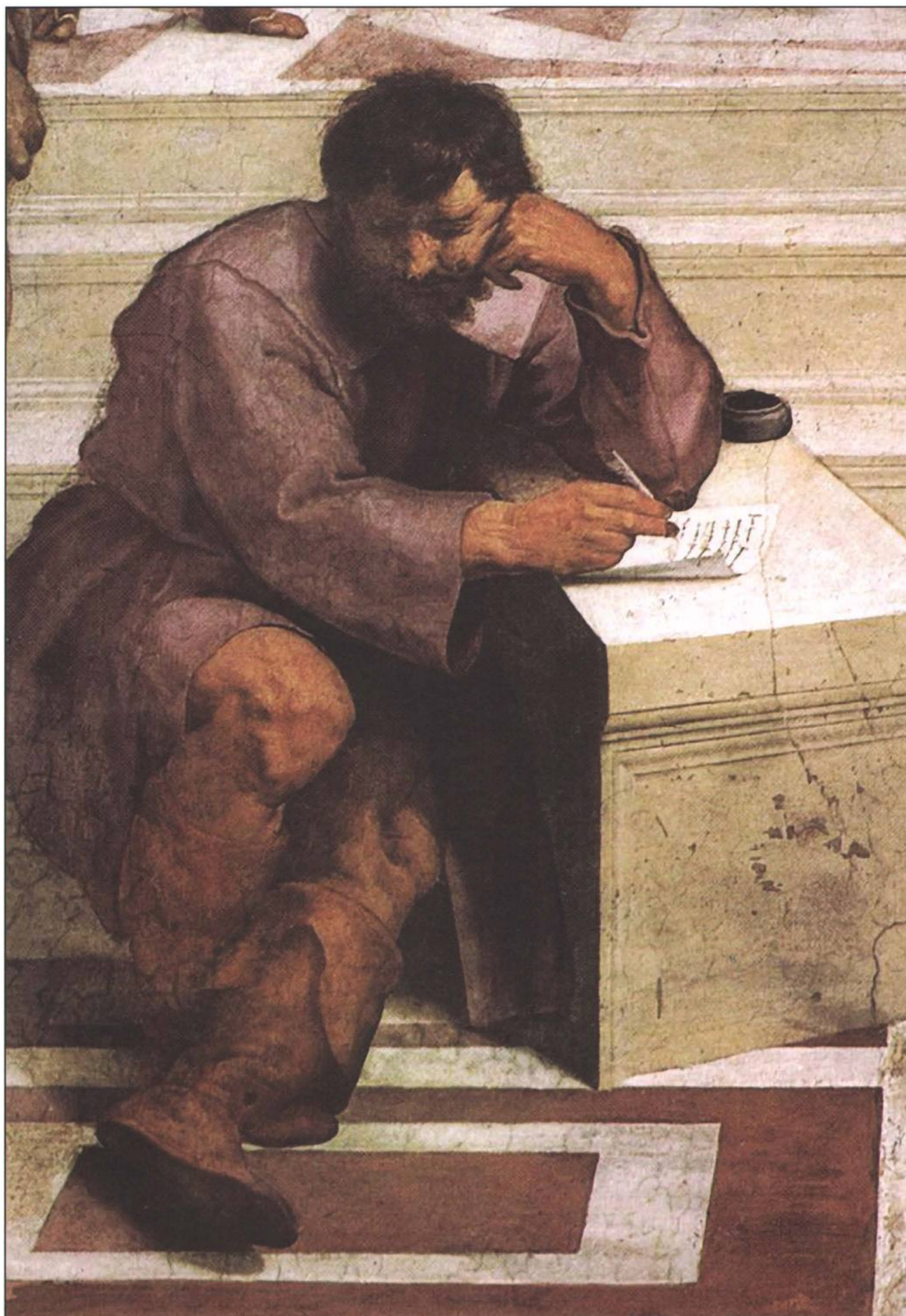
Работая над «Афинской школой» – фреской на тему философии, Рафаэль изобразил фантастический храм, главный неф которого уходит в голубую даль рядом сводчатых арок, и поместил в его пространство древних философов и ученых. В центре изображены Платон, указывающий на небо, которое, как он считал, определяет всю человеческую жизнь, и Аристотель, простерший руку над землей. Левее, активно жестикулируя, что-то объясняет ученикам Сократ с крутым, упрямым лбом, ниже Пифагор пишет в книге, куда с любопытством смотрят сидящие вокруг него, Гераклит Эфесский застыл с пером в руке, погруженный в свои размышления, Диоген возлежит в непринужденной позе на мраморных ступенях, справа, нагнувшись к табличке, пишет свои формулы Архимед, позади него беседуют Страбон и Клавдий Птолемей. В последней группе Рафаэль изобразил древнегреческого живописца Апеллеса в темной шапочке, смотрящим на зрителя, придав ему собственные черты.

На этой фреске можно найти и другие портреты современников художника: Платон напоминает Леонардо да Винчи, а Гераклит – Микеланджело, причем они написаны в манере каждого из этих мастеров. Фигура первого гармонична, как и картины да Винчи, она уравновешенна и заключена в невидимый овал, а лицо выражает спокойствие. Второй сидит в сложной, «закрученной» позе, в нем чувствуется горение беспокойной мысли, его облик отсылает воображение зрителя к огромной фреске, которую тогда в Сикстинской капелле создавал Микеланджело: эта фигура напоминает пророков с плафона. Таким образом, Рафаэль словно подмигнул своему вечному сопернику, лишний раз подчеркнув, насколько сильно мировое братство художников.

Несмотря на обилие персонажей, к тому же разбитых на группы, «Афинская школа» производит впечатление единства изображенного. Рафаэль чередует статичные и динамичные позы, вся композиция идет по кругу, ее замыкает светлая, стройная архитектура, наполненная воздухом. Но «любители мудрости» объединены и общим настроением: все они, каждый по-своему, ищут истину, которая должна торжествовать в человеческой жизни так же, как легкие своды храма философии и голубое небо возвышаются над головами мыслителей.



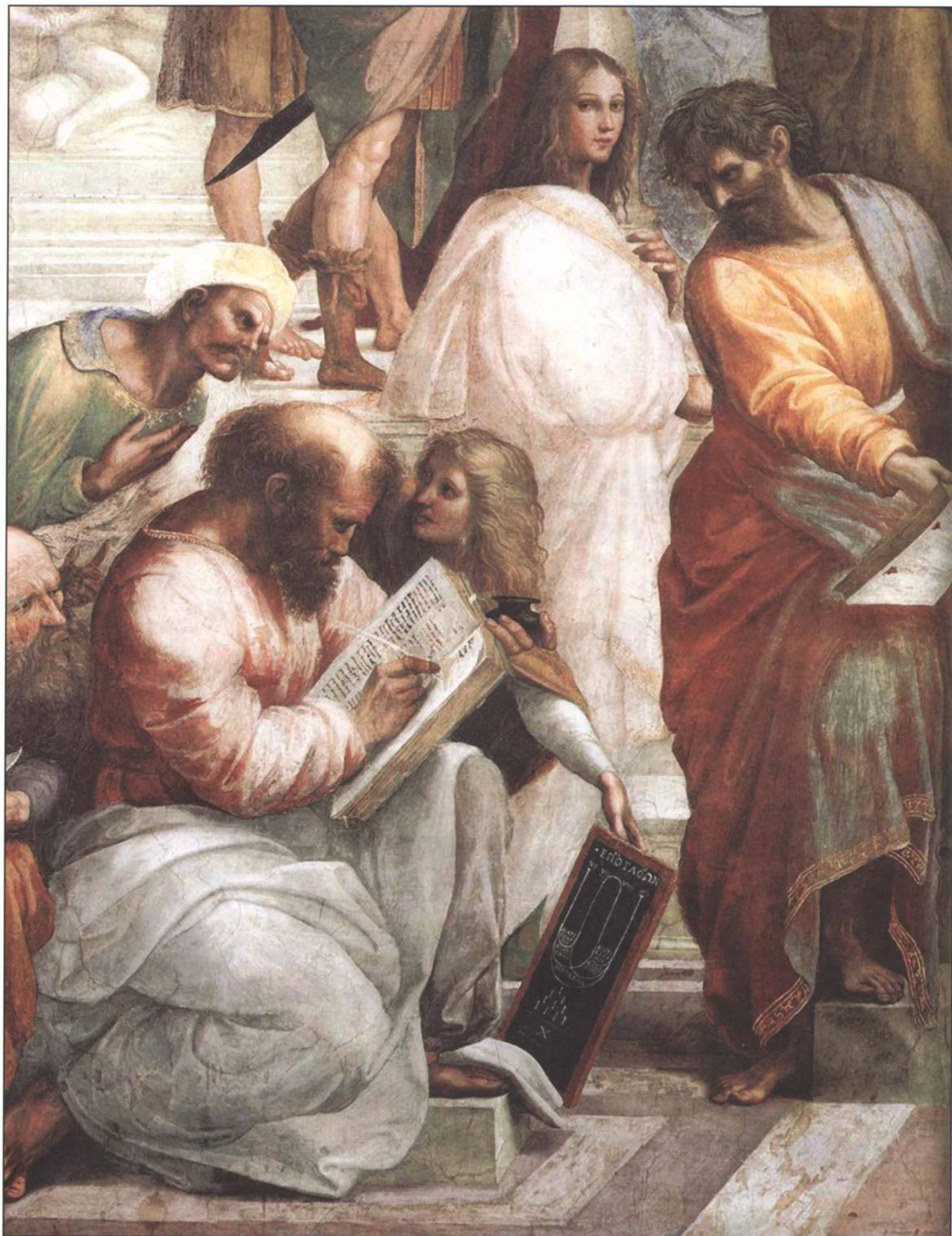
РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Афинская школа. Фрагмент
1510–1511. Фреска. В основании – 770
Станца делла Сеньятура



РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Афинская школа. Фрагмент
1510–1511. Фреска. В основании – 770
Станца делла Сеньятура



РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Афинская школа. Фрагмент
1510–1511. Фреска. В основании – 770
Станца делла Сеньятура



РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Афинская школа. Фрагмент
1510–1511. Фреска. В основании – 770
Станца дельла Сеньятура



РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Афинская школа. Фрагмент
1510–1511. Фреска. В основании – 770
Станца делла Сеньятура



**РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Парнас
1510. Фреска. В основании – 670
Станца делла Сеньятура**

Третью фреску Рафаэль написал на тему «искусство» или «красота». Как и в остальных росписях, он использовал архитектуру себе во благо: находящийся в центре стены оконный проем увенчивает вершина горы – Парнаса, древнегреческой обители муз.

В центре, у Кастальского ключа – источника вдохновения, сидит покровитель искусств и наук Аполлон, играющий на виоле да браччо – ее Рафаэль написал в руках бога вместо лиры, с которой того изображали древние греки. Вокруг Аполлона расположились девять муз: Клио, олицетворяющая историю, Эвтерпа – лирическую поэзию, Талия – комедию, Мельпомена – трагедию, Терпсихора – танец, Эрато – любовную поэзию, Полигимния – гимны, Урания – астрономию и Каллиопа – эпическую поэзию.

От центральной группы расходятся, образуя полукруг, остальные фигуры, в которых узнаются древние и более поздние поэты: слепой Гомер, поющий свои стихи, Данте, увенчанный лавровым венком, Вергилий, стоящий по другую сторону от Гомера и смотрящий на Данте, проводником которого по Аду и Чистилищу он является в «Божественной комедии». У подножия Парнаса сидит Сапфо, держащая в руках свиток, на котором написано ее имя, в группе рядом с ней Петрарка – в капюшоне и лавровом венке – прислушивается к тому, что говорят античные поэты. В правой части картины художник изобразил (сверху вниз) итальянских поэтов Лудовико Ариосто и Джованни Боккаччо, древнеримского поэта Горация, который беседует с современником Рафаэля Джакомо Саннадзаро. В самом низу, являя собой композиционную пару Сапфо, помещен лирик Пиндар. Объединив в одной фреске живших в разные времена людей, Рафаэль выразил идею о том, что культура вечно жива и одни художники, в широком смысле слова, наследуют другим.

Росписи ватиканских залов снискали живописцу такую славу, что заказы посыпались на него как из рога изобилия. Джорджо Вазари писал о росписях Станца делла Сеньятура: «Ее [комнаты] украшением служит также прекрасно соблюденная перспектива и множество фигур, исполненных до такой степени мягко и тонко, что папа Юлий II велел сбить фрески других мастеров, старинных и современных, и на долю Рафаэля выпала честь одному заменить всех, прежде здесь работавших». Но художник не согласился уничтожать работы своих предшественников: он хорошо знал цену искусству.



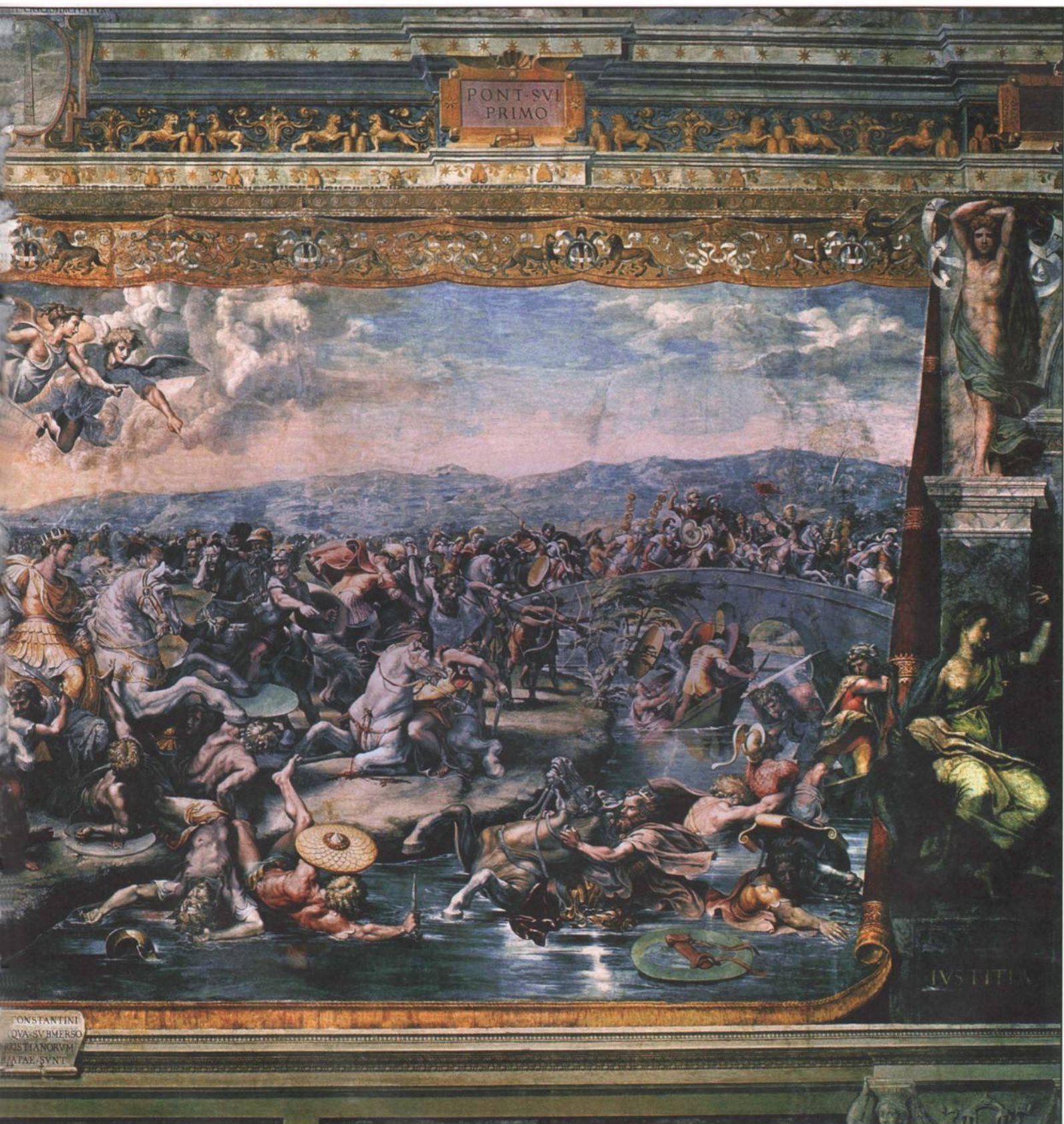
**РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Парнас. Фрагмент
1510. Фреска. В основании – 670
Станца делла Сеньятура**



ДЖУЛИО РОМАНО
(1492–1546)
Битва Константина с Максенцием
1520–1524. Фреска. 851x376
Зал Константина

Помещение для торжественных приемов – «Зал Константина» – было украшено фресками на сюжеты из жизни этого императора. На основе рисунков Рафаэля учениками мастера здесь были выполнены росписи, одну из которых осуществил Джулио Романо.

Он обратился к тому периоду древнеримской истории, когда власть над различными частями империи находилась в руках нескольких правителей, точнее, к битве Константина с Максенцием, которая произошла в 312 у Мильвийского моста, недалеко от Рима. Войска Максенция обратились в бегство, и вскоре после этого,



победив в нескольких сражениях другого претендента на трон, Константин стал единоличным правителем государства. Император положил конец гонениям на христиан, разрешил им строить церкви. Смысл всех росписей в «Зале Константина» – победа новой веры над язычеством.

Художник изобразил решающий момент битвы. Джулио Романо, видимо, больше всего был увлечен передачей разнообразных, сложных ракурсов человеческих и конских фигур, их компоновкой и выражением того крайнего эмоционального напряжения, которое является особенностью батального жанра. В небе над холмами столкнулись тучи, словно там, в вышине, тоже происходит сражение, поэтому битва обретает мировой масштаб. Но, несмотря на то что на земле все вроде бы смешалось, в сражающейся толпе выделяются воины Константина, одерживающие победу. Вдали раскинулся идиллический пейзаж римских окрестностей с мягкими холмами, покрытыми зеленью. Джулио Романо передал все особенности местности, запечатлев холм с виллой Мадама, строительство которой было начато Рафаэлем.



**РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)**

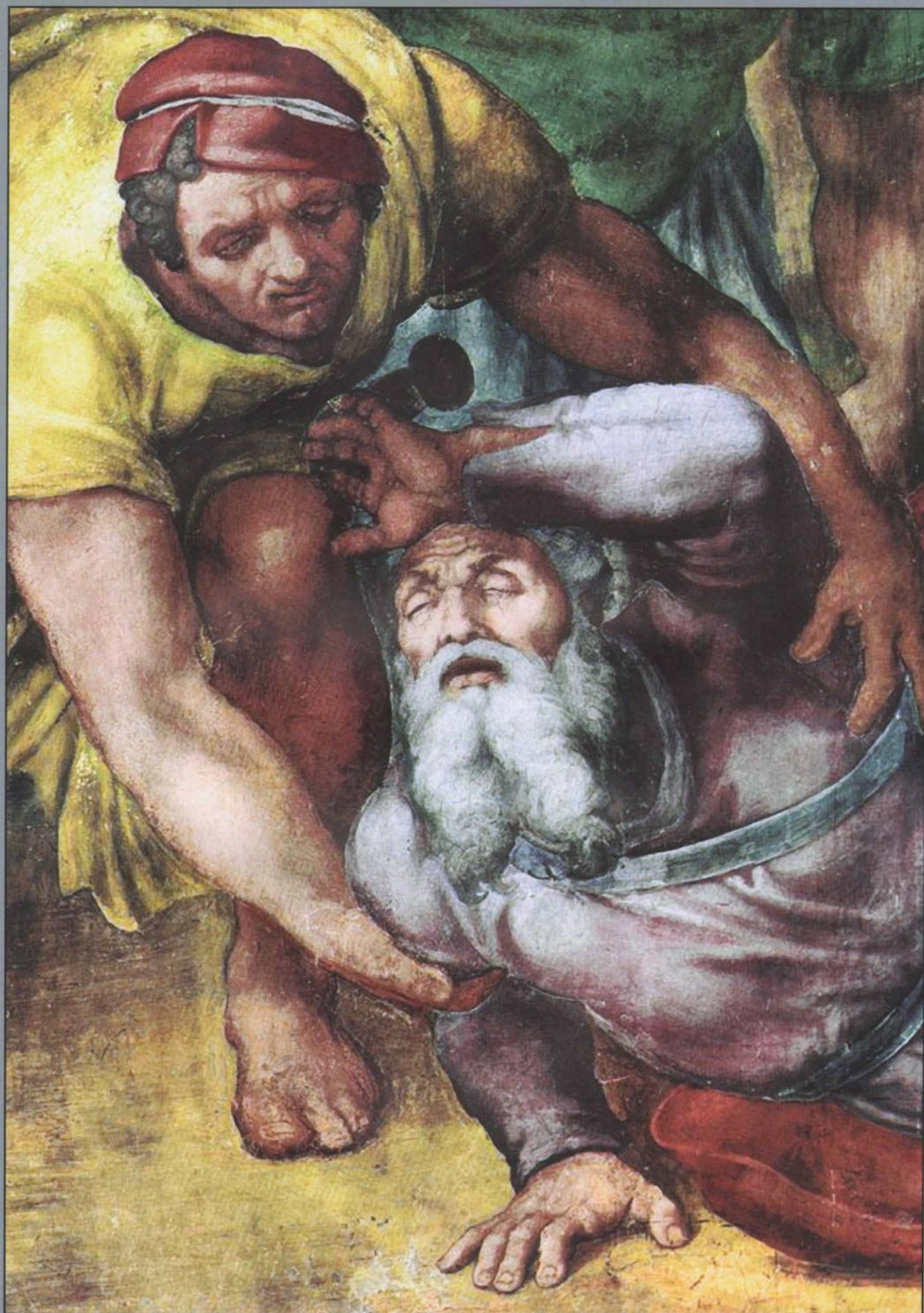
**Освобождение святого Петра из темницы
Около 1512–1514. Фреска. В основании – 660. Станца д'Элиодоро**

Вскоре после окончания работы над росписью Станца делла Сеньятура Рафаэль приступил к выполнению фресок в находящейся по соседству Станца д'Элиодоро. Здесь также предстояло разместить в люнетах, то есть на плоскости стены в виде полукруга, довольно-таки сложные композиции. В одной из них Рафаэль изобразил сцены освобождения апостола Петра из темницы, куда он был посажен по приказу царя Ирода. Ночью, когда апостол спал, скованный цепями, к нему явился ангел. «И вот, Ангел Господень предстал, и свет осиял темницу. Ангел, толкнув Петра в бок, пробудил его и сказал: встань скорее. И цепи упали с рук его. И сказал ему Ангел: опояшьясь и обуйся. Он сделал так. Потом говорит ему: надень одежду твою и иди за мною» (Деяния святых апостолов, 12:7–8).

Измученный Петр еще спит, опустив голову на грудь, спят, стоя и не выпуская из рук цепей, его стражи, а в тесном узиище уже совершается чудо. Ослепительный свет сияет вокруг божественного посланника, который пришел за апостолом, и кажется, будто задняя стена темницы исчезла, растворилась в сиянии. Решетка же на переднем плане превращает тюрьму в отгороженное от остального мира священное пространство, где происходит дивное событие. Но вот-вот «темницы рухнут», и Петр выйдет, как это видно справа, сопровождаемый ангелом, и пройдет мимо спящих стражников. Слева те, кто стерег Петра, еще раньше увидели сияние и пытаются поднять тревогу, но двое уже бегут в испуге прочь от яркого небесного видения.

Рафаэль в этой фреске играл со светом, объединив в одном пространстве пламя факела, отсвет зари на ночном небе, сияние луны, по которой бегут облака, отблески на металлических латах. Если добавить к этому естественное освещение, проникающее в реальное окно, то получится богатая светотеневая игра. Сложное по форме полукруглое пространство стены, в которое вдается это окно, художник использовал себе во благо: слева ступеньки со стражниками, бурно откликнувшимися на увиденное, ведут к центральной части. Направление движению зрительского взгляда указывает рука одного из персонажей: к центральной композиции. Она не только находится выше боковых, но из-за того, что в ней не видно пола, происходящее выглядит приподнятым над землей. Справа движение идет вниз: смотрящий на фреску мысленно спускается глазами по ступенькам, туда, куда следуют Петр с ангелом, мимо не проснувшихся стражей. Композиция, развиваясь по дуге, вторит очертаниям стены, поэтому живопись здесь неразрывно слита с архитектурой. Но, изобразив ангельское сияние, «обрушивающее» стену темницы, и уходящий вдаль тревожный ночной пейзаж, Рафаэль разорвал пространство фрески, чтобы на первый план вышла главная идея: преодолевающая любые преграды божественная воля.

КАПЕЛЛА ПАОЛИНА



Микеланджело Буонарроти. Обращение апостола Павла. Около 1542–1546. Фрагмент



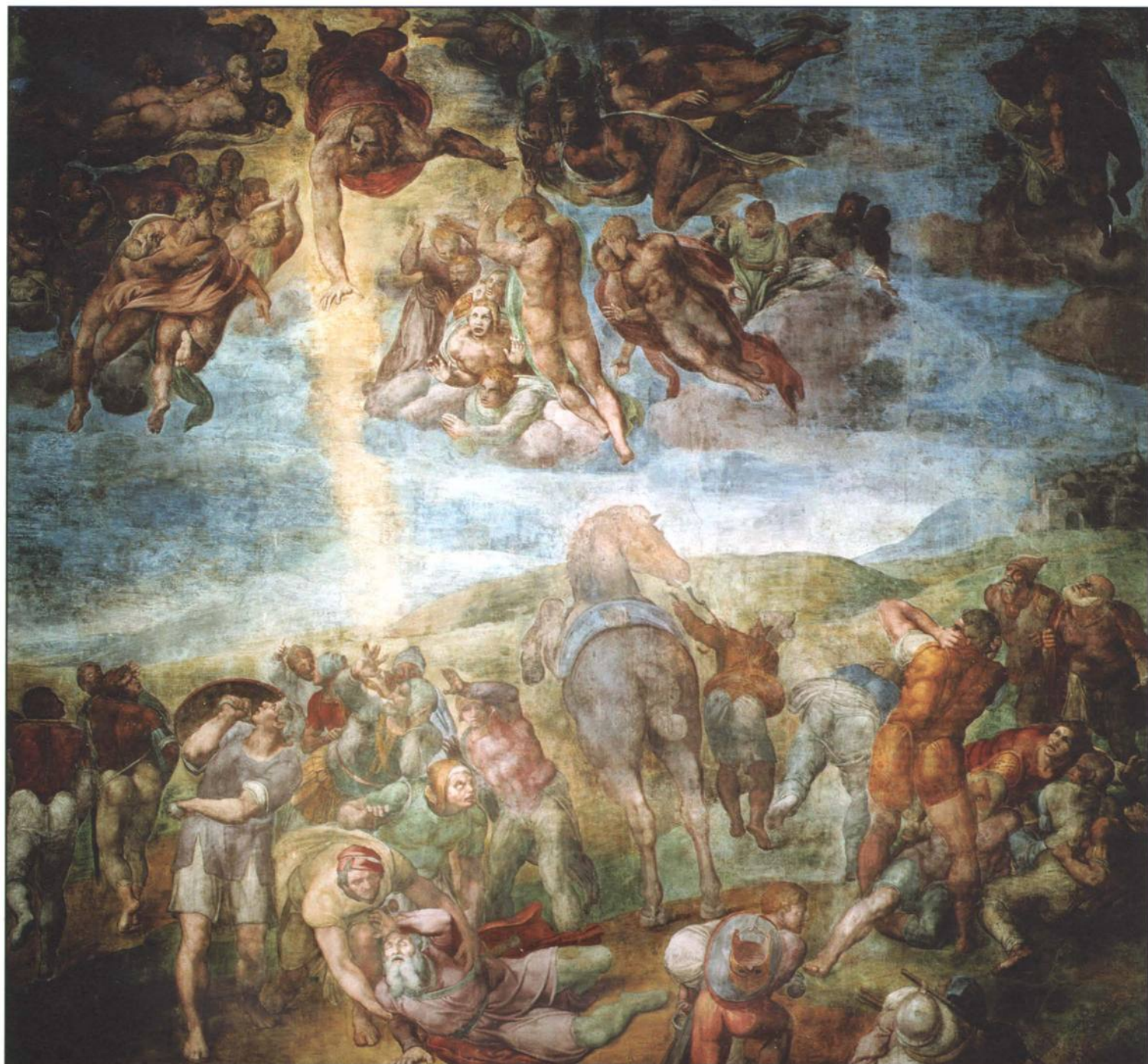
МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ
(1475–1564)
Распятие апостола Петра
1546–1550. Фреска. 625х661

Вскоре после создания фрески «Страшный суд» в Сикстинской капелле Микеланджело принялся за роспись капеллы Паолина. На одной из стен он изобразил сцену распятия святого Петра. Сколько людей пришло к месту казни! Их сильные тела, как всегда у Микеланджело, бугрятся мускулами, подобно рельефу гор, но большинство свидетелей, сочувствуя распинаемому, напуганы и скованны. Юноша в верхней части композиции пытается сопротивляться, но его удерживают. Мощный старик в правом нижнем углу погрузился в скорбные раздумья. Полны движения только палачи, которые споро делают свое дело. А Петр лишь молчит, углубившись в себя, но этот горящий взгляд, направленный в сторону зрителя, трогает до глубины души. В отличие от «Обращения апостола Павла» небеса здесь пусты, Бог присутствует лишь незримо – в глазах Петра, и человек оставлен один на один со своей совестью и верой. Никто до Микеланджело не обращался к людям с таким прямым «высказыванием» о самом важном, не будоражил их, заставляя по-иному взглянуть на самих себя. Это произведение создал человек, всю жизнь мучительно искавший истину и на склоне лет написавший в одном из сонетов:

Ни гаже, ни достойнее презренья,
 Чем я, Тебя забывший, в мире нет;
 И все ж прости нарушенный обет
 Усталой плоти, впавшей в искушенья.

Не размыкай, о Вседержитель, звенья
 Моих шагов туда, где вечен свет...





**МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ
(1475–1564)
Обращение апостола Павла
Около 1542–1546. Фреска. 625х661**

На другой стене Микеланджело изобразил сцену обращения святого Павла. В Новом Завете рассказывается, как иудей Савл, гонитель христиан, отправился на их поиски, чтобы привести в Иерусалим и там подвергнуть наказанию. «Когда же он шел и приближался к Дамаску, внезапно осиял его свет с неба. Он упал на землю и услышал голос, говорящий ему: Савл! Савл! что ты гонишь Меня?» (Деяния святых апостолов, 9:3–4). На три дня Савл ослеп и был исцелен по слову Божьему Его учеником, после чего крестился и вскоре стал апостолом Павлом.

Микеланджело изобразил момент, когда Господь проливает свет на Своего будущего последователя, и тот, ослепленный, падает с коня наземь. Земля, словно увиденная художником сверху, выглядит вздыбленной, к тому же ее поверхность слегка наклоняется влево, и кажется, что главный герой продолжает падать. Но в то же время отчаянный жест вскинутой руки намекает, что Савл готов подняться и идти к новой жизни. Люди вокруг него напуганы, кто-то убегает, кто-то закрывается щитом от слепящего небесного сияния, кто-то сдерживает вставшего на дыбы коня, кто-то бросается к упавшему. При этом все здесь словно замерло – так бывает, когда яркая вспышка света выхватывает из темноты какую-то картину. Сочетание динамики и статичности вносит в изображенное особое напряжение. Некоторые фигуры, например расположенные внизу, срезаны краем фрески, и кажется, будто происходящее продолжается за ее пределами. Кроме того, Микеланджело вводит в композицию увиденный словно из поднебесья пейзаж, что придает сцене космический масштаб.

ВАТИКАНСКАЯ ПИНАКОТЕКА



Помпео Батони. Портрет папы Пия VI. 1775



**ДЖОТТО (ДЖОТТО ДИ БОНДОНЕ)
(около 1267–1337)**

**Триптих Стефанески. Лицевая сторона
Между 1315–1320. Дерево, темпера.**

Центральная панель – 178x89, боковые – 168x83

Триптих был заказан Джотто кардиналом Якопо Казтани дельи Стефанески, от которого и получил свое название. Он предназначался для старой базилики святого Петра в Риме, к работе над ним художник привлёк учеников.

Для того чтобы во время богослужения этот живописный алтарь был обращен одновременно и к священнику, и к зрителю, изображения на нем размещены с обеих сторон. На той, что смотрела на абсиду, представлены следующие сцены: в центре – Христос на троне в окружении ангелов с поклоняющимся Ему кардиналом Стефанески, в одной из боковых створок – распятие святого Петра, в другой – казнь святого Павла.

В пределле художники изображали Богородицу с Младенцем, сидящую на троне, а по сторонам от Нее – двух ангелов и апостолов. На другой стороне триптиха, которая представала перед взором молящихся, написаны святой Петр, покровитель собора, тоже на троне, а перед ним – кардинал Стефанески, на коленях, с уменьшенной копией алтарного образа в руках, и папа Целестин I. В левой створке стоят святые Иоаким и Павел, а в правой – святые Иоанн Евангелист и Андрей.

Чистые, сияющие цвета создают праздничный колорит, придающий триптиху декоративность, которая тем не менее сочетается с элементами реалистической трактовки изображения. Пластически вылеплены



ДЖОТТО (ДЖОТТО ДИ БОНДОНЕ)
(около 1267–1337)

Триптих Стефанески. Обратная сторона
Между 1315–1320. Дерево, темпера.
Центральная панель – 178x89, боковые – 168x83

фигуры Христа, апостола Петра и написанных Бернардо Дадди на боковых панелях святых, объемны складки их одеяний. Для того чтобы передать глубину пространства, Джотто прибегнул к приемам, напоминающим использованные им в алтарном образе «Мадонна Онисанти» (около 1306–1310, Галерея Уффици, Флоренция): балдахин, ограждения трона и ведущие к нему ступеньки выполнены в перспективном сокращении, ангелы расположены так, что одни стоят позади других.

В боковых створках на обращенной к абсиде стороне представлены многофигурные сцены со сложной композицией. Характерно для Джотто, что персонажи наделены разнообразными, иногда бурно выражаемыми

эмоциями. Сцены распятия святого Петра и убийства святого Павла, где некоторые участники открыто сочувствуют апостолам, напоминают фрески из Капеллы Скровеньи (Капелла дель Арена) в Падуе, расписанной художником в 1303–1305. В «Триптихе Стефанески» людское сострадание сталкивается со спокойствием палача, убирающего меч в ножны, что вносит в изображенное психологизм, который не был свойственен искусству того времени. Джотто любил передавать состояние молитвенного поклонения, в котором видны душевный трепет и умиление; в данном произведении это взволнованное чувство выражают ангелы, кардинал и папа, стоящие вокруг Христа и Петра.



**БЕАТО АНДЖЕЛИКО (ФРА ДЖОВАННИ ДА ФЬЕЗОЛЕ)
(1395/1400–1455)**

**Сцены из жизни Святителя Николая
Около 1437. Дерево, темпера. 35х61,5**

Беато Анджелико, живопись которого проникнута светлым, молитвенным настроением, написал этот алтарный триптих для капеллы Сан Никколó церкви Сан Доменико в Перудже. Две живописные дощечки, составлявшие пределлу алтаря, посвященную историям из жизни Святителя и Чудотворца Николая, хранятся в Ватиканской пинакотеке.

Художник, что было типичным для него, выстроил даже в небольшой композиции четкое архитектурное пространство, делящее изображение на три части. В первой (слева) представлена сцена рождения Святителя, во второй (в центре) – его проповеди и в третьей (справа) – история о том, как Николай подарил приданое трем бедным девушкам. Беато Анджелико – замечательный рассказчик. В комнате, у дальней стены – художник даже в произведении малого размера умеет подчеркнуть глубину интерьера – стоит кровать, на которой лежит роженица. Здесь же, ближе к входу, служанка оmyвает новорожденного. В средней части композиции изображен юный Николай, слушающий церковную проповедь. Действие происходит на зеленой усыпанной цветами лужайке, перед церковью, с кафедры которой произносит слова священник.

Слева представлена сцена с чудом Святителя Николая: Бог возвестил ему, что некий обедневший человек собирается сделать трех своих дочерей блудницами, дабы заработать денег, и святой ночью тайно подбросил им мешок с золотом. Здесь снова изображена комната дома, в раскрытую дверь которого видны три спящих на кровати невинных девушки и их задремавший, сидя на стуле, несчастный отец. Николай, согласно преданию, изображен бросающим мешок в окно, а дверь открыта только для того, чтобы молящимся была видна история.

Средневековая традиция подробной, красочной живописи соседствует у Беато Анджелико с передачей пространственной перспективы и объемно выписанными фигурами персонажей. К тому же много работая над стенными росписями, художник перенес величественность изображения в свои станковые работы.





БЕНОЦЦО ГОЦЦОЛИ
(1420–1497)
Мадонна с поясом
1450–1452. Дерево, темпера. 133x164

Флорентийский художник Беноццо Гоццоли написал данный алтарный образ для церкви Сан Фортунато в Монтефалько. Он изобразил сцену, когда Мадонна спускается с неба и дарит апостолу Фоме, не присутствовавшему при Ее кончине, погребении и вознесении на небо и потому не верившему в случившееся, пояс от своего платья. В предelle живописец поместил шесть композиций с эпизодами из жизни Марии: Ее Рождество, бракосочетание с Иосифом, Благовещение, Рождество Христово, Обрезание Иисуса и Успение Богоматери.

Ученик Беато Анджелико, Гоццоли воспринял от своего наставника любовь к светлым, лиричным композициям, написанным сияющими, прозрачными красками. Мария сидит на облаке в окружении ангелов, один из которых играет на лютне. Святой Фома, упав на одно колено, с благоговением принимает пояс из Ее рук. Золотой фон словно проникает повсюду, насыщая нежные и сочные цвета – голубой, розовый, красный – сиянием. Изображенная сцена наполнена воздухом и отмечена тем приподнятым настроением, в котором находится апостол.

Сцены из жизни Богоматери, помещенные внизу, разнообразны по своему решению. В «Рождестве Христа» хлев, занимающий все пространство, освещен исходящим от Младенца сиянием. Мария стоит на коленях перед Сыном, молитвенно сложив руки и глядя на Него с нежностью, Иосиф сидит, подперев щеку рукой, и с умилением смотрит на Иисуса, а вол с ослом склоняются к Нему, чувствуя священность происходящего. Благодаря краскам, живым позам, жестам и тонко переданному настроению персонажей эти изображения вызывают ощущение волшебства.





ФРА ФИЛИППО ЛИППИ
(около 1406–1469)
Коронование Марии
После 1444. Дерево, темпера. 172х251

Необычайно одухотворенное искусство Беато Анджелико оказало влияние и на его ученика Филиппо Липпи. Но в отличие от учителя, устремленного душой к небу, он видел на земле отблеск небесного рая, который делал его жизнелюбивым человеком. Это заметно и в алтарном образе, написанном для ренессансного гуманиста и канцлера Флорентийской республики Карло Марсуппини, предназначенном для капеллы Сан Бернардо церкви оливетанского монастыря в Ареццо, родном городе заказчика.

Произведение Липпи по теме и композиционному решению представляет собой единое целое, а трехчастным мастер сделал его скорее всего ради еще большего выделения центральной сцены – коронования Богоматери. Царица Небесная, вознесшаяся на небеса, стоит на коленях перед Христом, сложив молитвенно руки, а Сын увенчивает Ее голову короной. Действие у Филиппо Липпи происходит на высоком мраморном помосте, к которому ведут ступени. Спаситель восседает на скамье, позади которой видна сделанная в стене ниша, завершающаяся конхой в виде раковины – символа Девы Марии и Воскресения. В боковых частях триптиха также продолжается помост, здесь слева и справа стоят музицирующие ангелы. Ниже изображены святые и коленопреклоненные перед Христом и Богоматерью заказчик алтарного образа и его отец Грегорио.

Участники сцены погружены в благоговейную сосредоточенность, даже ангелы особенно серьезны. Создается впечатление, что Филиппо Липпи подчеркнул это состояние, дабы настроить молящихся на возвышенный лад, но сияющие, плотные нимбы над головами, яркие краски одежд, осязаемо написанные фигуры рожают в зрителе простую человеческую радость.



ДЖОВАННИ БЕЛЛИНИ
(1430–1516)
Оплакивание Христа
1473–1476. Дерево, масло. 107х84

«Оплакивание Христа» когда-то было частью главного алтаря, написанного Беллини для церкви Сан Франческо в Пезаро, в центре которого находилась композиция «Коронование Мадонны», а по бокам – меньшие по размеру сцены. Живописная доска помещалась вверху, отсюда, наверное, и ракурс изображенного: фигуры увиденны немного снизу.

В венецианской живописи Беллини завершал Раннее, одновременно открывая Высокое Возрождение. Он уже активно использовал масляные краски, и потому колорит его работ насыщенный, цвета мягкие, а очертания фигур не столь жесткие, как в картинах других художников кватроченто. Одним из новшеств было то, что главным у Беллини оказывался не сюжет, не живописное решение, не желание в подробностях описать видимый и невидимый миры, как у многих его современников, а настроение. В представленной работе сам евангельский эпизод позволял передать чувства персонажей.

На лице Спасителя – след пережитых страданий, остальные участники сцены исполнены глубокой грусти, выраженной сдержанно, потому что главное здесь – огромная, наполняющая все в картине теплом любовь: Христа, искупившего грехи людей, и Его последователей к Нему. Святой Иосиф Аримафейский бережно поддерживает мертвое тело Иисуса, святая Мария Магдалина, взяв с трепетной нежностью Его руку, умащает ее миром из сосуда, принесенным святым Никодимом. Заботливость Иосифа Аримафейского, за которой он прячет свою скорбь, перекликается с суровым и нежным обликом Никодима, чьи широкие плечи оттеняют хрупкость Марии Магдалины. Слезы, которыми переполнена душа этой женщины, невольно сопоставляются с муками, перенесенными Христом, и становится виден масштаб Его страдания, несравнимый ни с чем.



ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ
(1452–1519)
Святой Иероним
Около 1482. Дерево, масло. 103х74

Некоторые картины Леонардо – художника, ученого, мыслителя эпохи Возрождения остались, к сожалению, неоконченными. Но они являются произведениями, в которых уже целиком виден авторский замысел, например работа «Святой Иероним», выполненная на уровне подмалевка.

Художник представил здесь святого Иеронима – религиозного мыслителя, переводчика Библии на латинский язык, аскета и подвижника, удалившимся в пустыню, где тот провел несколько лет. Святой изображен кающимся, его глаза полны мольбы, одной рукой он отодвигает перекинутый через плечо плащ, а другую, размахиваясь, отводит назад, чтобы ударить себя камнем в грудь. Мышцы худого, аскетичного лица, плеч и рук напряжены, нога твердо стоит на большом камне, Иероним стал сплошным воплем Создателю о прощении. На переднем плане лежит лев, по легенде, сопровождавший святого с тех пор, как тот, встретив больного зверя в пустыне, вылечил его. Дикое животное покорилось любви и добру, которыми наполнил душу Иеронима Бог.



**РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Коронование Марии
1502–1504. Холст, темпера, перенесено с дерева. 272x165**

Один из тех ренессансных художников, чье творчество отмечено небесной гармонией, Рафаэль написал этот алтарный образ для капеллы Одди церкви Сан Франческо аль Прато в Перудже.

В верхней части изображена сцена коронования Богоматери после Ее вознесения на небо. Христос возлагает на голову Марии корону, а вокруг музицируют ангелы и летают херувимы. Снизу апостолы смотрят на происходящее, стоя вокруг опустевшей гробницы, где покоилось тело Мадонны до ее воскресения, а теперь выросли белоснежные лилии, символизирующие ее непорочность, и розы – цветы Царицы Небесной.

Созданная живописцем в юношеские годы картина близка по стилю к произведениям его учителя – Пьетро Перуджино. Влияние выразилось в сочетании глубоких и насыщенных тонов – красного, зеленого, желтого – и в некоторой графичности изображенного. Но особенная музыкальность, которой пронизана вся работа, была свойственна именно искусству Рафаэля.

В пределлу этого алтарного образа вошли три небольшие картины – «Благовещение», «Поклонение волхвов» и «Принесение во храм».



РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Коронование Марии. Фрагмент
1502–1504. Холст, темпера, перенесено с дерева. 272x165



РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Коронование Марии. Фрагмент
1502–1504. Холст, темпера, перенесено с дерева. 272x165



**РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)
Преображение
1518–1520. Дерево, масло. 405x278**

Данную алтарную картину Рафаэль писал по заказу кардинала Джулио Медичи, который был назначен архиепископом Нарбоннским, для городского кафедрального собора, но закончить ее не успел, поэтому его кисти принадлежит только главная сцена – Христос и апостолы Петр, Иаков и Иоанн на горе Фавор. Евангелие повествует, как Христос «возвел их на гору высокую одних и преобразился пред ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет. И вот, явились им Моисей и Илия, с Ним беседующие» (Матфей, 17:1–3).

Художник тонко передал и свет, который исходит от Христа, и ощущение, что Он поднимается ввысь, и ошеломление ослепленных этим видением апостолов. В нижней части картины, которую заканчивали ученики Рафаэля – Джулио Романо и Франческо Пенни, все погружено в полумрак. Здесь представлено исцеление апостолами бесноватого мальчика, и резкая светотень, патетичные позы и жесты теснящихся персонажей оказываются противопоставленными сцене вверху, изображенной светло и ясно.

Рафаэль умер молодым, в то время, когда работал над этим произведением, и в день похорон оно было помещено у его изголовья.



**ДЖОРДЖО ВАЗАРИ
(1511–1574)
Мученичество святого Стефана
Около 1560. Холст, масло. 300х163**

Художник, архитектор и историк искусства Вазари в живописи проявил себя как приверженец маньеризма, то есть искусства, которое пришло на смену Высокому Возрождению. Мимика и движения персонажей этого полотна, на котором изображено побивание камнями святого Стефана, полны экспрессии. Мучители, стоящие толпой, замахваются камнями, чтобы бросить их в святого, а Стефан, возведя глаза к небу и раскинув руки, страстно молится. Просветленный лик святого противопоставлен искаженным ненавистью лицам язычников. Столкновение активного действия и духовного посыла рождает в произведении особое напряжение.

Удлиненные, гибкие тела персонажей благодаря их позам и жестам образуют сложный, местами прихотливый рисунок, характерный для живописи маньеристов, которые стремились к выразительности линий и красок. Искусство этих мастеров было призвано прежде всего будить в молящемся сочувствие. В правом нижнем углу Вазари поместил юношу, указывающего на происходящее, призывая восхититься стойкостью святого, хотя облик Стефана и так притягивает к себе взгляд смотрящего на картину, и все изображенное на ней вряд ли может оставить кого-то равнодушным.



ТИЦИАН ВЕЧЕЛЛИО
(около 1488–1576)
Мадонна с Младенцем и святыми («Мадонна деи Фари»)
1516–1520. Дерево, темпера. 410х279

Созданное Тицианом в середине жизни, когда он стал первым венецианским художником, это полотно является образцом его полнокровной, мощной, отмеченной богатым колоритом живописи. Оно было написано для церкви Сан Никколó деи Фари в Лидо, близ Венеции.

Мадонна с Младенцем на коленях и ангелами по сторонам спускается на облаке к святым Екатерине, Николаю, Петру, Антонию, Франциску и Себастьяну. Видение посещает их в церкви с раскрытыми сводами. Каждый из участников происходящего переживает явление Богоматери с маленьким Христом по-своему, но все они связаны между собой глубоким чувством торжественности момента. Это ощущение усиливается тем, что святые, которые либо смотрят вверх, либо внутренним зрением созерцают сходящее к ним небо, сами словно увидены немного снизу. Все персонажи написаны художником ярко и осязаемо, чтобы люди в церкви поверили в реальность изображенного и пребывали в радостном и трепетном состоянии.





**ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ (ПАОЛО КАЛЬЯРИ)
(1528–1588)
Видение святой Елены
Около 1580. Холст, масло. 166x134**

Венецианский живописец Паоло Веронезе представлял жизнь на своих полотнах и фресках как праздник, сияющий красками одежд, драгоценностей и интерьеров. Отголоски такого мировосприятия художника видны и в данной работе, сюжетом для которой послужил важнейший эпизод из жизни святой Елены, матери императора Константина. Она, согласно житию, изображена спящей и внимающей во сне наставлению о том, что ей надлежит найти крест, на котором был распят Иисус Христос. В правой части картины виднеется этот крест, поддерживаемый ангелом.

Несмотря на то что Елена, когда ей пришло видение, была уже в преклонных годах, Веронезе изобразил ее молодой, цветущей женщиной. Художник словно намекает на то, что для праведного человека возраста нет и время его будет – вечность. Одета в роскошные одежды, символизирующие красоту ее души, Елена задремала в кресле, опершись на руку. Веронезе точно изобразил руку спящей, которая все слабеет, поддерживая увенчанную короной голову. Хорошо зная и тонко чувствуя жизнь, мастер сумел схватить тот самый момент, когда человек находится на границе сна и бодрствования: пальцы Елены скользят по лицу, она вот-вот проснется, вспомнит свое видение и вскоре поедет в Иерусалим на поиски Креста Господня.



**ФЕДЕРИКО БАРОЧЧИ
(1535–1612)**

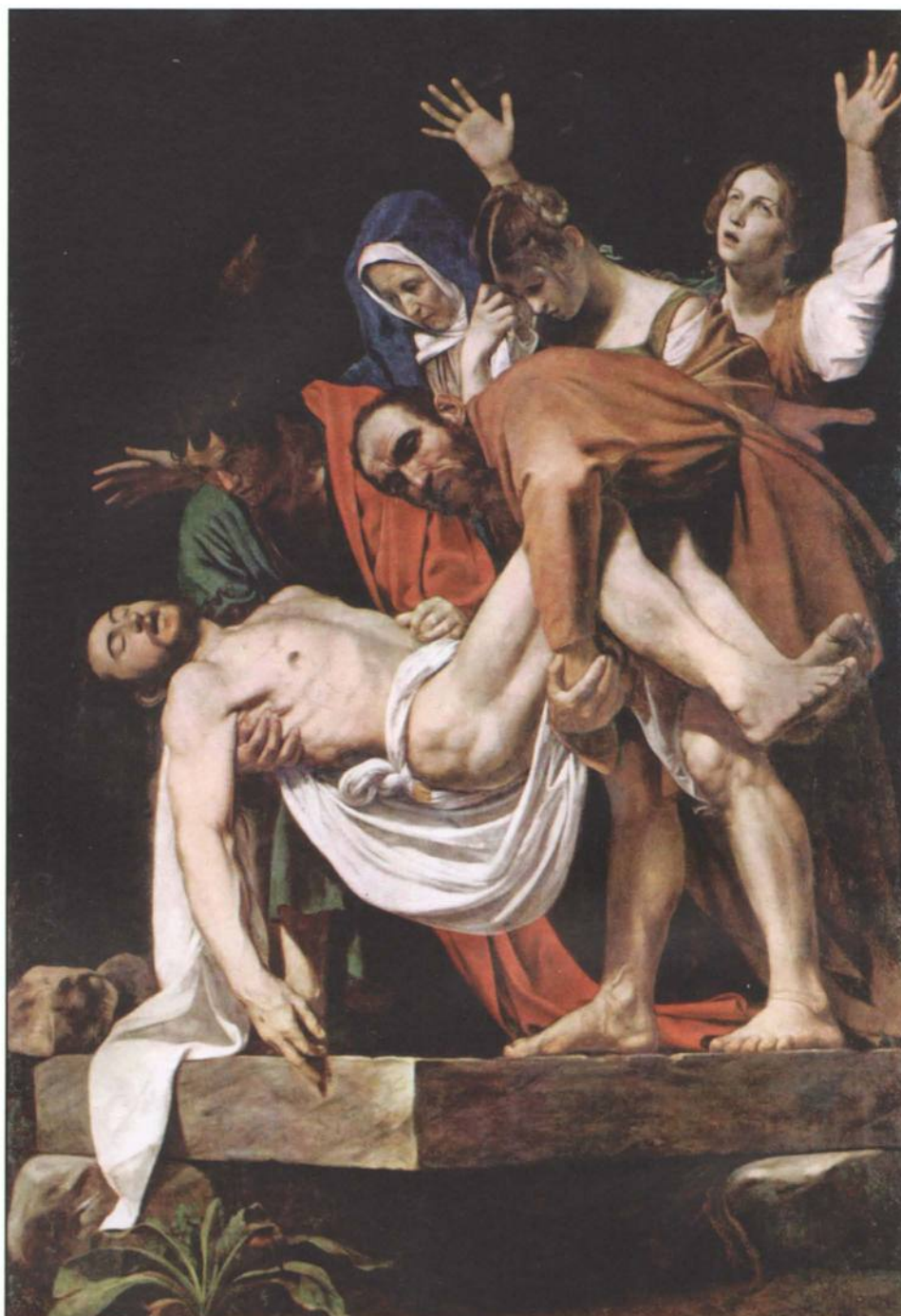
Благовещение

1582–1584. Холст, масло, перенесено с дерева. 248x170

Творчество Федерико Бароччи объединило в себе черты маньеризма, зародившегося внутри ренессансной живописи, и раннего барокко. Они видны в представленной картине, написанной на один из самых распространенных в христианском искусстве сюжетов. Произведение было создано для капеллы герцога Урбинского Франческо Марии II делла Ровере в базилике города Лорето.

Архангел Гавриил, встав на одно колено, склонив голову набок и протягивая руку к Мадонне, благовествует Ей о том, что она родит Сына Божьего. Мария слегка подалась назад, жест Богоматери выражает испуг, но глаза смиренно опущены, а на Ее лице – ответ благоговейной радости. Поза ангела отличается галантностью, а вся картина – некоторой сладостностью, эти особенности были свойственны живописи маньеристов. В то же время в работе Веронезе чувствуется экспрессия, которая будет в искусстве барокко.

В проеме окна видно палаццо Дукале (Герцогский дворец) в Урбино, напоминающее о заказчике полотна.



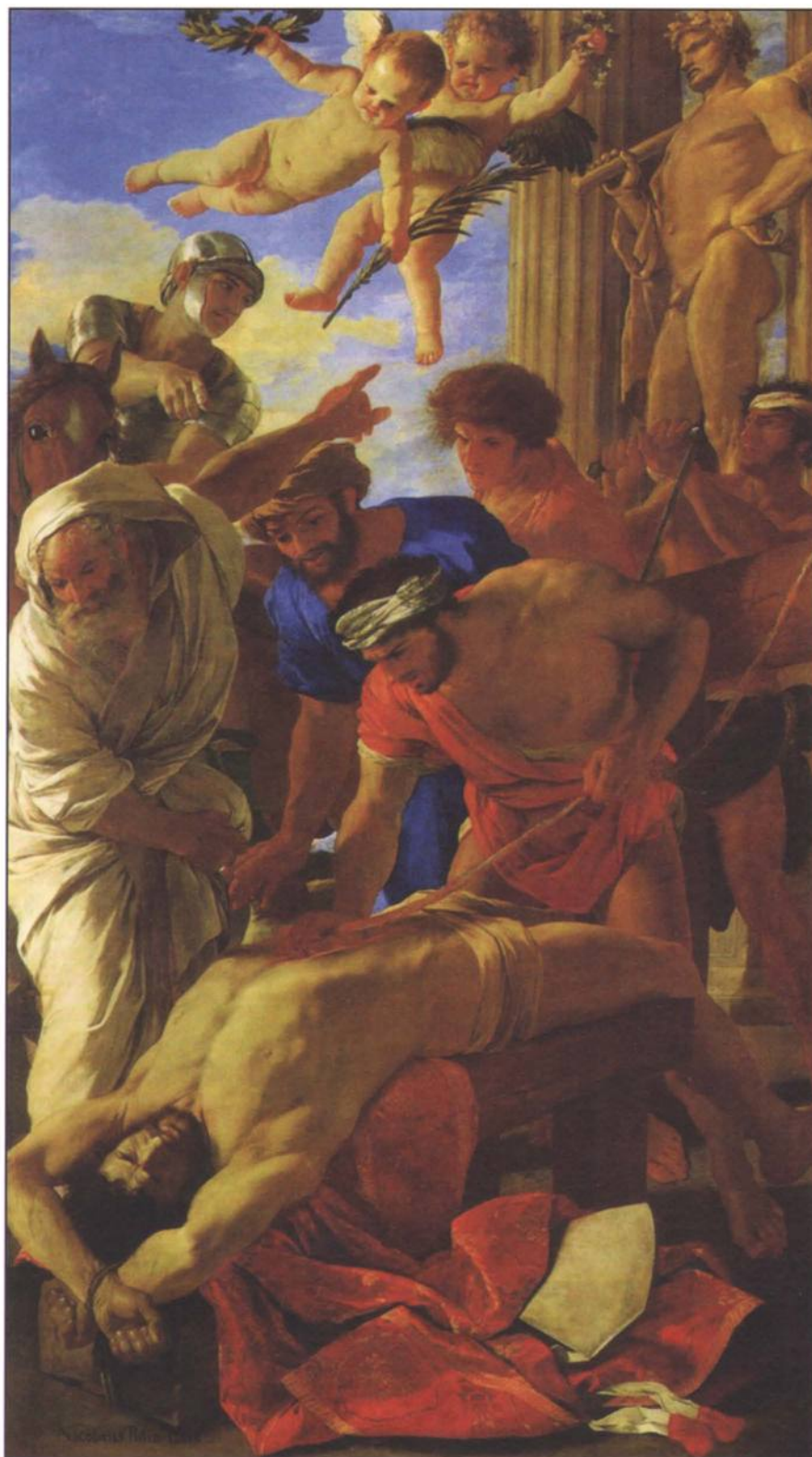
**МИКЕЛАНДЖЕЛО МЕРИЗИ ДА КАРАВАДЖО
(1571–1610)**

**Снятие с креста
1602–1603. Холст, масло. 300х203**

Художник, повлиявший на развитие всей европейской живописи Нового времени, написал эту картину по заказу Джироламо Виттриче для его фамильной капеллы в церкви Санта Мария им Валичелла в Риме. В данном случае Караваджо выбрал не более привычную для живописцев сцену снятия с креста или положения во гроб, а показал положение Христа на камень помазания.

Яркая вспышка света выхватывает фигуры людей из тьмы. Они увиденны немного снизу, отчего усиливается и масштаб происходящего, и драматизм, выраженный в патетических жестах персонажей. Мастер реалистически изобразил лицо умершего Христа, Его отяжелевшее тело, это было новшеством. Непривычным выглядело и то, что в сакральной сцене художник представил Никодима босым, с огрубевшими ногами, на которых вздулись жилы. Кроме того, персонажи написаны в неожиданных ракурсах: тот же Никодим, бережно держа ноги Христа, согнулся, одновременно обернувшись к находящимся в церкви, отчего его голова оказалась в центре картины, и выставив локоть, ставший одной из наиболее близких к зрителю точек композиции. Все перечисленные приемы, как и воздетые руки, и выражение мучительного состояния на лице Марии, жены Клеопы, были использованы с целью дать молящемуся ощутить себя причастным к событию.

Это полотно Караваджо стало образцом для многих художников, например, его воспроизвел Питер Пауль Рубенс, хотя и в собственной манере.



НИКОЛА ПУССЕН
(1594–1665)
Мученичество святого Эразма
1600–1604. Холст, масло. 320х186

Французский художник, один из родоначальников классицизма в европейской живописи, Никола Пуссен, испытывавший тягу к античному и современному итальянскому искусству, в 1624 переехал в Рим. Среди созданных им здесь произведений была и картина на сюжет из жития святого Эразма, епископа Формии, написанная для алтаря, помещавшегося в правом трансепте римского собора Святого Петра.

Пуссен изобразил страшную сцену: палачи вытягивают внутренности главного героя, наматывая их на лебедку. Плотная композиция создает повышенное напряжение, которое усиливается эмоциями и жестами персонажей. Лицо Эразма искажено мукой, жрец порывисто указывает на статую Геракла, то есть языческого идола, пытаясь объяснить святому, за неуважение к кому он терпит страдания. Мучители исполнены ярости и в то же время со знанием дела выполняют свою работу. Но в небе над Эразмом парят ангелы, неся лавровый венок, обычно венчающий тех, кто снискал добрую славу своими деяниями, и пальмовую ветвь – символ триумфа.



**ДОМЕНИКИНО (ДОМЕНИКО ДЗАМПЬЕРИ)
(1581–1641)
Причащение святого Иеронима
Между 1611 и 1614. Холст, масло. 419х256**

В творчестве Доменикино, воспитанника болонской художественной школы, нашли свое выражение особенности барокко и раннего классицизма, что видно на примере данной картины. Она была заказана художнику членами конгрегации святого Иеронима для одноименной церкви в Риме.

Мастер представил сцену, достаточно редко встречающуюся в живописи: последнее причастие святого в окружении учеников. Пожилой ученый и отшельник, почувствовав приближение кончины, готов в последний раз причаститься Святых Даров, которые бережно подносит ему священник. У ног Иеронима лежит повсюду ходивший за ним лев, в углу церкви горит свеча, символизируя жизнь, полную служения Богу.

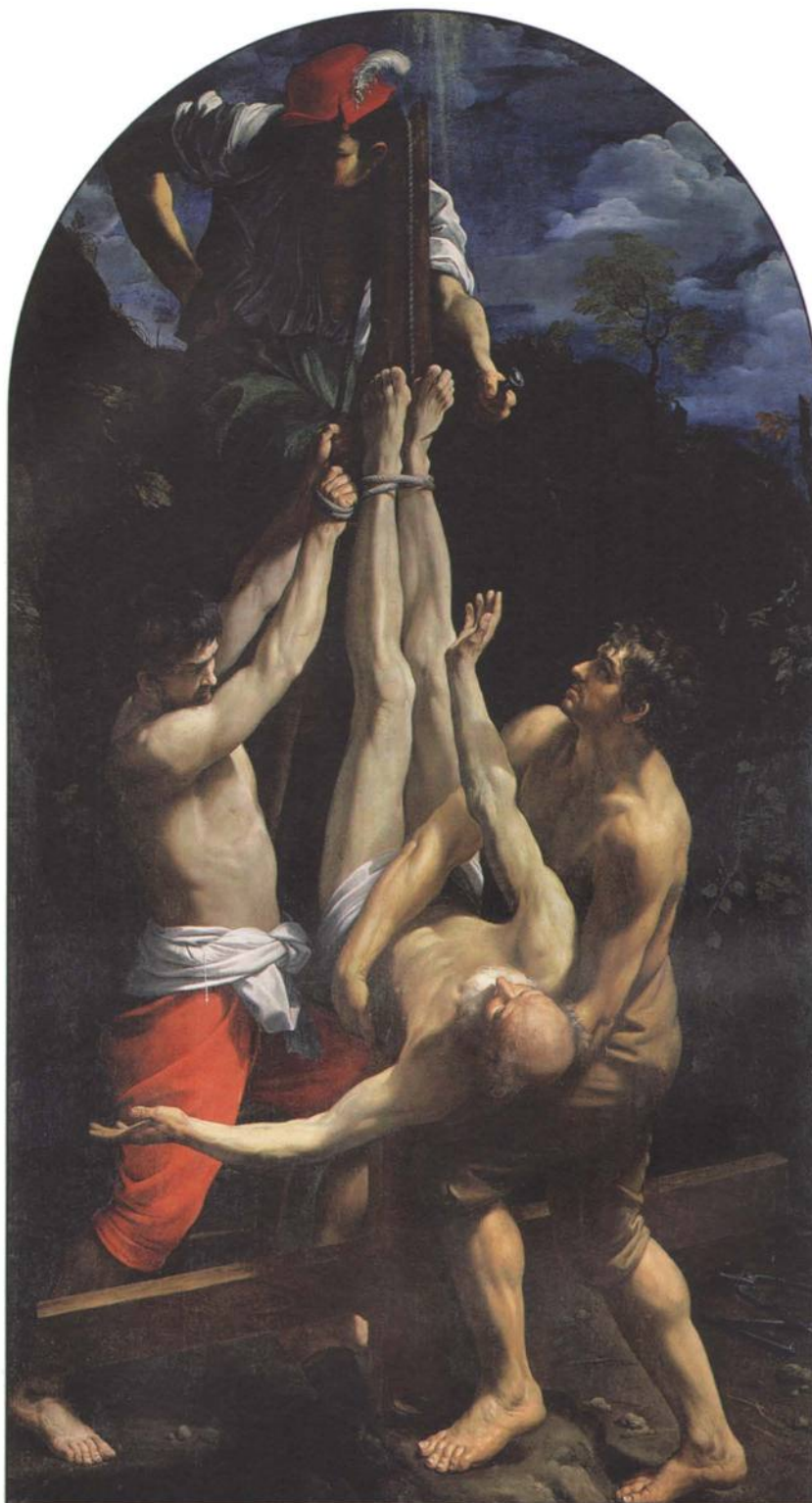
Доменикино передал торжественность момента и, как живописец своего времени, наполнил картину хоть и слегка скрытой, но экспрессией, видной в позах и жестах персонажей. Сияющий в стенном проеме пейзаж размыкает пространство композиции, как это было принято в барочной и классицистической живописи, являя взору небо, готовое принять душу Иеронима.



АНДРЕА САККИ
(1599–1661)
Видение святого Ромуальда
Около 1631. Холст, масло. 310x175

Живописец, чье творчество относится к раннему европейскому классицизму, Сакки обратился в этой работе к истории из жизни святого Ромуальда. Тому приснился сон, напоминавший сон святого Иакова, который увидел уходящую в небо золотую лестницу с шествовавшими по ней вверх и вниз ангелами. Согласно преданию, спящему Ромуальду явились монахи в белых одеяниях, восходившие на небо. После этого на том месте, где ему было видение, этот монах, проповедовавший идеалы отшельнической жизни, основал монастырь Камальдоли и призвал братию облачаться в белые одежды.

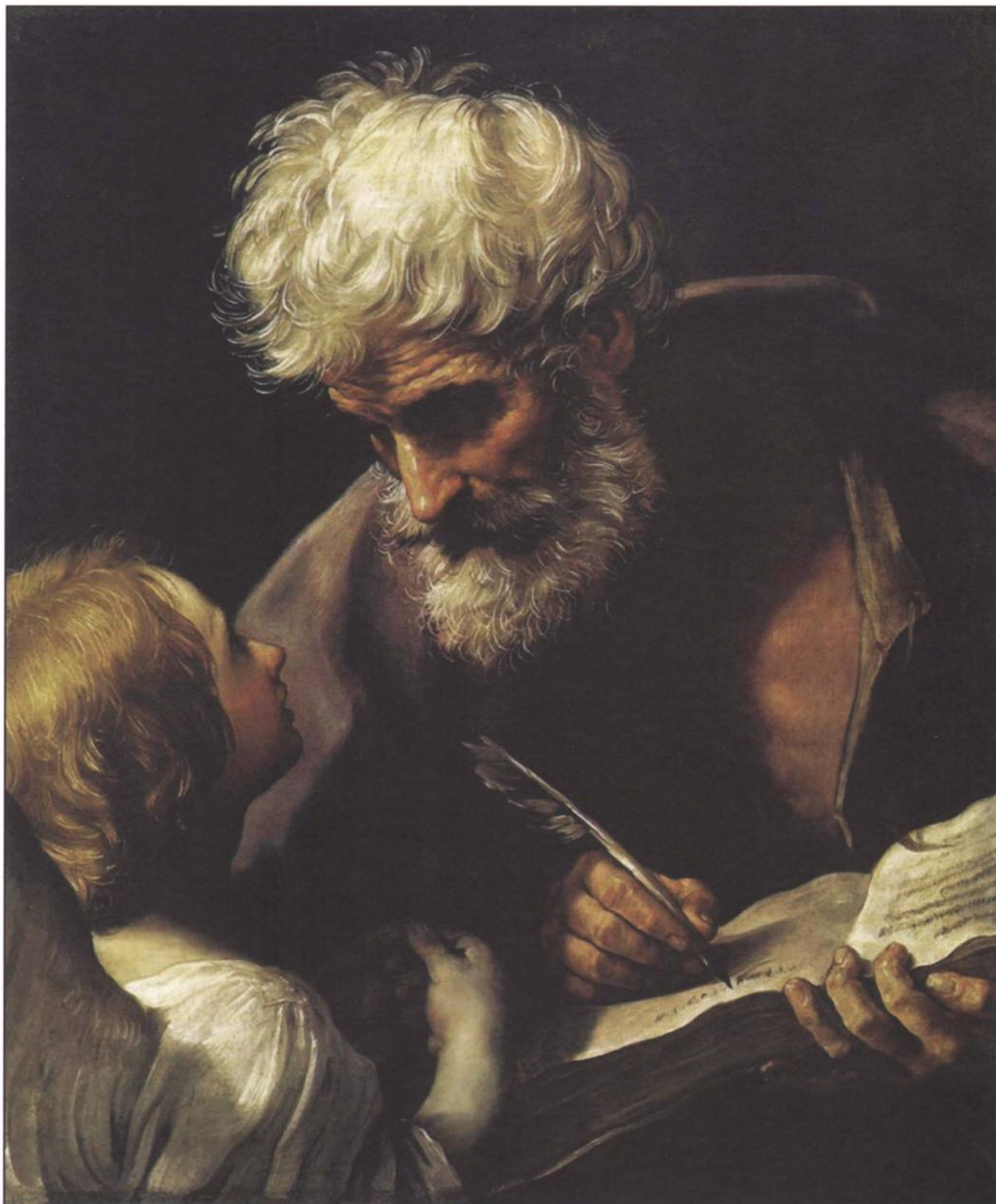
На картине в окружении монахов своего ордена сидит святой, рассказывающий им о сне, который изображен поодаль. Пластически выразительные фигуры персонажей, драпировки их одеяний вносят в сцену ту простоту и величие, к которым стремился Сакки, стараясь преодолеть влияние барочной живописи. В то время как на переднем плане красочный слой более плотный, вдали он тоньше и прозрачнее, и это подчеркивает ирреальность происходящего там.



ГВИДО РЕНИ
(1575–1642)
Распятие апостола Петра
1604–1606. Дерево, масло. 305x171

Гвидо Рени обучался живописи в болонской Академии братьев Карраччи, но, приехав в Рим, испытал сильное влияние искусства Караваджо. В итоге художник сумел объединить в своем творчестве два столь несходных течения – караваджизм и академизм, что видно на примере данной картины. Она была написана по заказу кардинала Пьетро Альдобрандини для римской церкви Святого Павла у трех фонтанов.

Свет, исходящий из неизвестного, но сильного источника – типичный прием Караваджо, заимствованный у него всеми последователями, – озаряет сцену распятия святого Петра. Подобно своему «учителю», Рени изображает ее с реалистическими подробностями: палачи работают как одержимые, два из них, тела которых лоснятся от пота, привязывают апостола к кресту, один, забравшись наверх, помогает им. Как и Караваджо, художник не боялся правдиво изобразить блестящую лысину, немолодое тело Петра, грубые босые ноги его мучителя. Все эти детали дают зрителю возможность почувствовать происходящее. Но в картине заметно и влияние академизма: художник явно тяготел к красоте и эффектности изображенного.



**ГВИДО РЕНИ
(1575–1642)
Святой Матфей и ангел
1635–1640. Холст, масло. 86х68**

Гвидо Рени был представителем болонской академической школы, но в поздний период творчества, к которому относится представленное полотно, его живопись несла в себе особенности барокко.

На картине изображен святой Матфей, который, подавшись вперед и не отрывая пера от книги, внимательно слушает ангела – мальчика с открытым лицом, трепетно диктующего ему слова Евангелия. Отчетливо выраженные эмоции персонажей, тесная композиция, подчеркивающая их духовную близость и, развиваясь по диагонали, вносящая в работу движение – все это признаки барочной живописи. Она обращалась к верующим напрямую, затрагивая струны их душ, и открыто проповедовала. Рени, следуя примеру своего заочного учителя – Караваджо, изображает апостола и евангелиста простым человеком, не умудренным науками, подчеркивая божественное происхождение евангельских текстов.

Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Багамян*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Редактор: *С. Суворова*
Автор текста: *И. Кравченко*
Корректор: *Г. Бафышева*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: editor@directmedia.ru
www.directmedia.ru

ТОМ 13 «Музеи Ватикана»

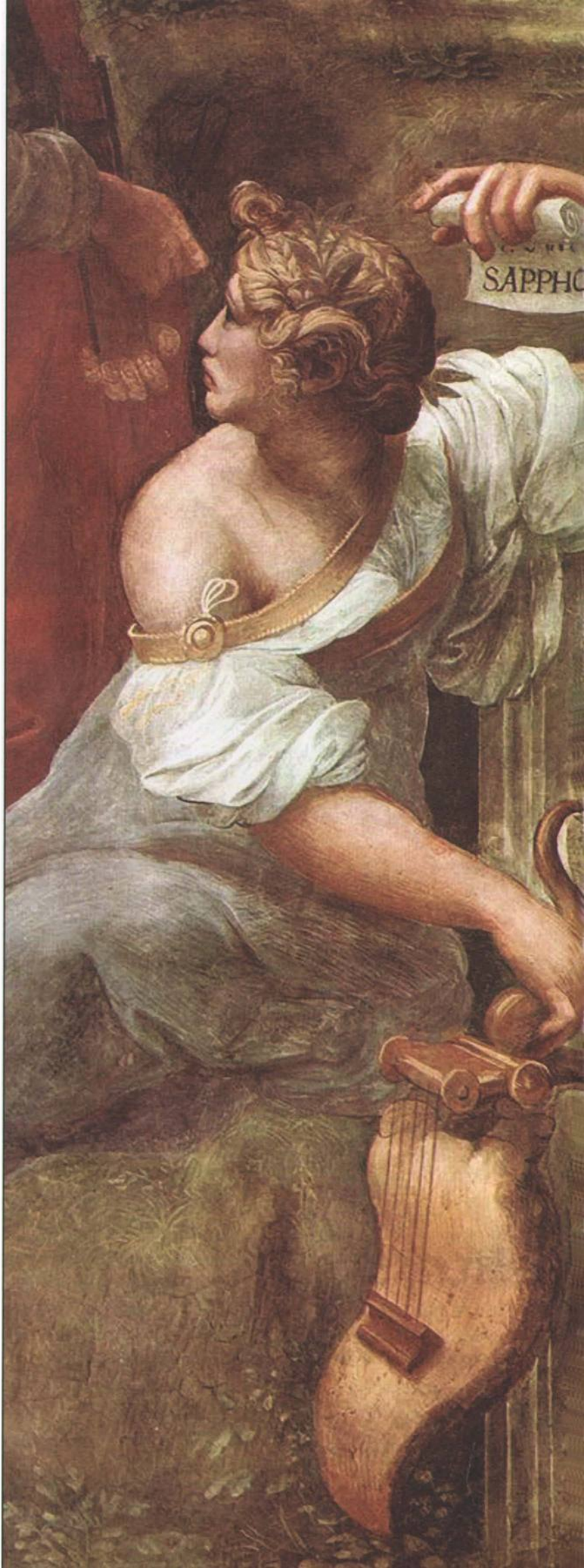
© Издательство «Директ-Медиа», 2011
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки
Обложка: **Рафаэль. «Афинская школа»**

Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»
125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

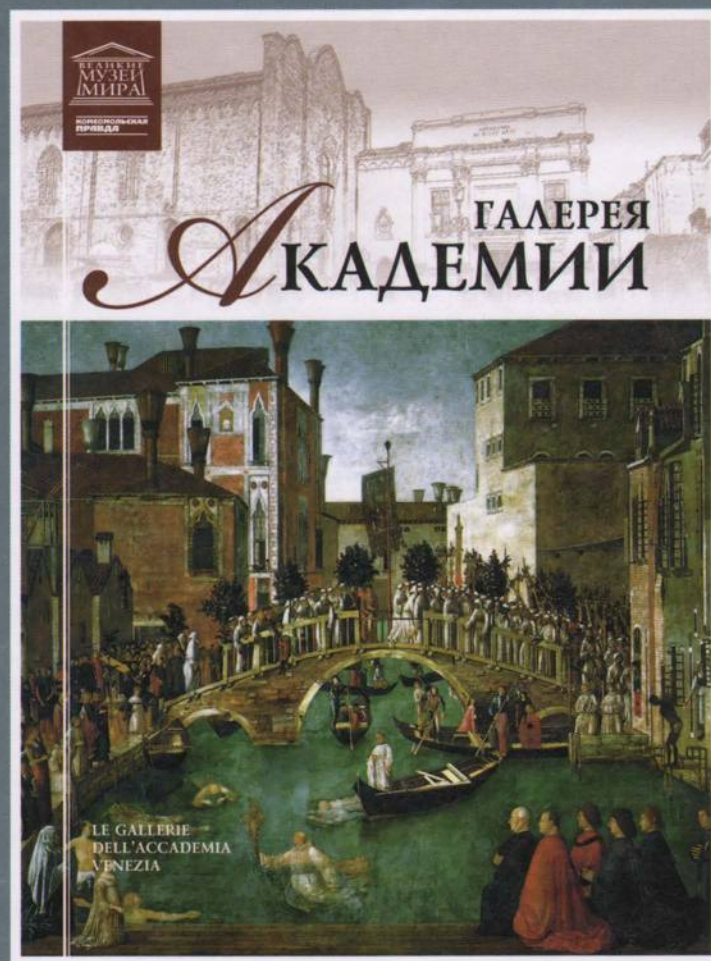
Отпечатано: SIA „PRESES NAMS BAL TIC”, Латвия
Эрнеста Бирзниека-Упиша 20а/4, Рига, LV-1050.
www.pnbaltic.eu

Подписано в печать 30. 11. 2011
Формат 70х100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 6,0
№ 101253

2011 год



СЛЕДУЮЩИЙ ТОМ:



Галерея Академии в Венеции — художественный музей, в котором хранится самая большая коллекция венецианской живописи XIV—XVIII веков. Галерея основана венецианским Сенатом в 1750 как школа живописи, скульптуры и архитектуры. В начале XIX века из художественной школы был преобразован музей, его фонды стали постепенно увеличиваться. Сегодня в Галерее представлены работы таких прославленных мастеров, как Беллини, Джорджоне, Веронезе, Тициан, Тинторетто, Каналетто, Гварди.

Реализуется с газетой
«Комсомольская правда»

ISBN 978-5-87107-252-3



4 607071 484188