

Екатерина Тараканова

Художественный ансамбль капеллы Никколина в Ватикане. Папская власть и искусство Рима

Капелла Никколина в Апостолическом дворце — единственная из сохранившихся ватиканских росписей Фра Беато Анджелико и один из первых фресковых ансамблей Кватроченто в Риме. В статье анализируется смысловая и художественная значимость этого памятника переходного типа, оказавшего влияние на становление искусства ренессансного Рима. Автор показывает, что он представляет гармоничный синтез христианской религии и новой культуры. Исследование программы росписей выявляет особую роль идеи упрочения позиций Святого Престола, а также выдающейся личности заказчика — папы-гуманиста Николая V — и его политики *Renovatio Romae*. Художественные и семантические возможности использования перспективы и особенности восприятия ансамбля капеллы зрителем эпохи Возрождения дополняют комплексный научный анализ этого римского памятника эпохи Кватроченто.

Ключевые слова:

Кватроченто, капелла Николая V (Никколина), Фра Беато Анджелико, Беноццо Гоццоли, патронаж, гуманизм, перспектива, зритель.

Капелла Никколина в Апостолическом дворце Ватикана — второй из почти полностью сохранившихся фресковых циклов римского Кватроченто и единственная из четырех¹ ватиканских монументальных росписей Фра Беато Анджелико, дошедшая до наших дней. (Ил. 1.) На протяжении многих десятилетий эта капелла была практически забыта: римскому искусствоведу и архивисту Дж. Г. Боттари, в 1769 году во время подготовки издания «Жизнеописаний» Вазари, вознамерившемуся непосредственно изучить фрески Никколины, пришлось проникнуть в нее через окно, так как ключи давно уже были утеряны [22, S. 95]. Новый виток внимания исследователей к этой молельне связан с реставрациями XX столетия (в том числе вернувшими первоначальный облик окнам западной стены, частично заложенным во время переделки капеллы при Григории XIII в конце XVI века²).

Особый интерес представляет то, как в капелле Никколина, подготовившей почву для зарождения римской ренессансной школы, открытия искусства эпохи Кватроченто были поставлены на службу возрождающейся после Схизмы католической церкви. Анализ этого художественно и семантически насыщенного ансамбля, а также неординарной личности и выдающемуся культурно-историческому вкладу его заказчика посвящена настоящая статья.

Живописная декорация капеллы, выполненная в 1448 году по велению Николая V (Томмазо Парентучелли, 1447–1455), запечатлела в себе гармоничное сочетание христианской религии и новой ренессансной культуры, способствовала укреплению авторитета Церкви и папской власти. На это, безусловно, повлияла неординарная личность заказчика, ставшего первым папой-гуманистом. Усилиями Мартина V и Евгения IV

- 1 Споры о числе ватиканских росписей Анджелико были подытожены статьей К. Гилберта, разграничившего капеллы дель Сакраменто (1446), Святого Петра (1447), Никколина (1448) и студио Николая V (1449) [18].
- 2 Тогда же в восточной стене было прорублено окно в соседний Зал швейцарцев.

Рим был прекрасно подготовлен к тому, чтобы стать столицей искусств, но только при Николае V складывается полноценная художественная программа Ренессанса или лучше — классицизма Кватроченто, в разработке которой принимал участие и Фра Беато Анджелико.

Выбор в качестве главного мастера Анджелико не случаен. Его пригласил в Ватикан Евгений IV, но еще до этого Анджелико был знаком Томмазо Парентучелли по работе во флорентийском монастыре Сан Марко, где будущий папа Николай V занимался систематизацией библиотеки Никколо Никколи [33, S. 29]. «Ангельский брат», тяготевший к искусству интернациональной готики, но чуткий к достижениям своего времени, был великим представителем христианского гуманизма, как отмечал Дж. К. Арган [1, с. 232]. Пребывание в Риме существенно повлияло на искусство уже зрелого Анджелико, а фрески в ватиканской капелле Никколина стали его «латинскими» наставлениями [1, с. 232].

Капелла Никколина объединила два верхних этажа башни Иннокентия III, входящей в самую древнюю часть Ватиканского дворца, при Николае V ставшего папской резиденцией. Тогда же в капелле был устроен крестовый свод. Небольшая по размерам³ «секретная» капелла, располагавшаяся в одном из наиболее защищенных сегментов дворца рядом со спальней Николая V⁴, использовалась понтификом преимущественно для частных ежедневных служб.

Эта молельня посвящена святым Стефану и Лаврентию, почитавшимся как покровители города. Такое посвящение отвечало идее переноса топографии Латерана, где Лаврентий на протяжении столетий был патроном папской капеллы, в новую ватиканскую резиденцию [8, pp. 29, 32, 34, 35]. Первомученик Стефан, согласно преданию, сам выбрал Рим местом своего окончательного упокоения. В августе 1447 года Николай V подтвердил, что реликвии обоих святых находятся именно в базилике Сан Лоренцо фуори ле Мура, а не в церкви Санта Мария ин Арачели, где незадолго до этого было обнаружено парное захоронение [9, p. 103].

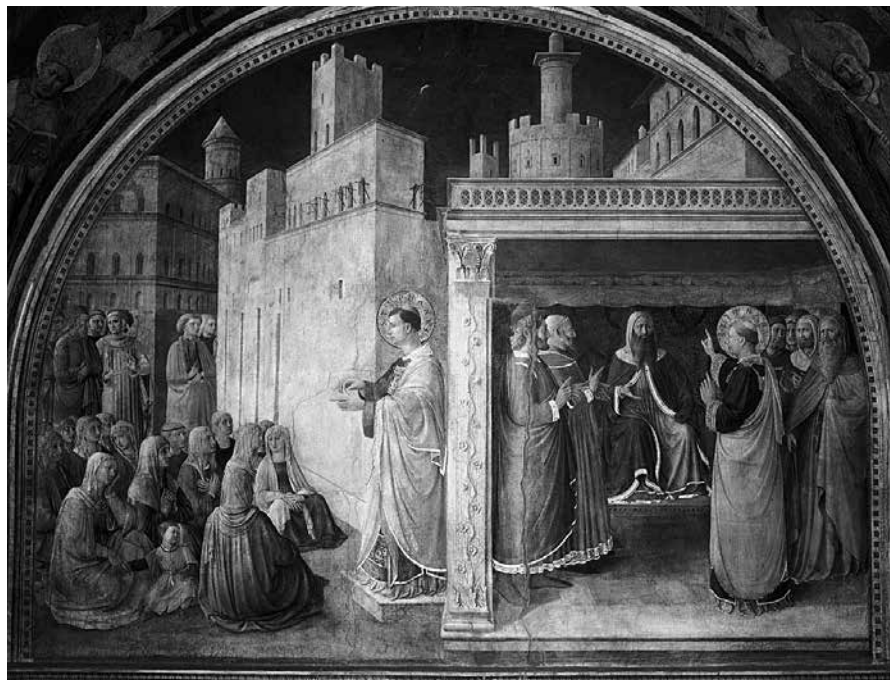
До капеллы Никколина в итальянском искусстве известно только два примера совместного изображения святых Стефана и Лаврентия:

3 Размеры капеллы: ширина — 4,23 м, длина — 6,8 м, высота до вершины люнеты — 8,12 м, замок свода — 8,45 м [17, p. 99].

4 Капелла соединялась с покоями Николая V проходом в левой части северной стены, при Юлии II перенесенным (на месте прежнего остались фиктивные двери) в ее правую часть.



1. Общий вид капеллы Никколина от алтарной стены
Роспись стен и свода: Фра Беато Анджелико и помощники. 1448
Фреска, темпера, золото, ультрамарин
Пол: Верроне д'Аньоло. 1450–1451. Мрамор
Ватикан, Апостолический дворец



2. Фра Беато Анджелико и помощники
Проповедь святого Стефана. Святой Стефан перед Синодрионом. 1448
 Фреска, темпера, золото, ультрамарин
 3,22 × 4,12 м. Люнета северной
 стены капеллы Никколина, Ватикан,
 Апостолический дворец

во фресках конца XIII века в портике Сан Лоренцо фуори ле Мура в Риме и в хоре Колледжаты в Кастильоне-Олона (около 1432–1439) [14, р. 35]. Истории святых в ватиканской молельне, опирающиеся на текст Деяний апостолов и «Золотую легенду» (главы VIII и СХVII), расположены друг под другом и в соответствии с раннехристианской традицией прочитываются слева направо, заканчиваясь у алтаря. В образованном люнетами верхнем регистре представлены хронологически более ранние сцены из жизни святого Стефана (ил. 2), а в расположенных ближе к зрителю прямоугольных клеймах нижнего ряда — наделенные особой идейной значимостью ключевые моменты земного пути святого Лав-

рентия. При этом основной темой фресок западной стены становится посвящение Стефана и Лаврентия в диаконы, северной — их служение христианской церкви, а восточной — их мученичества. Подобный параллелизм, способствовавший акцентуации определенных тем в росписи, требовал от Анджелико, отвечавшего за всю композицию ансамбля, завидной изобретательности.

Непосредственно друг над другом изображены только завершающие циклы казни. (Ил. 3.) В остальных случаях соотнесения сцен по смыслу хронологически более ранние эпизоды жизни святого Стефана смещены несколько влево относительно клейма с историей Лаврентия, как бы на полшага опережая их. Такой зигзагообразный ритм, архитектурно обусловленный наличием двух окон в среднем регистре западной стены, визуальнo подкрепляется многочисленными диагоналями перспективных построений. Разбивка на сцены с небольшим смещением вертикальной границы вправо, в люнетах остроумно обыгранная архитектурными элементами, создает определенный эффект «сжатия» повествования, как бы риторического понижения интонации к концу фресковой «фразы».

На алтарной (южной) стене, расположенной напротив входа в капеллу и разрушенной при возведении Павлом III лестницы, было «Снятие с Креста». Эта композиция, по мнению П. Ротонди, включавшая изображения святых Стефана и Лаврентия, провозглашала триумф церкви как эсхатологический триумф с Христом и за Христа [32, pp. 205, 208]. Она как бы соединяла в себе все сцены капеллы и являлась не только кульминацией, но и своеобразной квинтэссенцией ансамбля.

«Закольцованность» историй как будто отсылает к приводимому в «Золотой легенде» (в начале главы о Стефане) толкованию греческого имени святого, «которое переводится на латинский язык как венок, а на еврейском языке означает образец <...> В Новом Завете Стефан был венком, то есть венцом первомучеников, подобно тому, как в Ветхом Завете им был Авель. Он был подобен образцу, ибо для других стал примером и правилом терпения ради Христа, примером деяний и жизни, равно как и правилом молитвы за недругов» [4, с. 84]. Стефан, преклонивший «колена за каменяющих его» [4, с. 88], находится в позе предстояния по отношению к «Снятию с креста» алтарной стены. Такая обращенность персонажей в сторону алтаря в момент мольбы и принятия божественной помощи и благодати характерна для всех сцен на боковых стенах капеллы, кроме «Мученичества Лаврентия».

Эту композицию, как и весь нижний регистр, замыкает лежащий на решетке святой, обращенный лицом к своему врагу Децию, смущенно признавшему свое поражение [24, р. 614]. А спиной к алтарю изображены персонажи, являющиеся проводниками божественной воли.

В то же время обе категории персонажей (повернутых лицом или спиной к алтарю) являлись своего рода примером расположения в пространстве людей, участвовавших в церемониях в капелле Никколина. Это способствовало стиранию грани между реальными и изображенными событиями, например, в «придворных» сценах среднего регистра с историей Лаврентия, где Сиксту II приданы портретные черты Николая V. Если вспомнить, что помимо частных служб в капелле Никколина вручали паллий, посвящали в кардиналы, епископы и рыцари *miles auratus Sancti Petri* [14, pp. 49–50], то одна из ключевых сцен ансамбля — «Посвящение Лаврентия в диаконы» — воспринимается как своеобразный образец, регламентирующий такие церемонии.

Символично, что истории обоих святых начинаются со сцен их возведения в чин диаконов, из числа которых в римской церкви выбирались епископы (архидиакон часто был наиболее вероятным кандидатом на престол святого Петра). (Ил. 4.) В этих сценах мы видим эксклюзивное рукоположение, описанное папским мастером церемоний 1445–1469 годов П. Бургенсисом в *Liber Caeremoniarum* [14, pp. 39, 43]. При этом с Николаем V ассоциируется не только наделенный его портретными чертами Сикст II, но и изображенный регистром выше Петр (наместник Христа на земле), а также сами протодиаконы Стефан и Лаврентий. Подробнее об их сходстве с понтификом будет сказано ниже, а пока стоит напомнить о стремительной церковной карьере Томмазо Парентучелли, ставшего папой римским (во многом благодаря своему богатому дипломатическому и административному опыту) менее чем через три месяца после его избрания в кардиналы. Примечательно, что Николай V, выступая против приоритета решений вселенских соборов над решениями понтифика, вместо фамильного изображения поместил на своем гербе ключи святого Петра [19, р. 56] как подтверждение преемственности и авторитета папской власти. В капелле Никколина медальоны с изображениями перекрещенных ключей под папской тиарой включены во фриз, отделяющий нарративные регистры от иллюзионистического занавеса, украшенного аналогичными более крупными тондо.

Таким образом, сцены рукоположения обоих диаконов отсылают к теме избранности, легитимности и преемственности служителей



3. Фра Беато Анджелико и помощники. Изгнание из города святого Стефана. Каменование святого Стефана. Суд над святым Лаврентием и его мученичество. 1448
Фреска, темпера, золото, ультрамарин
Восточная стена капеллы Никколина
Ватикан, Апостолический дворец



4. Фра Беато Анджелико и помощники. Посвящение святого Стефана в диаконы. Раздача святым Стефаном милостыни. Посвящение святого Лаврентия в диаконы. 1448
Фреска, темпера, золото, ультрамарин
Западная стена капеллы Никколина
Ватикан, Апостолический дворец

церкви. В 1448 году, когда отречение от тиары последнего антипапы Феликса V, достигнутое стараниями Николая V 7 апреля 1449 года, все еще оставалось одной из заветных целей римской курии, это было особенно актуально. Получение Стефаном чина диакона от апостола Петра как один из первых этапов зарождения иерусалимской церкви было явной параллелью укреплению авторитета Римской католической церкви

при папе Парентучелли. При этом, по меткому замечанию Р. Л. Колелла, церковь в программе декорации капеллы Никколина предстает не только как *corpus politicum*, но и как *corpus Christi mysticum*, невидимой главой которого является Христос, а видимой — папа римский [14, р. 47–49].

Тема духовного образца и преемственности христианского служения, пронизывающая ансамбль капеллы Никколина, получает в нем широкое воплощение и многоуровневое прочтение. С атрибутами церковного авторитета Петра — паллием и тиарой — изображен Николай V в образе Сикста II. В знак следования миссии, возложенной первым из апостолов на Стефана, в следующих за рукоположением сценах он предстает в желтом плаще Петра. Стойкость, милосердие и принципиальность Стефана, своим мученичеством уподобившегося Христу, двумя веками позже воспроизведет Лаврентий. Вместе оба протодиакона напоминают других традиционных римских патронов — Петра и Павла. Их стоящие по сторонам от Христа фигуры прочитываются в мозаике конхи апсиды в «Посвящении Лаврентия». В качестве действующих лиц истории святого Стефана Петр и Павел (тогда еще, до своего чудесного обращения в христианство, Савл) написаны практически друг напротив друга на западной и восточной стенах капеллы. Стефан, живым примером для которого был основатель христианской церкви, со временем сам станет образцом для Савла, представленного в ансамбле Никколины молчаливым свидетелем сцены каменования. (Ил. 5.)

Скрытая отсылка к Христу, априори прочитывающаяся во всех изображенных в капелле представителях клира, становится наиболее явной в образе святого Лаврентия. В сцене раздачи сокровищ церкви на его далматике отчетливо видно имя Спасителя (IHESUS CRISTVS) [16, р. 153]. Лаврентий, показанный на фоне нефа базилики, сам как бы воплощает церковь, а окружившие его бедняки и калеки, согласно словам святого, являются ее сокровищами [10, pp. 58–59]. (Ил. 6.) Примечательно, что красный далматик, в котором на протяжении всей истории показан святой Лаврентий, используется лишь во время воскресной службы *Laetare* и в четвертое воскресенье Великого поста [30, р. 28]. Красный цвет в данном случае воспринимается как символ милосердия (и Рая), а язычки пламени на облачении святого указывают не только на его преисполненность Святым Духом, но и на предстоящее мученичество в огне.

Подробно разбирая «послание теологической добродетели милосердия» [37, р. 64] в капелле Никколина, И. Венки говорит о крови Христовой, о проповеди его учения, милостыне во имя его любви,



5. Фра Беато Анджелико и помощники Каменование святого Стефана. Фрагмент. 1448. Фреска, темпера, золото, ультрамарин. Восточная стена капеллы Никколина. Ватикан, Апостолический дворец



6. Фра Беато Анджелико и помощники Раздача святым Лаврентием сокровищ Церкви. 1448. Фреска, темпера, золото, ультрамарин. Северная стена капеллы Никколина. Ватикан, Апостолический дворец

о мученичестве как имитации его смерти, об учительстве его церкви. При этом теолог различает три уровня раздачи милостыни: физический, заключающийся в помощи страждущему, духовный, связанный с действующим во славу Божьей любви донатором, а также молитву облагодетельствованного о благодетеле [37, р. 66]. Все они характерны для Николая V, унаследовавшего от матери сострадание бедным и основавшего милостыню при церкви Кампо Санто тедески, где каждую пятницу девятьсот нуждающихся получали хлеб и вино, а тринадцать бедняков каждый день обедали [10, р. 47, п. 9].

Оба диакона-мученика прославились делами милосердия, но только в цикле со Стефаном есть сцена проповеди. Во фьезоланском монастыре обсервантов Сан Доменико, где в 1440-е годы Фра Беато Анджелико неоднократно избирался викарием и в 1450–1452 годах был приором [6, с. 3],

пасторская миссия считалась приоритетным занятием, а «проповедь посредством живописи» приравнивалась к словесной [7, с. 47, 53].

В монастыре братьев-проповедников Санта Мария sopra Минерва, где, будучи в Риме, проживал художник, состоялся конклав, на котором избрали Николая V. Доминиканцы оказывали существенную поддержку этому понтифику: так, его друг Жуан де Торквемада сочинил *Il Papa gode della pienezza della potestà pontificiale, quale un re nel regno* [11, p. 5]. Портретом Торквемады, вероятно, является изображение кардинала с покрытыми виртуозно написанной прозрачной тканью руками, стоящего за Сикстом II в сцене «Посвящение Лаврентия в диаконы» [10, p. 57]. (Ил. 7)

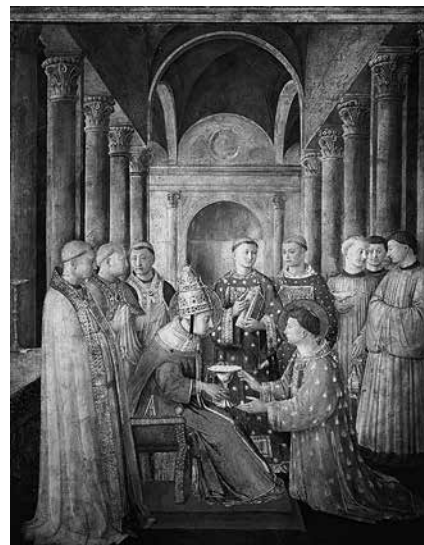
Влияние борющихся с ересью доминиканцев, а также отголоски дипломатической деятельности Томмазо Парентучелли, угадываются и в соседней композиции со святым Стефаном перед Синодом, когда все смотревшие на святого «видели его лице, как лице ангела» (Деян 6, 15). Любопытно, что в данном случае мотив подобия ангелу объединяет героя священной истории, неспроста изображенного практически со спины, художника, вошедшего в историю искусств под прозвищем «Ангельский» («Анджелико»), и заказчика, за свое красноречие на похоронах Евгения IV сравненного Энеа Сильвио Пикколомини [10, p. 48] с ангелом.

Блестяще образованного и разносторонне одаренного Николая V отличала настоящая страсть к книгам, отчасти сказавшаяся и на посвящении капеллы: святой Лаврентий традиционно почитался как покровитель библиотек, кодекс является атрибутом и святого Стефана. Именно папа Парентучелли заложил ядро нынешней Ватиканской библиотеки. Символично, что одна из центральных сцен капеллы Никколина — «Посвящение Лаврентия в диаконы» — стала «прототипом»⁵ для написанного Мелоццо да Форли «Основания Ватиканской библиотеки». (Ил. 8.) Превращенная Сикстом IV в публичную и открытая в 1475 году буллой *Ad decoram*, она, по словам современников [26, p. 110], сохранила дух своего основателя.

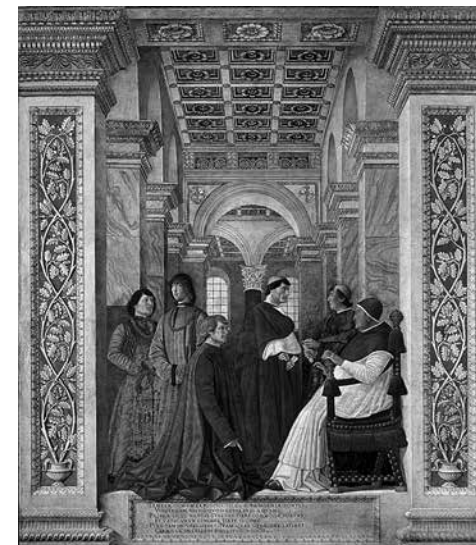
Библиотека Николая V насчитывала самое большое на Западе количество сочинений отцов церкви. Привлекая ученых-гуманистов

5 Для самого Анджелико образцом мог быть несохранившийся групповой портрет кисти Джентиле да Фабриано, изображавший папу Мартина V среди десяти кардиналов.

6 О вкладе изображенных в капелле Никколина отцов церкви в дело укрепления христианской религии и авторитета папской власти см.: [10, pp. 49–50; 16, pp. 158–159].



7. Фра Беато Анджелико и помощники. *Посвящение святого Лаврентия в диаконы*. 1448
Фреска, темпера, золото, ультрамарин. Западная стена капеллы Никколина. Ватикан, Апостолический дворец



8. Мелоццо да Форли. *Основание Ватиканской библиотеки*. 1477
Фреска. 370 × 315
Ватикан, Ватиканская пинакотека

для перевода с греческого и изучения патристики, он закреплял за Римом статус столицы обновленного христианского мира, органично соединившего в себе гуманизм, опиравшийся на наследие классической античности, с традицией раннехристианской патристики и средневековой схоластики [23, pp. 239–240]. Символическим подтверждением роли греческих и латинских отцов церкви как защитников веры, способствовавших укреплению папского авторитета⁶, является их изображение на несущих частях архитектурной конструкции (арках, примыкающих к южной и северной стенам).

М. Кальвези соотносит изображение отцов церкви с разделением теологии на умозрительную (или догматическую) и практическую (или моральную) [10, pp. 49–50]. С первой связано красноречие, со второй — милосердие. Бонавентура (иногда его изображение идентифицируют с Иеронимом), Августин, Амвросий и Фома Аквинский

(соименный Томмазо Парентучелли)⁷ ассоциируются с догматической теологией, а Григорий Великий, Лев Великий, Атанасий и Иоанн Златоуст — с моральной. Преобладание западных отцов (шестеро) над восточными (двое) напоминает о соотношении сторон на Ферраро-Флорентийском соборе, на котором будущий Николай V установил контакты с восточными теологами. Любопытно, что сходство изображенных отцов церкви с учеными мужами способствовало распространению на рубеже XIX–XX веков ошибочному отождествлению капеллы Никколина с папским студио [27, р. 126; 35, р. 120].

В бытность во Флоренции молодой Томмазо Парентучелли был учителем в доме мессера Палла ди Нофери Строчи [15, р. 38], известного коллекционированием греческих и латинских рукописей, дружбой с учеными-гуманистами и строительными проектами [21, pp. 214–215]. Позднее аналогичная деятельность отличала и самого Николая V, ставшего не только начитанным теологом и гуманистом, но и понтификом с имперскими амбициями. Они выражались в том числе в архитектурном преобразовании Рима, позиционируемого, начиная с его правления, как новая культурная столица Европы.

Градостроительные замыслы Николая V простирались от ремонта акведуков, мощения улиц и обновления раннехристианских церквей до придания Борго рационального плана, крупномасштабной реставрации замка Святого Ангела, расширения Ватиканского дворца и грандиозной перестройки собора Св. Петра (по проекту Б. Росселлино), который должен был стать самой выдающейся церковью христианского мира [5, с. 317; 39]. Не все замыслы удалось реализовать — основные деньги на строительство появились только благодаря юбилею 1450 года, обеспечившему невероятный приток паломников в Рим.

Известно, что Николай V осуждался современниками за чрезмерные траты. Двойственное отношение к его архитектурной политике прочитывается и в «Моме» Альберти [34, р. 325]. С одной стороны, он посвятил папе Парентучелли свой трактат «Десять книг об архитектуре», а с другой — явно не одобрял варварского использования в качестве строительного материала античных руин. Незадолго до смерти понтифик даже произнес речь в защиту своей строительной деятельности,

7 Симптоматично, что в XVI веке Никколина случайно была названа капеллой Фомы [31, S. 207].

говоря, что она поднимает авторитет церкви в глазах неграмотных [39, р. 97] эффективнее, чем умозрительные аргументы. А жизнеописание Николая V, составленное его секретарем Джаноццо Манетти, некоторые исследователи считают его посмертным оправданием [34, р. 325, п. 3].

Превентивным ответом на грядущие обвинения в расточительстве можно считать декорацию капеллы Никколина, в которой истории Стефана и Лаврентия, известных своим отказом от имущества, наглядно демонстрируют, как церковные богатства должны расходоваться не на личные нужды представителей клира, а на всеобщее благо. Разнообразные и тщательно прописанные архитектурные задники оказываются не только «кулисами» для разворачивающихся на плоскости стены событий, но и «макетом» для пока еще не осуществленных, но провозглашенных проектов.

Характерно, что из всего живописного наследия Анджелико именно фрески Никколины отличаются наиболее сложными и продуманными архитектурными фонами⁸. По-видимому, основная заслуга в этом принадлежит Беноццо Гоццоли⁹, об умелом обращении с перспективой которого писал еще Вазари [2, с. 348]. Из документов известно, что Беноццо платили больше [3, с. 220], чем другим ассистентам¹⁰ Анджелико, отзывавшегося о нем как о *consocio*, то есть «партнере» [28, р. 90]. Работа над «Райскими воротами» в мастерской Гиберти, предшествовавшая сотрудничеству с Анджелико, стала решающим этапом в освоении Беноццо Гоццоли искусства архитектурных построений. В более поздних самостоятельных росписях в Монтефалько в конвенте Сан Фортунато (1450) и главной капелле церкви Сан Франческо (1452) Беноццо использует вариации архитектурных задников Никколины, добротнo вычерченные, но выдающие еще некоторую неуверенность его руки в живописном плане. Таким образом, в ватиканском ансамбле архитектурные идеи Гоццоли нашли поддержку у Анджелико (в том числе — техническую), одновременно обогатившего свой художественный арсенал.

8 Они построены с помощью ударов шнура и рисунка с использованием циркуля и линейки [17, р. 106].

9 Краткую историографию по вопросу о доле участия Беноццо Гоццоли в декорации капеллы Никколина см.: [10, pp. 61–62]. О его роли в написании архитектурных задников см., например: [13, pp. 32; 25; 28, pp. 75–83; 29, р. 424].

10 В ходе реставрации 1990-х годов было установлено, что помимо главного мастера в капелле работали еще как минимум шесть человек [17, р. 101].

Однако перспективные построения архитектуры являются для Бе-ноццо (и Анджелико) лишь самостоятельной художественной задачей, редко переносимой на всю художественную плоскость. Это приводит к искажению пропорций: так, например, о слишком низком (в сравнении с фигурой Петра) балдахине над алтарем в «Посвящении Стефана» писал еще И. Супино [36, р. 120].

В изображениях Иерусалима в истории Стефана и Вечного города в житии Лаврентия угадываются многочисленные и далеко не однозначные отсылки к реальной римской, флорентийской и иерусалимской архитектуре с соответствующей семантической нагрузкой [40]. В целом классицизирующий характер написанной архитектуры отвечает замыслу Николая V по возрождению прежнего величия Рима в соответствии с канонами Альберти. Сам понтифик сравнивался гуманистами с другим меценатом — императором Августом [34, р. 325]. Значительно было и влияние раннехристианского Рима. Некоторые детали в посвящении Стефана напоминают базилику Сан Лоренцо фуори ле Мура, где похоронены Стефан и Лаврентий [16, pp. 150–151]. Высказывались предположения, что в сценах посвящения обоих святых в диаконы представлены разные варианты реконструкции константиновской базилики Святого Петра [25].

В «Раздаче милостыни святым Лаврентием» базилика, внешне похожая на средневековый собор Св. Петра, скорее, все же восходит к Сан Джованни ин Латерано, остававшемуся кафедральным собором даже после переноса папской резиденции в Ватикан. О первоначальном названии этого собора — *Basilica del Salvatore* (Базилика Спасителя) — как будто напоминает написанный в соседней сцене тимпан с бюстом благословляющего Христа [40, pp. 154–156].

Аврелиановой стеной явно навеян вид городских укреплений в истории Стефана. С обновленной по указу Николая V церковью Санто Стефано Ротондо и башнями по углам перестроенного при нем замка Святого Ангела могут быть соотнесены многочисленные круглые в плане здания, в которых А. Дзуккари [40, р. 146], впрочем, усматривает аллюзии и на новые флорентийские ротонды.

Многочисленные отсылки к Флоренции в архитектурных задниках Никколины напоминают о городе, с которым был тесно связан гуманист Томмазо Парентучелли, где оказали поддержку папе Евгению IV и где прошли выучку Анджелико и Гоццоли. Стефан, подобно современнику Николая V Бернардину Сиенскому, изображен проповедующим

на открытой площади флорентийского типа [30, р. 18] с застройкой, отдаленно напоминающей палаццо Даванцатти и Ручеллаи. Это придает сцене особое сходство с росписями Мазаччо в капелле Бранкаччи, воспоминания о которой то и дело сквозят во фресках Никколины. В архитектурных кулисах истории Стефана А. Нессельрат видит элементы флорентийских построек Брунеллески (базилик Санто Спирито и Сан Лоренцо, капеллы Пацци и Оспаделе дельи Инноченти) [28, р. 80].

Еще с начала Треченто Флоренция рассматривалась как «Новый Рим», а в XV столетии добавилась идея ее отождествления с богоизбранным «небесным городом» [40, pp. 147–148]. Старая традиция идентификации с Небесным Иерусалимом относится и к историческому Риму. В Истории Лаврентия Вечный город, напоминающий о *renovatio Urbis* Николая V, становится как бы воплощенным *Civitas Dei* [20, р. 24]. В такой «системе координат» интерьеры базилик в капелле Никколины воскрешали архетипы ковчега Ноя и Храма Соломона, а палаццо Апостолико соотносилось с Раем [11, pp. 10, 12]. Юбилей 1450 года прославлял Нового Соломона — Николая V — и его Иерусалим — обновляющийся Рим [34, р. 324] с главным Храмом — роселиновским собором Св. Петра.

Тема семантики и соотношения реальной и изображенной архитектуры тесно связана с вопросом самоощущения зрителя в интерьере капеллы Никколины. С покоями Николая V в Ватиканском дворце, включающими также сокровищницу (*tesoro secreto*) [8, р. 25], можно сравнить архитектуру в написанной над проходом в них сцене «Передача сокровищ Церкви». (Ил. 9.) В ней (как и в «Посвящении Лаврентия») как будто стирается грань между пространствами в самой капелле и в покрывающих ее стены фресках, что визуально подкрепляется портретным сходством Николая V с Сикстом II. В этой сцене наиболее явно проступает эффект «снятия» четвертой стены. А. Греко отмечает перспективное решение интерьеров в росписях капеллы Никколины по принципу «кукольного домика» и усматривает в последовательном расположении сцен влияние *Sacre Rappresentazioni* (Священных представлений) [20, pp. 26, 36]. Казнь Лаврентия показана как спектакль, на который взирает с террасы Деций.

Учет психологии зрительского восприятия прослеживается и в разбивке плоскости стены на отдельные сцены. Так, в люнете с проповедью Стефана и диспутом в Синедриионе для сохранения хронологического принципа прочтения сцен даны три точки схода [20, р. 41]. В заключительных сценах жития Лаврентия активно используются разные

пространственные планы, своеобразную цезуру между которыми образует башня, в которой показано обращение в христианство тюремщика Ипполита.

В ансамбле Никколины важную композиционную роль в ряде случаев играют перспективные линии. В «Посвящении Лаврентия», как отмечал Дж. Поуп-Хеннесси, на одной вертикали с точкой схода линий оказывается потир, протягиваемый Сикстом II коленапреклоненному святому [6, с. 66]. Примечательно, что в перспективное построение этой сцены как будто включены и реальные оконные проемы, что визуально увеличивает ее масштаб и подчеркивает значимость. В «Раздаче Лаврентием сокровищ Церкви» точка схода совпадает с головой святого. Неф за ним как бы «сплющивается» до ниши, придающей Лаврентию сходство с написанными в кивориях фигурами отцов церкви.

В «Диспуте в Синедроне» перспективные линии подчеркивают ораторский жест поднятой десницы Стефана [6, с. 62], а изображение его практически в три четверти со спины создает у зрителя иллюзию включенности в показанные события на правах единомышленника святого. Расположение линии горизонта на уровне глаз персонажей, то есть без привязки к пространству капеллы, как будто возносит ее посетителя до написанных историй.

Особенно активно ориентирована на зрителя входная стена. (Ил. 1.) Так, в «Проповеди Стефана» и «Раздаче Лаврентием церковных богатств» «кольца» из персонажей (ряд из которых повернут спиной) близки к композиционному решению Мазаччо в сцене «Подать» в капелле Бранкаччи. Они «втягивают» в изобразительную плоскость и зрителя, становящегося как бы свидетелем происходящего. Экстраполяция жестов святых позволяет выходить за рамки регистров живописной плоскости, объединяя тем самым реальный и изображенный миры капеллы.

Эмоциональная выразительность персонажей, написанных вдохновенным и чувствительным Анджелико, также побуждала зрителя к сопереживанию героям фресок. В качестве художественного средства передачи психологизма (особенно в моменты духовного порыва первосвященников или ненависти гонителей) он прибегал к динамичному композиционному построению, в том числе с использованием активных диагоналей складок одеяний, как в случае с Лаврентием, принимающим от Сикста II сокровища Церкви. Вспоминая о начале творческого пути Анджелико в качестве миниатюриста, А. Вентури писал, что одежды его персонажей как будто раздуваются весенним



9. Фра Беато Анджелико и помощники
Передача святому Лаврентию сокровищ
Церкви. 1448
Фреска, темпера, золото, ультрамарин
Северная стена капеллы Никколины
Ватикан, Апостолический дворец



10. Фра Беато Анджелико и помощники
Евангелисты с символами. 1448
Фреска, темпера, золото, ультрамарин
Свод капеллы Никколина. Ватикан,
Апостолический дворец

ветерком, в то время как у работавшего в металле Беноццо — ниспадают тяжелыми складками [38, р. 12].

Учитывая вкусы Николая V, любившего во время богослужения окружать себя драгоценными предметами и тканями [12, р. 120], художники, работавшие в Никколине, активно использовали сусальное золото в наиболее освещенных композициях регистра с историей святого Лаврентия. Зону цоколя отмечает роскошный иллюзионистически написанный занавес, как будто подвешенный на кольцах. В качестве другого

примера обманок, которые позднее так любил включать в свои работы Беноццо Гоццолли, можно назвать тень на откосе правого окна от выходящего за границы шестилепестковой розетки свитка в руках пророка.

Четырнадцать фигур патриархов и пророков с Моисеем и Авраамом во главе символизируют Ветхий Завет, предшествующий Новому и предсказавший приход Христа — нового Исаака, нового пророка и нового учителя [37, р. 75]. Символично, что пророки и патриархи изображены на откосах окон, на стыковочной плоскости, соотносимой с особым уровнем реальности, как бы в пограничной зоне между замкнутым художественным миром капеллы и бескрайним Божьим миром. Поэтому проникающий через окна в молельню свет воспринимается как божественный, идущий от Творца.

Вытянутые по вертикали окна как будто устремлены ввысь, туда, где начинается небесная зона. В ансамбле папской молельни она представлена в виде свода с восседающими на облаках евангелистами. (Ил. 10.) М. Кальвези, первым предложивший прочтение фрескового цикла Никколины как микрокосма, указывает на соответствие евангелистов определенным временам года и композициям стен [10, pp. 48–52].

На противоположном конце вертикальной оси молельни находится мраморный пол (созданный Верроне д'Аньоло в 1450–1451 годах). В основе его геометрического рисунка — большой ромб со вписанным кругом, в котором изображено солнце. К острым углам ромба практически примыкают четыре меньших круга, в каждом из которых — имя понтифика *NICOLVS/PP. QVINTVS*. В кругах еще меньшего диаметра у тупых углов ромба — эмблемы заказчика (с ключами святого Петра), образующие основные узлы напоминающего античный фриз.

Декоративный рисунок пола капеллы задает определенную траекторию движения ее посетителя. При этом кругами обозначены точки, с которых открываются наиболее выгодные ракурсы на композиции входной стены и сцены мученичества. Особенно важен большой круг, помещенный не только напротив способствовавшего благочестивой молитве «Снятия с креста», но и в створе с «Посвящением Лаврентия в диаконы». Возможно, на стоящего на этом месте Николая V в определенное время суток падал луч света из круглого (ныне утраченного) окна южной стены. Ассоциируясь с нисхождением Святого Духа, он становился зримым подтверждением богоизбранности понтифика.

Если смотреть от входа в капеллу, над большим кругом с солнцем изображена ваза с крышкой, а под ним — ваза без крышки. Три этих

изображения, «нанизанных» на одну ось, могут напоминать о дарах волхвов и их толкованиях, предложенных Григорием Великим в конце IV века. Так, солнце (ассоциирующееся с золотом) указывает на происхождение Христа (его наместник на земле — сам Николай V), грядущее Царствие Небесное и является знаком мудрости. Связанный с молитвой ладан, символизирующий Божью благодать, соотносится с нижним сосудом, ближе к которому написаны сцены проповеди и раздачи милостыни. Верхняя ваза может означать смирену, напоминающую о жертвенной смерти Христа и умерщвлении плоти, — недаром слева от нее даны сцены мученичества обоих святых, а непосредственно перед ней находилось «Снятие с креста».

Солнце, символизирующее свет знания, может восприниматься и как дневная звезда Христа, в лучах которого — двенадцать апостолов, и как эмблема Бернардина Сиенского, канонизированного 13 мая юбилейного 1450 года, и как указание на самого заказчика капеллы, названного Веспасиано да Бистиччи «светочем и гордостью Церкви Божьей и своего времени» [15, р. 81]. Солнцем, через свои добродетели распространяющим свет и тепло Святого Духа, Николай V будет назван и в надгробной речи Ж. Жуфруа [34, р. 322]. Лучи светила перемежаются первыми буквами месяцев, одновременно отсылающих к теме знаков Зодиака¹¹. В соответствии с тосканским календарем первым месяцем года являлся март. Этот месяц был особым и в судьбе Томмазо Парентучелли: 6 марта 1447 года он был избран папой римским, а 19 — коронован.

Камерные размеры, расположение практически в сердцевине Ватиканской резиденции, изначальная непрерывность нарративной фресковой поверхности, неярко естественное освещение придают ансамблю капеллы Никколины дополнительную цельность и даже замкнутость. Вертикальная ось капеллы задает вектор эманации божественной благодати и сакральной значимости — от подразумеваемого надо всем Иисуса (и показанного в несохранившейся алтарной композиции) и описавших его жизнь евангелистов к изображенным во фресках наместникам Христа на земле — святому Петру и Сиксту II, рукоположившим в диаконы святых Стефана и Лаврентия. Все они, в той

¹¹ О соотношении месяцев на полу с астрологическими представлениями, ключевыми событиями жизни Николая V, литургическим календарем, а также о связи изображений евангелистов с декорацией каждой из стен см.: [16, pp. 155–157].

или иной степени соотносимые с Николаем V, являют собой пример добродетельной жизни и служения Церкви. Многочисленные уровни пространственных и смысловых увязок сливаются, как в оркестре, воедино, провозглашая идею легитимности и авторитета папской власти. А сам понтифик в ансамбле Никколины прославлен и увековечен (иносказательно и вполне портретно) не только во фресковой декорации, но и в камне (если вспомнить рисунок пола). Таким образом, ватиканская молеельня Николая V становится микромиром, несущим на себе зримый отпечаток личности заказчика и в лаконичной форме вобравшим в себя сложную многовековую, с акцентом на актуальные события, историю христианской церкви.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Арган Дж. К.* История итальянского искусства/Пер. с итал. Г. П. Смирнова. М.: Радуга, 2000.
2. *Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе/Пер. с итал. А. Г. Габричевского и А. И. Венедиктова. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2008.
3. *Головин В. П.* Мир художника раннего итальянского Возрождения. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
4. *Иаков Ворагинский.* Золотая легенда. Т. I/Пер. И. И. Аникьева, И. В. Кувшинской. М.: Издательство францисканцев, 2017.
5. *Норвич Д. Д.* История папства/Пер. с англ. А. В. Короленкова и Е. А. Семеновой. М.: АСТ, 2014.
6. *Поуп-Хеннесси Дж.* Фра Анджелико/Пер. с англ. С. И. Козловой. М.: Слово, 1996.
7. *Хмелевских И. В.* Анджелико, фра (фра Джованни да Фьезоле) // Италия. XIII — начало XVI: Биографический словарь. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 46–55.
8. *Alfieri M., Pagliara P. N.* La torre di Innocenzo III // Il Beato Angelico e la cappella Niccolina. Storia e restauro/A cura di F. Buranelli. Novara: Istituto Geografico De Agostini S. p. A., 2001. Pp. 15–26.
9. *Borsook E.* The mural painters of Tuscany. New York: Oxford University Press, 1980.
10. *Calvesi M.* Gli affreschi del Beato Angelico nella cappella Niccolina // Il Beato Angelico e la cappella Niccolina. Storia e restauro/A cura di F. Buranelli. Novara: Istituto Geografico De Agostini S. p. A., 2001. Pp. 45–62.

11. Calvesi M. Il pontificato di Niccolò V // Ibid. Pp. 3–13.
12. Cavallaro A. L'ambiente dei pittori a Roma all'arrivo dell'Angelico // *Angelicus pictor. Ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico*/A cura di A. Zuccari. Milano: Skira, 2008. Pp. 117–131.
13. Cole Ahl D. Benozzo Gozzoli. New Haven – London: Yale University Press, 1996.
14. Colella R. L. The Cappella Niccolina, or Chapel of Nicholas V in the Vatican: the history and significance of its frescoes // *Venchi I., Colella R. L., Nesselrath A., Giantomassi C., Zari A.* Fra Angelico and the Chapel of Nicholas V. Vatican City State: Edizioni Musei Vaticani, 1999. Pp. 22–71.
15. Da Bisticci V. La vita di Nicolao P. P. V. // Da Bisticci V. *Le vite*/A cura di A. Greco. Firenze: Sede dell'istituto Palazzo Strozzi, 1970. Vol. 1. Pp. 35–81.
16. De Strobel A. M., Cornini G. Beato Angelico: la cappella Niccolina // *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*/A cura di M. G. Bernardini, M. Bussagli. Milano: Skira, 2008. Vol. 1. Pp. 149–159.
17. Giantomassi C., Zari D. La tecnica pittorica // *Il Beato Angelico e la cappella Niccolina. Storia e restauro*/A cura di F. Buranelli. Novara: Istituto Geografico De Agostini S. p. A., 2001. Pp. 99–133.
18. Gilbert C. Fra Angelico's Fresco Cycles in Rome: their Number and Dates // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Bd. 38. 1975. H 3/4. S. 245–265.
19. Gill M. J. The fourteenth and fifteenth centuries // *Rome*/Ed. by M. B. Hall. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. Pp. 27–106.
20. Greco A. La Cappella di Niccolò V del Beato Angelico. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1980.
21. Gregory H. Palla Strozzi's patronage and pre-Medicean Florence // *Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy*/Ed. by F. W. Kent, P. Simons, J. C. Eade. Canberra: Humanities Research Centre; Oxford: Clarendon Press, 1987. Pp. 201–220.
22. Hausenstein W. Fra Angelico. München: Kurt Wolff, 1923.
23. Hollingsworth M. Patronage in Renaissance Italy. From 1400 to the Early Sixteenth Century. London: John Murray, 1994.
24. Iacopo da Varazze. *Legenda aurea*/A cura di A. e L. V. Brovarone. Torino: Einaudi, 1995.
25. Krautheimer R. Fra Angelico and – perhaps – Alberti // *Studies in late medieval and Renaissance painting*/Ed. by I. Lavin, J. Plummer. New York: New York University Press, 1977. Pp. 290–296.
26. Miglio M. Il progetto culturale nel Quattrocento a Roma. Scelte pontificie e aspirazione culturali // *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da*

- Donatello a Perugino/A cura di M. G. Bernardini, M. Bussagli. Milano: Skira, 2008. Vol. 1. Pp. 107–113.
27. Müntz M. E. Les Arts à la Cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècle. Première partie. Martin V – Pie II. 1417–1464. Paris: Ernest Thorin, 1878.
 28. Nesselrath A. Fra Angelico's and Benozzo Gozzoli's composition in the murals of the private Chapel of Pope Nicholas V in the Vatican. // *Venchi I., Colella R. L., Nesselrath A., Giantomassi C., Zari A.* Fra Angelico and the Chapel of Nicholas V. Vatican City State: Edizioni Musei Vaticani, 1999. Pp. 72–97.
 29. Pacchioni G. Gli inizi artistici di Benozzo Gozzoli // *L'Arte*. XIII. 1910. Pp. 423–442.
 30. *Redig de Campos D.* Itinerario pittorico dei Musei Vaticani. I Grandi cicli d'affresco della Rinascita. Roma: Bardi, 1954.
 31. Roettgen S. Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. München: Hirmer Verlag GmbH, 1996. Bd. 1. Anfänge und Entfaltung: 1400–1470.
 32. Rotondi P. Arte, espressione di fede nel Beato Angelico // *Beato Angelico. Miscellanea di studi*/A cura di Postulazione generale dei Domenicani. Roma: Pontificia Commissione per l'Arte Sacra, 1984. Pp. 173–210.
 33. Schottmüller F. Fra Angelico da Fiesole. Stuttgart – Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1911.
 34. Simoncini S. Roma come Gerusalemme nel Giubileo del 1450. La Renovatio di Niccolò V e il Momus di Leon Battista Alberti // *Le Due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano*/A cura di S. Rossi e S. Valeri. Roma: LITHOS, 1997. Pp. 322–345.
 35. Sortais G. Fra Angelico et Benozzo Gozzoli. Le Maître et l'Elève. Lille – Paris – Rome – Bruxelles: Société Saint-Augustin, Desclée, De Brouwer et Cie, 1905.
 36. Supino I. B. Beato Angelico. Firenze: Fratelli Alinari, 1901.
 37. Venchi I. Il messaggio teologico della cappella Niccolina // *Il Beato Angelico e la cappella Niccolina. Storia e restauro*/A cura di F. Buranelli. Novara: Istituto Geografico De Agostini S. p. A., 2001. Pp. 63–76.
 38. Venturi A. Beato Angelico e Benozzo Gozzoli // *L'Arte*. IV. 1901. Pp. 1–29.
 39. Wohl H. Nicholas V // *The Dictionary of Art*/ed. Turner J. Vol. 23. Macmillan Publishers Limited, 1996. Pp. 96–97.
 40. Zuccari A. Roma, Firenze, Gerusalemme nella Cappella Niccolina // *Angelicus pictor. Ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico*/A cura di A. Zuccari. Milano: Skira, 2008. Pp. 143–161.