https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-115-128

Программа росписей Пинтуриккьо в апартаментах Борджиа в Ватикане: библейские образы в политической репрезентации римских пап

Е. В. Шаповалова
Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Российская Федерация
e.sokhina@gmail.com

Для цитирования:
Шаповалова Е. В. Программа росписей Пинтуриккьо в апартаментах Борджиа в Ватикане: библейские образы в политической репрезентации римских пап // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 1. С. 115–128. https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-115-128

Аннотация. Относительно интерпретации программы росписей в апартаментах Борджиа, выполненных Пинтуриккьо в 90-х годах XV века, у исследователей нет единого мнения. Египетские сюжеты, турецкие мотивы, тема спасительной роли Церкви, арагонское происхождение заказчика и т.д. – всё это находит отражение в интерьерах апартаментов Апостольского дворца, расписанных по заказу одного из самых одиозных пап эпохи Ренессанса – Александра VI (Родриго Борджиа). В данной статье в основу интерпретации положена политическая составляющая визуального ряда апартаментов, в частности, триумфа Церкви как института. На примере росписи Пинтуриккьо рассматривается визуализация публичного образа Родриго Борджиа с доминирующим мотивом ведущей роли папы в христианском мире. При этом понтификат Александра VI, «воина Христа», в руках которого соединяются как духовная власть, так и светская, с одной стороны, подчёркнуто вписывается в общую церковную историю, а с другой, представляется пиком торжества Церкви, что ставится в заслугу Борджиа. Подобный публичный образ был близок к репрезентации как римских понтификов, так и светских правителей Западной Европы, и создавался, в том числе, в контексте политического противостояния не только самого Родриго Борджиа, но и Римского престола в целом с представителями правящих домов в Италии, французскими королями и т.д. Это позволяет говорить не только об общей программе апартаментов, но и о её связи с изображениями, созданными как при предшественниках Александра VI, так и при его преемниках, в контексте политической репрезентации римских пап.

Ключевые слова: Борджиа, Александр VI, Пинтуриккьо, религиозное искусство, Рим, Апостольский дворец, библейские образы в искусстве.

© Шаповалова Е. В., 2024

Pinturicchio's frescoes in the Borgia apartments at the Vatican: Biblical imagery in the representation of Roman Popes as political figures

Elena V. Shapovalova
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
e.sokhina@gmail.com

For citation:
Shapovalova E. V. Pinturicchio's frescoes in the Borgia apartments at the Vatican: Biblical imagery in the representation of Roman Popes as political figures. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 1. Pp. 115–128. https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-115-128

Abstract. Researchers cannot agree on the interpretation of the programme of the murals in the Borgia apartments executed by Pinturicchio in the 90s of the 15th century. Egyptian subjects, Turkish motifs, the theme of the salvific role of the Church, the Aragonese origin of the customer, etc., are on a display in the interior of the apartments in the Apostolic Palace. The frescoes were commissioned by Alexander VI (Rodrigo Borgia), one of the most odious Popes of the Renaissance. This paper focuses on the political aspect of the frescoes, particularly on the theme of the triumph of the Church as an institution. Pinturicchio's painting was used to visualize the public image of Rodrigo Borgia with dominant motifs of Pope's leadership in the Christian world. The pontificate of Alexander VI, the 'warrior of Christ', in whose hands both spiritual and secular powers were united, was glorified in the church history, and it is presented here as Borgia's triumph. Such a public image was in line with other representations of Roman pontiffs and secular rulers of Western Europe. It was created in the context of political confrontation of the Holy See with powerful royal houses of Italy, French kings, etc. We can thus talk not only about the visual programme of the apartments per se, but also about its connection with other imagery presenting Popes as political figures and created for Alexander VI's predecessors as well as for his successors.

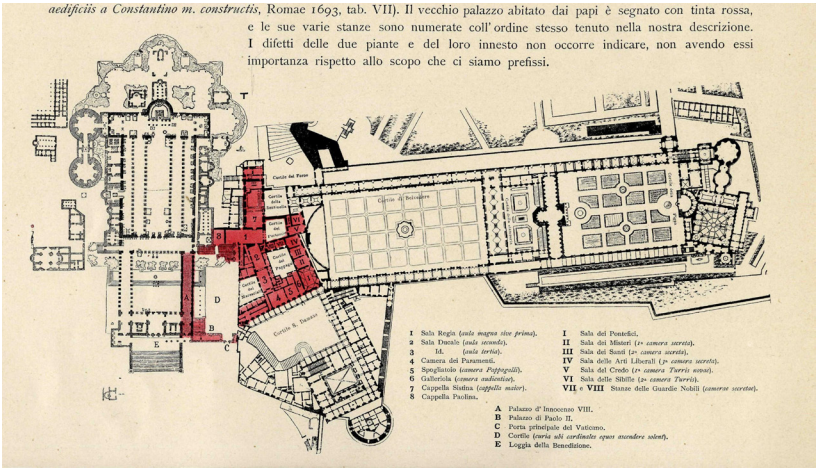
Keywords: Borgia, Alexander VI, Pinturicchio, religious art, Rome, Apostolic Palace, biblical images in art.

Апартаменты папы Александра VI в Апостольском дворце в Ватикане до сих пор связаны с «чёрной легендой» Борджиа. Сегодня они представляют собой выставочное пространство, однако практически каждое их описание включает упоминание о том, что, начиная с Юлия II, долгое время они не использовались папами по причине скандальной репутации их предшественника. А исследователи, занимающиеся интерьерами апартаментов, расписанными Пинтуриккьо, в дополнение к проблеме оценки роли Родриго Борджиа в истории Церкви, сталкиваются с ещё одной: неоднозначности оценки творчества Пинтуриккьо, с лёгкой руки Джорджо Вазари объявленного «переоценённым художником»[1] и про-

[1] «Пинтуриккьо из Перуджи, который хотя и выполнял много работ и получал помощь от многих, тем не менее приобрёл гораздо большую известность, чем его произведения заслуживали» [Вазари 2008, 426].

тивопоставленного Перуджино. И хотя современный взгляд на Пинтуриккьо куда более доброжелателен, утверждение Вазари о том, будто мастер легко угождал заказчикам, зачастую жертвуя качеством работ, вполне соотносится с представлениями о «дурном вкусе» Александра VI, во всём преследовавшего, главным образом, цель прославления собственного дома[2].

Родриго Борджиа стал папой римским в августе 1492 г. и в том же году заказал Пинтуриккьо роспись апартаментов в Ватикане, основные работы над которыми продолжались до 1495 года. В данном исследовании речь пойдёт о шести помещениях, получивших названия: Зал Сивилл, Зал Кредо, Зал Свободных Искусств, Зал Святых, Зал Таинств и Зал Понтификов (ил. 1)[3].



Ил. 1. План Апостольского дворца ок. 1500 г.
Источник: Ehrle, Stevenson 1897, 10

В своей работе, посвящённой апартаментам Борджиа в Ватикане, Роджер Гилл отмечает, что интерес к фрескам возник после их реставрации в 1890-х гг. [Gill 2015, 5]. Прежде всего исследователей привлекала их иконография, в частности, мотивы, связанные с египетской тематикой. Так что первые работы, посвящённые иконографии сюжетов фресок Пинтуриккьо, выполненных по заказу Александра VI, анализировали представленные образы с точки зрения связи с Египтом [Giehlow 1915]. Это Осирис и Исида, вероятное изображение Гермеса Трисмегиста и, конечно же, множество быков. Последнее позволило легко связать геральдического «быка Борджиа» с Аписом, сделав репрезентацию папской семьи более изящной и символически нагруженной. С этим же тесно связан и вопрос об авторе программы росписей.

[2] Сара Брэдфорд, например, отмечает воплощение «земных страстей» в облике Родриго Борджиа, запечатлённого на одной из фресок, вместо «одухотворенной отрешённости», что в сочетании с большим числом эмблем Борджиа воспринимается как история его земных побед и политических успехов [Брэдфорд 2006, 77].

[3] Здесь залы обозначены римскими цифрами I–VI, однако мы будем рассматривать их в обратной последовательности.

С XIX века доминировала точка зрения, что таковым являлся Фра Джованни Нанни да Витербо[4], однако, по мнению Р. Гилла, его авторство весьма спорно [Gill 2015, 6–7]. По крайней мере, следует говорить о некотором круге гуманистов, чьи литературные произведения могли послужить основой для иконографии сюжетов фресок[5]. В числе вероятных авторов программы Гилл называет венецианца Эрмолао Барбаро[6] [Gill 2015, 46]. Принцип аллегорических построений композиции позволил ряду исследователей интерпретировать образный ряд фресок Пинтуриккьо с точки зрения выявления симметрии, сопоставляя двенадцать пророков с двенадцатью апостолами, семь свободных искусств с семью добродетелями и т.д. [Gill 2015, 8]. Наличие изображения короны ставило вопрос об амбициях Александра VI. Можно ли видеть в этом притязания понтифика на светскую власть или же указание на арагонское происхождение Борджиа? По мнению Френсис Йейтс, Александр VI подчёркивал приверженность мистической традиции, таким образом противопоставляя себя предшественникам, в частности, Иннокентию VIII [Yates 1977, 113][7].

В 1979 году выходит работа Рэндольфа Паркса, в которой предлагается противоположный подход [Parks 1979]. Паркс, опираясь на официальные документы римской курии, выпущенные накануне начала работ над интерьерами, предлагает рассматривать программу фресок папских апартаментов с точки зрения репрезентации триумфа Церкви. В таком случае Родриго Борджиа не столько противопоставляется предшественникам, сколько вписывается в общий ряд понтификов, прославляющих Римский престол. Паркс предлагает интерпретацию фресок, учитывая регистр, в котором они расположены [Parks 1979, 294]. По его мнению, воспринимать египетские мотивы буквально не следует – они являются аллегорией современной заказчику проблематики, так что битву Осириса с Тифоном следует понимать как противостояние Церкви Османам[8]. В таком случае центральной темой росписи может считаться тема спасения, а Исида должна восприниматься как образ, параллельный Деве Марии, тоже, в конечном счёте, приводящий к выводу о спасительной роли Церкви как института с папой во главе [Parks 1979, 295–296]. Доминирование данной темы в программе видит и Сабин Пёшель, проводившая параллель между изображениями Девы Марии и папской тиары и связывавшая образ «Христа Царя мира» с репрезентацией роли папства [Poeschel 1999, 121]. Она обращает внимание на распространённую в итальянском искусстве практику

[4] Анний из Витербо (ок. 1437–1502) – доминиканец, итальянский богослов и фальсификатор исторических источников, в своих работах развивавший идею «доримской» истории, в частности, уделяя большое внимание Древнему Египту.

[5] Здесь следует выделить, прежде всего, Паоло Кортези и Помпония Лета. Так что египетская тематика, хотя и обращает на себя внимание, не является доминирующей в программе фресок апартаментов Александра VI и привлекает, скорее, своей необычностью для репрезентации римского понтифика. О проблеме авторства программы пишет, в частности, Сабин Пёшель [Poeschel 1999].

[6] В таком случае речь идет о влиянии на иконографию фресок апартаментов идей Плотина через переводы Фичино, популярные в этот период.

[7] Интерпретации в мистическом ключе учитывают, прежде всего, зодиакальные мотивы росписи.

[8] При этом у интерпретации в «египетском» контексте по-прежнему много сторонников. В 2007 г. Брайан Карран возвращается к этой теме, полагая, что автором программы был Анний из Витербо. Но, по его мнению, Плутарха следует исключить из источников влияния на образный ряд фресок, поскольку он не повлиял на Анния [Gill 2015, 16].

легитимации правителя посредством визуализации его добродетелей и мифологических сюжетов, таким образом подчёркивая, что программа воспринимается как вполне традиционная для конца XV в. [Poeschel 1999, 52]. Всё это расширяет круг возможных авторов программы, среди которых назывался даже Алессандро Фарнезе[9].

В конце 2016 г. было объявлено, что близится к завершению очередной этап реставрации фресок апартаментов Александра VI, в результате которой на одной из них были обнаружены изображения коренных народов Нового света, что представляется дополнительным доказательством триумфальных мотивов интерьеров: власть папы распространена на все земли. И это тесным образом сопряжено с темой христианизации народов и спасения.

Р. Гилл обращает также внимание на обстоятельства смерти Александра VI. Существуют разные мнения по поводу того, в какой части апартаментов это произошло. По одной из версий, Родриго Борджиа скончался в Зале Искусств и его тело пронесли через Зал Святых и Зал Таинств по направлению к Залу Понтификов, в котором проводились официальные приёмы. По другой – он умер в Зале Кредо, и тело было выставлено в Зале Искусств[10]. Так или иначе, мы видим движение от менее публичного пространства к более публичному, по направлению к Залу понтификов. И это позволяет рассмотреть программу фресок, учитывая то же направление.



Ил. 2. Пинтуриккьо. Пророк Осия и Дельфийская сивилла. 1490-е гг.
Фреска. Ватикан, Апостольский дворец, Зал Сивилл

[9] Такую точку зрения высказала в своей диссертации Джоан Кокс в 1982 году [Gill 2015, 13]. Более того, можно предположить, что фрески Пинтуриккьо вдохновили Анния из Витербо, а не наоборот [Gill 2015, 14].

[10] Иван Клула отмечает, что тело было перенесено «в палату Попугая», следуя дневнику Буркарда, утверждающего, что тело Александра VI перемещали дважды. При этом местом смерти Клула называет спальню папы [Клула 1997, 391].

В таком случае первой частью пространства является Зал Сивилл. Здесь мы видим двенадцать сивилл и ветхозаветных пророков, объединённых в пары в люнетах на темно-синем фоне. Пророчества, представленные на свитках, так или иначе связаны с темой предсказаний пришествия Христа. Например, в случае с образом пророка Осии: «Из Египта призвал Я Сына Моего»[11] (ил. 2). Здесь же представлены тема астрологии, античные боги в триумфальных колесницах и, конечно же, быки.

Возвращаясь к эстетической составляющей интерьеров, следует отметить, что критика Вазари, судя по всему, была обусловлена его флорентийским подходом к живописи[12], в то время как у Пинтуриккьо явно прослеживается влияние восточно-христианского искусства. Это касается и золочения, создающего эффект мерцания. А некоторая куртуазность подачи сюжетов напоминает об интернациональной готике. Можно сказать, что даже если подобный подход соответствовал вкусам заказчика, Пинтуриккьо явно не просто шёл у него на поводу – общность манеры прослеживается и в других его работах в Ватикане, в частности, в Бельведере. Немаловажной для художника была и римская эстетика, в которой прослеживается влияние визуального ряда Золотого дома Нерона, что соответствует общему духу археологических изысканий конца XV века.

Зал Кредо выполнен в той же манере: в люнетах попарно представлены двенадцать ветхозаветных пророков и апостолов, согласно библейской типологической параллели сопоставляя Ветхий и Новый Заветы. Это этап становления Церкви. На сводах мы также видим солярные символы и короны, являющиеся общим мотивом для всех интерьеров апартаментов Борджиа, как и быки или гротески.

Следующий зал посвящён свободным искусствам. И хотя точное определение назначения того или иного помещения в апартаментах не всегда представляется возможным, по духу зал близок к студиоло[13] и, вероятнее всего, служил рабочим кабинетом папы. Тема пророчеств сменяется темой мудрости и учёности, интерпретированной в ренессансном духе.

Но наибольшее внимание исследователей, как правило, привлекает Зал Святых. Сюжеты, отобранные для этого помещения, можно объединить темой опасности (избавления от неё либо мученичества) и подражания Христу, однако именно здесь «египетские» мотивы представлены наиболее широко. Прежде всего, речь идёт об изображениях Исиды и Гермеса Трисмегиста, а также истории Аписа. С точки зрения истории христианства этот зал представляет следующий её этап. Христианство уже существует, однако вынуждено противостоять «старому миру» в лице гонителей. Антагонисты так или иначе пытаются заставить праведников свернуть с пути, будь то история Святой Варвары, мученичество Святого Себастьяна или история Сусанны. На первый взгляд, не вписывается в эту схему сюжет Встречи Марии и Елизаветы, однако с точки зрения становления

[11] Cum puer esset Israel, dilexi eum et ex Aegypto vocavi filium meum. Hos. 11, 1.

[12] В частности, Вазари критикует Пинтуриккьо за нарушение правил построения перспективы: «В то время как фигуры находятся впереди, а здания сзади, предметы уменьшающиеся выступают вперёд больше, чем те, которые в соответствии с законами зрения должны увеличиваться – ересь в нашем искусстве величайшая» [Вазари 2008, 428].

[13] В частности, как студиоло эту часть апартаментов определяет Сабин Пёшель [Poeschel 1999, 54].

Церкви как института, согласно которой Мария традиционно отождествляется с Церковью (и тоже гонима, вынуждена бежать, в том числе, в Египет), он также выглядит вполне логичным. В таком случае следует согласиться с Парксом, что образ Исиды, присутствующий в Зале Святых, служит параллелью образа Девы Марии с точки зрения спасительной роли Церкви [Parks 1979, 293].

Почему же могла быть выбрана именно египетская тематика? Это вполне согласуется с интересом эпохи Ренессанса к древним истокам религии и поискам её корней за пределами «римской истории». В таком случае Египет мог восприниматься как символ древности; более того, и зарождение монашества, и школа экзегетики, безусловно, включали образ Египта в христианский контекст вполне органично. Играло ли роль валенсийское происхождение Борджиа? По крайней мере, противники папы ставили ему в вину «иностранное происхождение»[14], так что и сами Борджиа вполне могли использовать свою «инаковость», только уже в положительном контексте: арагонские короны в росписи сводов могут служить аргументом в пользу этой гипотезы. Но в вопросах церковной политики Александр VI не слишком отличался от предшественников, даже идея усиления светской власти пап в Италии активно поддерживалась ещё Иннокентием VIII. И дело было не только в амбициях Родриго Борджиа, даже если таковые и имели место.

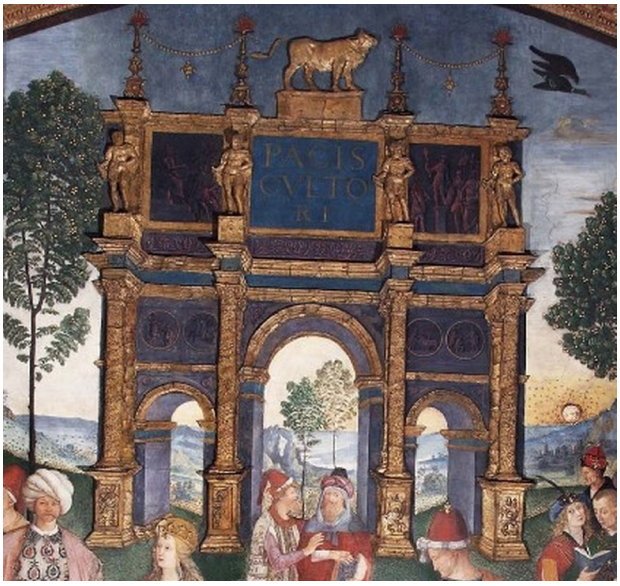


Ил. 3. Пинтуриккьо. Диспут Святой Екатерины Александрийской с философами перед императором Максимином. 1490-е гг. Фреска (фрагмент). Ватикан, Апостольский дворец, Зал Святых

В то же время как римская эстетика не могла не пленять Пинтуриккьо, так и римские триумфальные мотивы как нельзя лучше подходили прославлению

[14] Это было связано с возвышением «каталонцев» при Каликсте III (Алонсо Борджиа, папе Римском в 1455–1458 годах). Называли Родриго Борджиа и марраном, однако в последнем случае речь, вероятнее всего, шла о желании обвинить его в безбожии [Шаповалова 2018].

Церкви, торжествующей с папой Борджиа во главе. Этим объясняется, в частности, наличие триумфальной арки на одной из самых известных фресок Зала Святых – «Диспуте Святой Екатерины Александрийской[15] с философами перед императором Максимином», расположенной в люнете напротив окон (ил. 3–4). Венчает триумфальную арку бык Борджиа, что возвращает нас к вопросу, противопоставляет ли себя папа Александр VI предшественникам или вписывает в общий ряд понтификов, служащих прославлению Христа и Церкви на земле? Второе представляется более вероятным.



Ил. 4. Пинтуриккьо. Диспут Святой Екатерины Александрийской с философами перед императором Максимином. 1490-е гг. Фреска (фрагмент). Ватикан, Апостольский дворец, Зал Святых

Конечно, прославление семьи также было одной из задач визуального ряда апартаментов папы. Родриго Борджиа видел себя успешным политиком. Ещё до восшествия на Святой престол он принимал активное участие в делах курии как кардинал. В частности, отдавал должное необходимости противостоять османской угрозе. Став папой, он продолжил ту же политику. И хотя переговоры с Османами и проживание брата султана в Риме многие ставили Александру VI

[15] Связь с Египтом прослеживается и здесь. Однако представление о том, что египетская тематика могла быть выбрана или одобрена Родриго Борджиа, чтобы оправдать наличие многочисленных быков, представляется существенным упрощением. Включение в репрезентацию пап геральдических символов было распространённой практикой (примером могут служить желуди и дубовые листья дома делла Ровере) и не требовало специального сюжета для объяснения, как и в случае с эмблемами других заказчиков. Но сделать это более изысканно могло казаться Александру VI привлекательным решением. Многие современники, включая Полициано, положительно отзывались о его эрудиции. К тому же Родриго Борджиа понимал значение визуальной репрезентации власти, о чём свидетельствует история его художественной политики. Так что подобный выбор в любом случае не мог быть случайным.

в вину, видя в этом доказательство его нечестия, сам он очевидно считал это своей дипломатической победой, позволившей отвести опасность от христианского мира. Ещё одним примером его дипломатических талантов может служить история противостояния с королём Франции Карлом VIII. В то время как противники папы ждали от короля свержения Александра VI, тот их разочаровал, попав под влияние красноречия Родриго Борджиа и его умения убеждать. Неудивительно, что это стало ещё одним поводом обвинить папу в сделке с дьяволом: даже в XVII в. Филипп дю Плесси-Морне в своём сочинении, посвящённом «беззакониям пап», практически в каждом из них видевший Антихриста, не забудет упомянуть этот эпизод, ссылаясь на неопытность и юность короля, поддавшегося уговорам ловкого и коварного Борджиа.

Значение турецкой проблематики очевидно и по костюмам представленных на фреске персонажей. И именно здесь наиболее вероятно изображены как минимум двое детей Родриго Борджиа: Лукреция в образе Святой Екатерины и Чезаре в образе императора Максимина[16]. При этом образ власти в целом и общий контекст выглядят более значимыми, чем роль антагониста в истории, так что изображение Чезаре Борджиа в роли противника Екатерины Александрийской не кажется чем-то умаляющим роль сына папы.



Ил. 5. Пинтуриккьо. Папа Александр VI в сцене Воскресения Христа. 1490-е гг. Фреска (фрагмент). Ватикан, Апостольский дворец, Зал Таинств

Таким образом, тема триумфа Церкви, с одной стороны, показана с точки зрения развития христианской истории, а с другой, – в актуальные моменты,

[16] Ещё один предполагаемый портрет Лукреции – образ Сусанны в этом же зале.

что ставится в заслугу действующему понтифику и символом чего служит бык Борджиа наверху римской триумфальной арки. При этом изображений самого Александра VI здесь нет. Портрет Родриго Борджиа (ил. 5) находится в следующем помещении – Зале Таинств. Среди выбранных сюжетов – Благовещение, Рождество, Поклонение волхвов, Воскресение, Вознесение, Сошествие Святого Духа и Успение Богородицы. Пинтуриккьо словно делает акцент на институализации Церкви[17]. Он не включает заказчика в число волхвов[18] – папа изображён в более значимом сюжете. Родриго Борджиа мы видим преклонившим колени и сложившим на землю папскую тиару в сцене Воскресения Христа. Это поклонение Христу торжествующему, с бело-красным знаменем в золотом сиянии парящему над открытым гробом.



Ил. 6. Пинтуриккьо. Воскресение. 1490-е гг. Фреска (фрагмент).
Ватикан, Апостольский дворец, Зал Таинств

Изображение коренных народов Нового света, присутствующее в той же сцене (ил. 6), можно толковать и с точки зрения триумфа Церкви во всех землях, и как отражение её спасительной роли для всех потомков Ноя[19]. А булла Александра VI

[17] С праздником Сошествия Святого Духа (или Пятидесятницы) христиане связывают образование Церкви (Деян 2:41–47).

[18] В XV в. «Поклонение волхвов» становится одним из излюбленных сюжетов для репрезентации власти и благочестия заказчика. В качестве примера можно привести работу Беноццо Гоццоли (Поклонение волхвов. 1459–1460. Фреска. Палаццо Медичи Риккарди. Капелла волхвов, Флоренция), выполненную по заказу Медичи и, как принято считать, включающую портреты членов семьи; картину Сандро Боттичелли (Поклонение волхвов. Ок. 1475. Уффици, Флоренция), где также представлены Медичи; алтарную композицию Рогира ван дер Вейдена (Алтарь св. Колумбы. Ок. 1450–1456. Старая пинакотека, Мюнхен), где в образе одного из волхвов исследователи видят герцога Бургундии Карла Смелого и т. д.

[19] Европейские богословы после открытий Христофора Колумба вели активную полемику по поводу того, потомками какого из сынов Ноя являются населяющие эти земли народы.

INTER CAETERA 1493 года, согласно которой «католические величества»[20] получали от папы власть над новыми землями и народами, стала не только очередным свидетельством могущества Римской церкви, но и личной дипломатической победой Родриго Борджиа.

Говоря о теме спасения, нельзя не упомянуть её связь с программой Сикстинской капеллы. Продолжая реконструкцию Апостольского дворца и других зданий, Родриго Борджиа, насколько можно судить, довольно бережно относился к тому, что было сделано его предшественниками, в частности, папой Николаем V. Что касается Сикста IV, то темы, выбранные для росписи стен Сикстинской капеллы, так или иначе соотносятся с ведущей ролью папы в христианском мире. Над росписями капеллы параллельно работало несколько художников, но их работы были согласованы. Так, например, частью единой программы являются «Наказание восставших» Сандро Боттичелли (1480–1482) и вариация Перуджино на тему передачи ключей. В обоих случаях акцент сделан на власть папы. А в сцене Исхода, выполненной Козимо Росселли (1482), легко считывается идея спасительной роли Церкви, воспринимаемая в параллели с «Призванием апостолов» Гирландайо (1482). Примечательно, что детали одежды воинов фараона, гибнущих в сомкнувшихся водах, также имеют отсылки к турецкой угрозе. В своё время тема эта имела принципиальное значение и для Медичи в контексте политического значения Ферраро-Флорентийского собора. Так что преувеличить значение актуальных политических и религиозных событий для репрезентации Александра VI с учётом виденья римским престолом своей роли в христианском мире довольно сложно. Юлий II, продолживший реконструкцию дворца, а также заказавший Микеланджело расписать свод Сикстинской капеллы, ещё больше усилил триумфальные мотивы, соединив прославление Церкви с прославлением семьи делла Ровере, что в целом было характерно для репрезентации большинства пап эпохи Ренессанса и перекликалось с репрезентацией как светских правителей европейских держав, так и представителей аристократических домов[21]. В целом соединение в образе «воина Христа» могущества как в светском, так и в религиозном пространстве было чрезвычайно актуально в период, когда угроза ощущалась не только извне (как в случае с Османами), но и в результате внутренних конфликтов в Европе.

В этом отношении логичным завершением программы росписи апартаментов Борджиа был Зал Понтификов, где были представлены портреты пап. К сожалению, оригинальные фрески не сохранились, и сегодня зал выглядит иначе. При Александре VI в нём проводились торжественные приёмы, и из всех рассмотренных помещений он имел наибольшее публичное значение. Не сохранились и росписи Пинтуриккьо, выполненные по заказу Родриго Борджиа в замке Святого Ангела, где также были представлены исторические сцены из жизни понтифика, портреты членов его семьи и значимых исторических деятелей.

[20] Формально происходило разделение между королями Кастилии и Арагона и португальскими правителями. Однако в реальности большая часть известных на тот момент земель попадала под власть Фердинанда и Изабеллы.

[21] Росписи капеллы представляли собой краткую историю мира с точки зрения папства: от древних пророков и библейских героев к Юлию II [Гейфорд 2021, 244].

Таким образом, в рассмотренных залах прослеживается единый нарратив о власти Церкви, от древних пророков до понтификата Борджиа:

(1) от сивилл к ветхозаветным пророкам,

(2) от ветхозаветных пророков к апостолам,

(3) свободные искусства в их аллегорическом толковании,

(4) сюжеты с участием святых как символ борьбы христианства за своё существование,

(5) сюжеты, посвящённые таинствам, как аллегория институциональности Церкви и её спасительной роли в мире,

(6) репрезентация понтификов как преемников святого Петра и прославление Церкви.

Подводя итог, следует отметить, что относительно программы фресок апартаментов Александра VI в Апостольском дворце, в силу отсутствия каких-либо конкретных указаний, достигнуть единого мнения довольно сложно. Это касается как авторства программы, так и выделения основного мотива. Выдвигаемая рядом исследователей гипотеза о том, что египетская тематика в интерьерах является основной, не слишком убедительна, по крайней мере, в той части, где речь идёт об «оправдании» изображений быков. Но и как тема поиска древней религии она тесно перекликается с традиционной для ренессансной визуальной культуры «римской» эстетикой. Учитывая множество факторов, влиявших как на заказчика, так и на художника, мы можем предполагать полисимволизм изображений. Однако доминирующей темой представляется роль римского престола в христианском мире, вписанная в более широкую тему – роль христианской Церкви. При этом папа Александр VI включается в ряд успешных понтификов, послуживших её триумфу и, конечно же, по мнению заказчика, достигший успехов больших, чем его предшественники: максимум торжества достигается именно в период его понтификата. Это подчёркивается и образом быка Борджиа на триумфальной арке, и размещением портрета папы в сцене Воскресения, и фиксацией такого значимого с точки зрения Церкви процесса, как христианизация народов Нового Света. Его дипломатические таланты находят отражение в сцене диспута, где некоторые противники Екатерины Александрийской наделены турецкими чертами. Всё это служит визуализации PACIS CVLTORI. И хотя «чёрная легенда» по-прежнему оказывает влияние на интерпретацию деятельности и образа Родриго Борджиа в целом, в последнее время заметно более доброжелательное отношение к периоду его понтификата и оценке его роли в истории Католической церкви, в том числе – и в культурной политике римского престола.

Библиография

Брэдфорд 2006 – *Брэдфорд С.* Лукреция Борджиа / Пер. с англ. Н. Омельянович. Москва, 2006.

Вазари 2008 – *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. с ит. А. И. Венедиктова, А. Г. Габричевского. Москва, 2008.

Гейфорд 2021 – *Гейфорд М.* Микеланджело. Жизнь гения / Пер. с англ. В. Ахтырской. Санкт-Петербург, 2021.

Клула 1997 – *Клула И.* Борджиа / Пер. с фр. С. В. Пригорницкой. Ростов-на-Дону, 1997.

Шаповалова 2018 – *Шаповалова Е. В.* «Тайна беззакония» Филиппа Дюплесси-Морне: к вопросу о роли Франции в поддержании «чёрной легенды» папы Александра VI // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия II: История. История Русской Православной Церкви. 2018. Вып. 80. С. 45–60.

Ehrle, Stevenson 1897 – Ehrle F., Stevenson H. Gli affreschi del Pinturicchio nell'Appartamento Borgia del Palazzo apostolico Vaticano. Rome, 1897.

Giehlow 1915 – Giehlow K. Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. 1915. Vol. 32. Pp. 1–232.

Gill 2015 – Gill R. Pinturicchio's Frescoes in the Sala dei Santi in the Vatican Palace: Authorship and a New Iconological Interpretation of the 'Egyptian' Theme. Doctoral thesis. Birmingham, 2015.

Parks 1979 – Parks N. R. On the Meaning of Pinturicchio's *Sala dei Santi*. *Art History*. Vol. 2 (3). Pp. 291–320.

Poeschel 1999 – Poeschel S. Alexander Maximus: das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan. Weimar, 1999.

Yates 1977 – Yates F. Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. London, 1977.

References

Bradford 2006 – Bradford S. Lucrezia Borgia. Transl. into Russian by N. Omelyanovich. Moscow, 2006.

Cloulas 1997 – Cloulas Y. Les Borgia. Transl. into Russian by S. V. Prigornitskaya. Rostov-on-Don, 1997.

Ehrle, Stevenson 1897 – Ehrle F., Stevenson H. Gli affreschi del Pinturicchio nell'Appartamento Borgia del Palazzo apostolico Vaticano. Rome, 1897.

Gayford 2021 – Gayford M. Michelangelo. His Epic Life. Transl. into Russian by V. Akhtyrskaya. St. Petersburg, 2021.

Giehlow 1915 – Giehlow K. Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. 1915. Vol. 32. Pp. 1–232.

Gill 2015 – Gill R. Pinturicchio's Frescoes in the Sala dei Santi in the Vatican Palace: Authorship and a New Iconological Interpretation of the 'Egyptian' Theme. Doctoral thesis. Birmingham, 2015.

Parks 1979 – Parks N. R. On the Meaning of Pinturicchio's *Sala dei Santi*. *Art History*. Vol. 2 (3). Pp. 291–320.

Poeschel 1999 – Poeschel S. Alexander Maximus: das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan. Weimar, 1999.

Shapovalova 2018 – Shapovalova E. V. "The Mystery of Iniquity" by Philippe Duplessis-Mornay. On the Role of France in Support of "Black Legend" of Pope Alexander VI. *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo Gumanitarnogo Universiteta. Seriia II: Istoriia. Istoriia Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi*. 2018. Vol. 80. Pp. 45–60. In Russian.

Yates 1977 – Yates F. Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. London, 1977.

Vasari 2008 – Vasari G. Le Vite de'piu eccelenti Pittori, Scultori e Architetti. Transl. into Russian by A. I. Venediktov, A. G. Gabrichevsky. Moscow, 2008.

Информация об авторе

Елена Владимировна Шаповалова
кандидат исторических наук,
доцент учебно-научного центра изучения религий
Российский государственный гуманитарный университет

Российская Федерация, 125047, Москва, Миусская пл., 6
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9146-0760
e-mail: e.sokhina@gmail.com

Information about the author
Elena V. Shapovalova
Cand. Sci. (Historical Sciences),
Associate Professor of the Education and Research Center for the Study of Religions
Russian State University for the Humanities
6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9146-0760
e-mail: e.sokhina@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 10.03.2024
Принят к публикации / Accepted 06.05.2024