

НИНА ИЛЬНИЧНА МАКАРОВА



Доцент кафедры философии НГУЭУ.
Doctor of Philosophy в Университете Монаша в Мельбурне,
Австралия.
Постоянный автор альманаха.

ТИЦИАН: «МУЧЕНИЧЕСТВО СВ. ЛАВРЕНТИЯ»

Посвящается моим родителям
Илье Васильевичу и Зое Ивановне Макаровым

Среди поздних работ великого венецианского художника Тициана Вечеллио (ок. 1477–1576) выделяются две картины, созданные на тему «Мученичества Св. Лаврентия». В данной статье они рассматриваются с точки зрения изображенного места действия, а также в свете астрологических и алхимических представлений эпохи Возрождения.

Первая картина – это большая алтарная композиция, выполненная для частного лица Лоренцо Массоло (Илл. 1). Картина предназначалась для капеллы венецианской церкви Крестоносцев (впоследствии церкви Иезуитов), в которой заказчик завещал себя похоронить. Композиция была начата в 1548 г. вскоре после римской поездки Тициана (1545–1546), но закончена только в 1559 г., уже после смерти заказчика. Во время выполнения картины Тициан дважды побывал в Аугсбурге в 1548 и 1550 гг., где, наряду с другими заказами, выполнил портреты императора Священной Римской империи Карла V (1519–1556) и принца Филиппа, впоследствии короля Испании (1556–1598). Известно, что описание картины упоминалась в письме от 9 октября 1564 г., которое Гарсия Фернандес, секретарь испанского посольства в Венеции, отправил министру испанского двора Гонзало Перецу¹. Второй вариант «Мученичества св. Лаврентия», очень похожий на первый, был написан для церкви в Эскориале – дворце-монастыре, построенном Филиппом II недалеко от Мадрида (Илл. 2). Строительство Эскориала было напрямую связано с образом святого, поскольку испанский король одержал важную битву над французами при Сан-Квентине 10 августа 1557 г. в день памяти Св. Лаврентия и поклялся построить монастырь в его честь. Считается, что план Эскориала был задуман Филиппом II в виде решетки – символа мученичества св. Лаврентия. Второй вариант картины Тициан выполнил гораздо быстрее первого: начатое в 1564 г., полотно было закончено в 1567 г. Позднее, в 1571 г. Корнелием Кортон была выполнена гравюра с разрешения самого Тициана, изображавшая «Мученичество Св. Лаврентия» и посвященная «Непобедимому Филиппу, королю Испании»². Гравюра во многом повторяет детали обеих композиций Тициана.

¹ F. Pedrocchi, *Titian: The Complete Paintings*, London: Thames and Hudson, 2001, p. 243.

² E. Panofsky, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York: New York University Press, 1969, p. 56.



Илл. 1



Илл. 2

Тема «Мученичества Св. Лаврентия» обращает нас к событиям раннехристианской истории. В 258 г. в результате гонений на христиан императора Валериана (253–259) мученически погибли папа Сикст II и семь дьяконов, в том числе архидьякон св. Лаврентий (ок. 225–258), которого после жестоких пыток сожгли на железной решетке. Исключительное мужество Лаврентия и терпимость, проявленная им к своим палачам, способствовали тому, что несколько римлян, видевших казнь, приняли христианство, а сам святой стал одним из наиболее почитаемых мучеников Церкви. Св. Лаврентий был похоронен на кладбище около Виа Тибуртина. В IV в. на этом месте императором Константином Великим была построена небольшая часовня в честь святого, позднее перестроенная. Сейчас это Базилика Святого Лаврентия за городской стеной (Сан-Лоренцо-фуори-ле-Мура), являющаяся одной из семи главных паломнических храмов Рима.

Примерно в 391 г. появилось описание мученической смерти Св. Лаврентия, созданное епископом Св. Амвросием Медиоланским (ок. 340–397) и включенное в его трактат «Об обязанностях клира» (1.41, 2.28)³. Несколько позже, в 401–403 гг., поэт-христианин Аврелий Клемент Пруденций (348 – после 405), родом из Испании,

³ St. Ambrose, 'On the Duties of the Clergy', Rev. H. De Romestin (trans.) in *The Nicene and Post-Nicene Fathers*, Second Series, Vol. 10; Wm. B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids, Michigan, 1885.

был в Риме и посетил могилы святых мучеников, включая захоронение Св. Лаврентия. Впоследствии Пруденций написал сборник религиозных гимнов «Венок» (*Peristephanon*), посвященных испанским и римским христианским мученикам, в который включил гимн, прославляющий святого архидьякона⁴. В дальнейшем тема мученичества св. Лаврентия нашла свое отражение в проповеди папы Льва Великого и ряда других авторов⁵. Драматический рассказ о казни Св. Лаврентия запечатлен также в чрезвычайно популярном в Позднем Средневековье и Возрождении сборнике житий «Золотая легенда» (*Legenda Aurea*), созданном около 1260 г. монахом-доминиканцем Яковом Ворагинским⁶.

Венецианская композиция «Мученичества Св. Лаврентия» построена необычайно динамично, с нехарактерным для Тициана расположением фигур в глубину. Изображение палача с рогатиной, который с напряжением прижимает тело Лаврентия к решетке или, возможно, старается перевернуть тело на жаровне, намечает передний план полотна, на котором совершается казнь. Голова святого, обращенная вверх к лучам яркого небесного света, сияющего в темноте ночи, направляет взгляд зрителя к деталям заднего плана: фасаду зданий, освещенных огнем факелов, двум неясным фигурам, спускающимся по лестнице, ведущей к входу в ближайшее строение, солдату с факелом в руках, спешащему вслед, и сидящему на ступенях мужчине. Факел слева над фигурой Св. Лаврентия освещает статую женщины, закутанной в длинное покрывало. Статуя расположена на круглом пьедестале, украшенном рельефными изображениями. В руке у статуи небольшая статуэтка женщины с крыльями.

Большую роль в композиции играет драматическое сопоставление света и тьмы: ночной пейзаж озарен ярким огнем костра жаровни и факелов, а также потоком небесного света, льющегося на святого из просвета в темном облачном небе. Огонь играет в композициях амбивалентную роль: с одной стороны он является орудием казни, с другой стороны огонь – это символ веры святого и знак присутствия Бога в мире⁷. Таким образом, ночная сцена, освещенная светом пылающего огня, напоминает зрителям о словах Лаврентия в «Золотой легенде», произнесенных им в ответ на угрозу префекта Деция. Когда Деций повелевает святому принести жертву языческим богам и говорит, что иначе Лаврентию суждено провести ночь в страшных мучениях, святой восклицает: «Моя ночь не знает тьмы, она вся озарена светом!»⁸. Изображение палачей, переворачивающих тело святого на решетке, напоминает зрителям о других знаменитых словах мученика. Обращаясь к Децию, он с насмешкой воскликнул: «Смотри, злодей, ты уже хорошо приготовил одну сторону! Переверни на другую и ешь!»⁹

В искусстве Ренессанса сцены мученичества святых обычно включают в себя изображения идолов, которым святые отказываются поклониться и принести жертву. Чаще всего это – статуи Аполлона, Юпитера или обожествленного императора. В произведении Тициана, однако, в качестве языческого божества представлена женская фигура. Эрвин Панофский приводит для объяснения этого мотива текст Пруденция, который в итальянском переводе появился в печати в Венеции в 1501 г.

⁴ A.C. Prudentius, 'Passio sancti Laurentii', in *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, Migne, JP. (ed.), 221 vols., Paris, 1844 – 64, IX, cols. 294 ff.

⁵ St. Leo the Great, *Sermons*, J.P. Freeland and A.J. Conway (trans.), Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1996, pp. 57-59.

⁶ Jacobus de Voragine, *The Golden Legend: Readings on the Saints*, Ryan, WG. (trans.), Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1941, pp. 437-45.

⁷ D. Rosand, 'Titian's Light as Form and Symbol', in *Art Bulletin*, Mar. 1975, p. 63.

⁸ *The Golden Legend*, p. 441.

⁹ Там же, С. 442.

Пруденций, описывая гибель святого, утверждает, что она явилась переломной точкой в истории Римской империи, после чего победа христианства стала неизбежной: «Смерть святого мученика... стала смертью [языческих] храмов. И Веста увидела свой храм, хранящий Палладий, опустевшим... и Клавдия, весталка, входит в твой дом, О, Лаврентий!»¹⁰. Панофский предположил, что женская статуя представляет собой богиню Весту, несущую на вытянутой руке изображение Виктории – символ грядущей победы христианства¹¹. Это истолкование Панофского нашло отклик у других исследователей. В частности, Роберт Гастон привел в качестве доказательства правоты Панофского изображение Весты на античных монетах¹². Богиня на ряде монет, которые Тициан мог видеть, представлена женщиной в покрывале, стоящей или сидящей на троне и держащей в руке Палладий или крылатую богиню победы. Поскольку в тексте Пруденция утверждается, что смерть св. Лаврентия качнула чашу весов в пользу христианства, то представляется, что казнь святого должна происходить в самом центре языческого Рима. Анализ места действия на картине свидетельствует, что это – Римский Форум.

Согласно преданию, мученическая смерть Св. Лаврентия произошла на месте бывших терм Олимпиады; позже на этом месте возвели церковь Сан Лоренцо ин Панисперна. Очертания этой церкви можно угадать в здании, изображенном в композиции Маркантонио «Мученичество Св. Лаврентия». Однако строение, которое запечатлел на своей венецианской картине Тициан, совсем другое. В ночном пейзаже трудно рассмотреть все детали полотна, однако можно с уверенностью отметить портик с высокими колоннами коринфского ордера и крутые ступени лестницы, ведущей к входу. Панофский и другие исследователи выдвигали несколько версий. Они полагали, что здание может быть Портиком Аргонавтов на Пьяцца ди Пьетро, храмом Марса Ультора (Марса Отомщающего) на Форуме Августа или храмом Антонина Пия и Фаустины на Римском Форуме. Последнее предположение кажется наиболее вероятным, поскольку этот храм в средние века был превращен в церковь Сан Лоренцо ин Миранда, освященную в честь Св. Лаврентия (Илл. 3)¹³. Согласно традиции, эта церковь была возведена на месте осуждения святого. Надо сказать, что храм Антонина и Фаустины подходит и в том отношении, что к его входу ведет крутая лестница, такая же, как на картине Тициана. К тому же сквозь колонны коринфского портика на полотне художника видны очертания полуколонн или пилястр, принадлежащих, вероятно, целле здания, что также соответствует архитектуре храма Антонина и Фаустины.

Таким образом, если здание на картине является храмом Антонина и Фаустины, то мученичество Св. Лаврентия происходит на Римском Форуме (Илл. 4). Для зрителей картины храм Антонина и Фаустины находится справа. Слева должны располагаться круглый храм Весты, храм Кастора и Поллукса и Дом весталок, а спереди – Регия и храм Божественного Юлия. Чуть дальше, между храмом Кастора и Поллукса и храмом Божественного Юлия стояла арка Августа. Так что можно предположить, что это из храма Весты сама богиня или ее жрица выносят Палладий, словно намереваясь перенести его в храм напротив – будущую церковь Св. Лаврентия.

¹⁰ Cited in Panofsky, *Problems in Titian*, p. 55.

¹¹ Там же. Надо, однако, добавить, что некоторые исследователи, в частности, Кохен считают, что статуэтка на руке Весты – это Палладий. См. H. Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire romain*, 2nd edn., v, 1930, pp. 510–11.

¹² R.W. Gaston, 'Vesta and the Martyrdom of St. Lawrence in the Sixteenth Century', in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 37, 1974, pp. 358–362.

¹³ Gaston, p. 360.

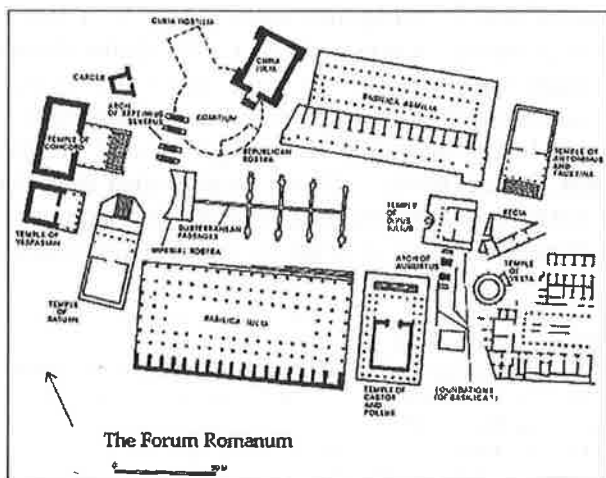


Илл. 3



Илл. 4

Рассмотрим внимательнее участок Форума, с которым связано место действия (Илл. 5). Храм Антонина и Фаустины был построен императором Антонином Пием вскоре после смерти его горячо любимой жены Фаустины (Старшей) в 141 г. Антонин и Фаустина были счастливой парой. Фаустина родила в браке четырех детей – двух сыновей и двух дочерей. Она была очень уважаема в Риме благодаря своему уму, доброте и благотворительности: Фаустина помогала бедным и заботилась о воспитании римских детей. После смерти самого Антонина в 161 г. Сенат постановил посвятить храм обоим супругам, о чем гласит надпись на храме, сохранившаяся до наших дней. Остатки храма были в VII или VIII в. превращены в церковь Сан Лоренцо ин Миранда, поскольку считалось, что в этом здании Св. Лаврентий был приговорен к смерти. В 1536 г. в связи с визитом в Рим императора Священной Римской Империи Карла V перед церковью были проведены раскопки и некоторые реставрационные работы для того, чтобы придать зданию более античный вид. Поскольку храм являлся одним из немногих монументов Форума, хорошо сохранившихся, то в XVI в. его изучали и зарисовывали многие художники и архитекторы, такие, например, как Антонио да Сангалло Младший, Пирро Лигорио и Андреа Палладио¹⁴.



Илл. 5

¹⁴ Gaston, p. 360.

За портиком храма Антонина и Фаустины далее в глубине полотна изображено еще одно здание, по-видимому, двухъярусное. Если предположение о Форуме как месте действия верно, то это должен быть портик перед базиликой Эмилия (Илл. 6). Двухэтажный портик, состоящий из 16 арок, был назван в честь братьев Гая (20 г. до н.э. – 4 г. н.э.) и Люсия (17 г. до н.э. – 2 г. н.э.) Цезарей, внуков Октавиана Августа, которых он назначил своими наследниками. Братья умерли молодыми, раньше самого Августа, и в их честь было возведено несколько храмов. От портика и базилики к XVI в. почти ничего не осталось, поскольку большую часть постройки растащили и использовали для строительства зданий в период средневековья. Однако изображение этих зданий сохранилось на античных монетах.



Илл. 6

Храм Весты, расположенный напротив храма Антонина и Фаустины, считался самым священным местом на Форуме. Веста была богиней домашнего очага, дома и семьи в Древнем Риме. Богиню символизировало священное пламя, которое не должно было гаснуть, поскольку оно являлось символом благополучия римского государства. Веста была также хранительницей Палладия – статуи-оберега, изображающего богиню Афины (Минерву). Овидий в «Фастах» (VI, 249–270), описывая Весталии – праздник в честь Весты, который отмечался 9 июня, раскрывает значение Палладия и связь его с Вестой следующим образом. Когда Ил – легендарный основатель Трои построил город, в ответ на его молитвы с неба упало изваяние «всеоружной Минервы». Прорицатель Гелен предупредил, что нужно тщательно беречь статую, поскольку «охранит она город; всюду, где будет она, будет и высшая власть». После того как Палладий был перенесен Энеем в Рим, он был помещен в храм Весты на Римском Форуме под покровительство богини, «которая все видит при вечном огне»¹⁵. Согласно мифологической истории Рима, культ Весты был установлен вторым царем Рима Нумой Памфилием (715–673 гг. до н.э.). Храм богини, служивший главным алтарем Рима, имел круглую форму, которая, согласно тексту Плутарха символизировала вселенную: «Чтобы хранить неугасимый огонь, Нума, по преданию, воздвиг также храм Весты. Царь выстроил его круглым, воспроизводя, однако, очертания не Земли (ибо не отождествлял Весту с Землей), но всей вселенной, в средоточии которой пифагорейцы помещают огонь, называемый ими Гестией [Вестой], или же Монадой. Земля, по их учению, не недвижима и не находится в центре небосвода но вращается

¹⁵ Публий Овидий Назон, Сочинения в двух томах, т. 2, Фасты, пер. Ф. Петровского, М., 1994.

вокруг огня и не принадлежит к числу самых высокочтимых составных частей вселенной. Так же, говорят, судил в старости о Земле и Платон...»¹⁶. Рядом с храмом Весты был Дом весталок, где жили жрицы богини священного огня.

Регия занимала треугольное пространство между храмом Весты, храмом Божественного Юлия и храмом Антонина и Фаустины. Первоначально здание было резиденцией царей Рима, в дальнейшем Регия служила местом пребывания главного понтифика – главы римской религии. Согласно традиции, здание Регию, также как храм Весты, было построено Нумой Помпилием. Внутри было три помещения, одно из которых было посвящено Марсу. Там хранились священные щиты и копья бога войны. Было поверье, что если эти копья начнут дрожать, то должно случиться несчастье, что и произошло в ночь на 14 марта 44 г. до н.э. за несколько часов до убийства Юлия Цезаря в Сенате. Август, став главным понтификом, отправлял свои жреческие функции из своего дома на Палатинском холме, а Регию передал весталкам. Регия вместе с храмом Весты и Домом весталок представляли собой религиозный центр Рима.

Храм Божественного Юлия был возведен Августом после обожествления Цезаря решением Сената. После того как Цезарь был убит, его тело принесли на Форум к зданию Регию – его официальной резиденции, как главного понтифика. Здесь был устроен погребальный костер. Согласно легенде, на месте сожжения тела Цезаря народ стал приносить ему жертвы как богу. Вначале была поставлена памятная колонна с надписью «Отцу Отечества», а затем Август начал возведение храма в честь Божественного Юлия. Цезарь был первым римлянином после Ромула, кто удостоился стать богом, и в честь кого был возведен храм.

Около храма Весты еще в V в. был построен храм в честь братьев-близнецов Кастора и Поллукса, сыновей Леды. Древние греки считали, что отец Кастора – муж Леды Тиндарей, а отец Поллукса – Зевс, поэтому один брат был смертен, а второй бессмертен. Братьев связывала такая крепкая дружба, что Зевс решил не разлучать их и после смерти. На просьбу Поллукса дать ему умереть вместе с братом, Зевс позволил ему проводить один день с Кастором на Олимпе, а другой – вместе с ним в царстве Аида. Братьев особо почитали в Риме, поскольку считалось, что они помогли римлянам выиграть жестокое сражение у Регильского озера в 496 г. до н.э. Война была развязана последним царем Рима Тарквинием Гордым, который стремился вернуть себе власть и уничтожить молодую республику. В разгар битвы, когда римлян теснили враги, ход сражения был чудесным образом изменен благодаря вмешательству двух прекрасных молодых всадников, которых потом вскоре видели на Римском Форуме, где они возвестили о победе и напоили коней из источника Ютурны, расположенного недалеко от храма Весты. Было решено, что спасители Рима – это Диоскуры. В честь братьев был построен храм, от которого сейчас остались лишь три высокие колонны. В период республики храм служил для заседаний Сената, в имперский период – как палата мер и весов, а также как государственная казна. Рядом с храмом находятся остатки древнего источника Ютурны. Наконец, между храмом Кастора и Поллукса и храмом Юлия Цезаря была арка Августа, которая была возведена в 29 г. до н.э. в честь победы Августа над Антонием и Клеопатрой в битве при Акции 2 сентября 31 г. до н.э.

Таким образом, место действия «Мученичества Св. Лаврентия» – это та часть Римского Форума, где были сосредоточены монументы, связанные с основной религиозной деятельностью Рима. Именно здесь пребывал главный понтифик, и был

¹⁶ Плутарх, Сравнительные жизнеописания, (Нума, XI), т. 1, М., 1961, С. 87.

основной алтарь Весты со священным огнем – символом вечного города. Здесь также находились священные предметы Рима, такие как Палладий, щиты и копьё Марса, от которых зависела судьба государства. Далее, здания, расположенные в этой части Форума, имели отношение к эпохальным победам Рима, повлиявшим на смену формы правления. Так храм Кастора и Поллукса был возведен в честь победы сторонников Республики над войсками последнего царя Рима, а арка Августа – в честь победы над Антонием и Клеопатрой, расчистившей для Августа путь к единоличному правлению и формированию имперского института власти. Наконец, храм Антонина и Фаустины стал со временем христианской церковью, освященной в честь св. Лаврентия.

Суммируя, можно сказать, что детали места действия казни святого на картине Тициана свидетельствуют о наступлении новой эры в истории Рима, а также в мировой истории в результате коренной смены религиозных представлений и победы христианства. Богиня Веста с изображением Виктории или Палладия в руке словно выходит из своего храма и готова перейти в храм напротив – будущую церковь, посвященную святому мученику. Свет факелов ярко освещает постамент статуи Весты и храм Антонина и Фаустины, как бы намечая путь, символизирующий перемещение религиозного центра из древнего святилища Рима в будущий христианский храм. Согласно жизнеописанию мученика, Лаврентий во время казни горячо молился за город Рим. Святой поэтому является покровителем города, третьим по значению после апостолов Петра и Павла.

Однако представляется, что анализ места действия позволяет далее углубить наше понимание композиции. Особый интерес в этом отношении представляет храм Божественного Юлия, построенный на месте погребального костра Цезаря. Этот храм, не сохранившийся на Форуме, должен быть рядом с местом мученичества Св. Лаврентия, как оно изображено Тицианом на картине. Овидий – один из любимых античных авторов Возрождения – так описал смерть Цезаря в 15-й книге своих «Метаморфоз» (745–875)¹⁷. Богиня Венера, прародительница рода Юлия Цезаря, «увидав и скорбя, что готовят Первосвященнику смерть» стала обращаться к другим богам и молить: «Преступленью не дайте свершиться! Да убиеньем жреца не погасится жертвенник Весты!» Зевс, царь богов, ответил дочери, что нельзя изменить веление рока, и, в утешенье, поведал Венере о дальнейшей судьбе ее рода. О том, что Цезарь «богом войдет в небеса, почитаться он будет во храмах». Прославляться Цезарь будет также благодаря своему «сыну» – Августу, который превзойдет самого Цезаря:

*Все тира края, где могут селиться
Люди, – будут его: все море ему покорится.
Страны умиротворив, на гражданское он правосудье
Мысли направит и даст – справедливцев великий – законы.
Нравы примером своим упорядочит; взор устремляя
В будущий век, времена грядущих внуков далеких
Душа же Цезаря станет звездой и «в веках на наш Капитолий и форум
Будет с небесных твердынь взирать божественный Юлий!»
Так он это сказал, не медля благая Венера
В римский явилась сенат и, незрима никем, похищает
Цезаря душу. Не дав ей в воздушном распасться пространстве,
В небо уносит и там помещает средь вечных созвездий.
И, уносясь, она чует: душа превращается в бога,*

¹⁷ Публий Овидий Назон. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии, пер. С.В. Шервинского, М.: Художественная литература, 1983.

*Рдеть начала; и его выпускает Венера; взлетел он
Выше луны и, в выси, волосами лучась огневьими,
Блещет звездой; и, смотря на благие деяния сына,
Большим его признает, и, что им побежден, веселится.*

В поэме Овидия обозначена не только посмертная участь Юлия Цезаря, достигшего бессмертия, но и подчеркнута преемственность его власти: начинания Цезаря продолжает и активно развивает его наследник – усыновленный им Октавиан Август. Если вспомнить житие св. Лаврентия, то идея Церкви как сообщества праведников, скрепленного подвигом святых мучеников, великолепно иллюстрируется на примере отношений Св. папы Сикста II и Св. Лаврентия. Когда папу, который мученически погиб 6 августа, вели на казнь, Лаврентий обратился к нему с упреком: «Куда ты, отче, грядешь? Зачем оставляешь своего архидиакона, с которым всегда приносил Бескровную Жертву? Возьми своего сына с собой, чтобы и я был общник тебе в пролитии крови за Христа!» Папа отвечал ему: «Не оставляю тебя, сын мой. Я старец и иду на легкую смерть, а тебе предстоят более тяжкие страдания. Знай, что через три дня после моей смерти и ты пойдешь за мной»¹⁸. Согласно Св. Амвросию, папа, говоря своему архидиакону, что страдания более жестокие, чем предстоящие ему самому, ожидают Лаврентия, разъяряет, что только «слабый ученик предшествует учителю, сильный же, не нуждающийся в дальнейших наставлениях, последует учителю и сам побеждает. Так было с [пророками] Илией и Елисеем»¹⁹. Автор, далее, в восхищении замечает, что папа и архидиакон в своем соперничестве в том, кому первому умереть за Христа, были подобны Оресту и Пиладу: известно, что когда Оресту грозила смерть, Пилад, желая спасти друга и умереть вместо него, сказал, что он Орест. Орест же, в свою очередь, не мог принять жертву товарища²⁰. Таким образом, тема насильственной гибели и обретения бессмертия, так же как тема единства и преемственности, которая существует между учителем и учеником (отцом и сыном) в служении высшей идее свойственны как строкам Овидия, посвященным Цезарю, так и словам Св. Амвросия, посвященным Св. Лаврентию. Для гуманистов Возрождения с их глубоким интересом к античности подобное ассоциативное обращение к событиям древней истории было весьма привлекательно.

Рассмотрим теперь, наряду с венецианским полотном, вторую версию «Мученичества Св. Лаврентия», обращая особое внимание на детали, которые могут иметь астрологические ассоциации. Астрология была чрезвычайно популярна в позднее средневековье и Возрождение; и астрологические ассоциации, заложенные в картинах Тициана, существенно расширяют смысловое поле произведений²¹. В испанской картине Тициан в значительной степени отказался от глубины и возвратился к своему любимому расположению фигур в относительно неглубоком пространстве переднего и среднего плана параллельно передней плоскости полотна. Грандиозный размах и величественность первой версии сменяется более эмоциональным и личным прочтением темы. Кисть художника кажется более быстрой, словно сообщающей зрителю смятение и лихорадочную активность палачей, а также страдание Лаврентия, переданное его напряженными словно в конвульсиях ногами и резким поворотом его тела. Контраст между нижней частью композиции, которая кажется переполненной движением, и разряженной, почти лишенной деталей верхней частью создает ощущение томительного одиночества святого. Хотя в темном небе над Лаврентием

¹⁸ *The Golden legend*, p. 439.

¹⁹ St. Ambrose, 'On the Duties of the Clergy', Book I, 215.

²⁰ Там же, 216. Св. Амвросий обращается к трагедии Еврипида «Ифигения в Тавриде».

²¹ See M. Tanner, 'Chance and Coincidence in Titian's Diana and Actaeon', in *Art Bulletin*. 1975, pp. 535–50.

появились два светлых ангела с венцом мученичества, зритель понимает, что конец страданий еще не скоро. Темное небо покрыто облаками, сквозь которые остро проглядывает серп луны. Свет луны кажется особенно холодным по сравнению с огнем факелов, подсвечивающих снизу статую на пьедестале. Детали картины во многом остались те же, что и в первом варианте, за исключением нескольких мотивов. Первое, вместо здания справа зритель видит очертания строения или строений в глубине слева, детали которых напоминают монументальную арку²². На фоне ближнего здания в небе витают два ангелочка, смотрящие сверху на святого. Далее, среди солдат и палачей, окружающих Лаврентия, можно увидеть подростка, а справа – фигуру собаки, наполовину обрезанную рамой. Изображение подростка основано на словах из жития, связанных с обращением в христианство римлян, вдохновленных подвигом Лаврентия. Так, солдат Роман уверовал и сказал святому: «Я вижу прелестного юношу, стоящего подле тебя и обтирающего тебя полотенцем!» После этого Роман попросил окрестить его, стал христианином и был обезглавлен по приказу Деция²³.

Изображение двух херувимов, витающих в небе над святым на фоне здания слева, ассоциируется с образом Близнецов – третьим знаком зодиака. В искусстве Возрождения знак Близнецов часто символизировался двумя ангелочками, держащимися за руки²⁴. Небесные Близнецы известны как Диоскуры – братья Кастор и Поллукс. Если учесть, что на Римском Форуме за храмом Весты расположен храм Кастора и Поллукса, то прочтение мотива ангелов как знак Близнецов-Диоскуров подтверждает предложенное истолкование места действия «Мученичества св. Лаврентия» как происходящее на Форуме. В христианской интерпретации, со знаком Близнецов связываются такие парные образы как Каин и Абель, Марфа и Мария, Исав и Иаков, а также апостолы Петр и Павел. Так, например, один из сицилийских храмов, посвященный Диоскурам, был в V в. превращен в церковь Петра и Павла²⁵. Близнецы имеют также брачный символизм и ассоциируются с союзом мужа и жены, а также Христа и Церкви. В римской культуре Близнецы связывались как с идеей сотрудничества и единства, так и с идеей соперничества. В первом случае, знак Близнецов сближался не только с образом Кастора и Поллукса, но и с двуликим Янусом – богом дверей, символизирующим конец и начало, переход от одного состояния в другое²⁶. Считалось, что под защитой Януса находятся все двери и ворота Рима. Бог обычно изображался с двумя головами, смотрящими в разные стороны, и был связан со временем, поскольку смотрел одновременно в прошлое и будущее. Янусу приносили жертвы перед важными начинаниями, такими как сельскохозяйственные работы, рождение ребенка и свадьба. Первый храм Янусу был построен на Римском Форуме Нумой Помпилием. Идея же соперничества, связанная со знаком Близнецов, ассоциировалась с основателями Рима, братьями Ромулом и Ремом. Интересно, что среди группы людей, осуществляющих казнь Св. Лаврентия на картинах Тициана, можно увидеть изображение двух солдат в шлемах, головы которых соприкасаются затылками и обращены в разные стороны. Этот мотив, характерный для обеих композиций «Мученичества Св. Лаврентия», напоминает образ Януса на римских монетах. Намек на образ Януса в картинах, безусловно, ассоциируется как с концом языческого Рима и утверждением христианства, так и с идеей

²² Panofsky, p. 54.

²³ *The Golden legend*, p. 441.

²⁴ M. Snodgrass, *Signs of the Zodiac*, London: Greenwood Press, 1997, p. 115.

²⁵ Там же, С. 112.

²⁶ Там же, С. 113.

дверей: входа в храм на венецианской композиции и арки на испанском полотне. В «Золотой Легенде» Св. Лаврентий восклицает перед смертью: «Я благодарю тебя, Господи за то, что Ты удостоил меня войти в Твои врата!»²⁷. На заднем плане картины из Эскориала просматриваются очертания арки – вероятно, арки Августа, которая в композиции является не только символом победы христианства над язычеством, но и символом победы святого над смертью.

Символика знака Близнецов, обозначающая единство и совместные усилия, снова обращает нас к «парному» характеру образов Св. папы Сикста и Св. Лаврентия, которых Амвросий Медиоланский сравнивал с Илией и Елисеем, а также с Орестом и Пиладом. К уже сказанному можно также добавить, что к захоронению Св. Лаврентия в базилике Сан-Лоренцо-фуори-ле-Мура было добавлено захоронение другого святого архидиакона – первомученика Стефана, побитого камнями в Иерусалиме примерно в 33–36 гг. Останки св. Стефана были привезены из Константинополя в конце VI в. и помещены вместе с мощами св. Лаврентия под алтарем базилики. Поэтому парные имена двух архидиаконов-мучеников стали также символом духовного единства и преемственности Церкви. В своей проповеди (85) папа Лев Великий восклицает: «яркость света Св. Лаврентия воссияла, и Рим стал знаменит благодаря Лаврентию, как Иерусалим был прославлен Стефаном»²⁸. Надо отметить, что в венецианской композиции нет изображения ангелочков, символизирующих знак Близнецов. Однако в глубине картины изображены два человека, спускающиеся по лестницы, которые, возможно, обозначают Св. Сикста и Лаврентия, который провожает папу на казнь. Так или иначе, думается, что художник стремился в первую очередь обозначить две почти слившиеся фигуры, которые для зрителей, знакомых с астрологией, ассоциировались бы со знаком Близнецов. Идея парных образов в венецианской картине связана также с портиком в глубине полотна, посвященным братьям – Гаю и Люсию Цезарям, наследникам Августа.

Богиня Веста ассоциируется с Девой – шестым знаком зодиака, который изображается в искусстве в виде девушки, одна рука которой чаще всего слегка поднята и вытянута вперед; иногда в руке колосья пшеницы. Астрологический образ Девы имеет близкие ассоциации с такими божествами, как вавилонская богиня любви Иштар, греческая богиня любви Афродита и богиня мудрости Афина. Символизм знака вбирает в себя черты Матери и Девственницы. В Древнем Риме образ Девы сближался не только с Вестой, но также с Минервой, весталкой Реей Сильвией и богиней Рима²⁹. Дева также ассоциируется с Астреей (Дике) – богиней правосудия и одной из трех Ор – хранительниц небесных врат и прислужниц Венеры. Астрологическая Дева иногда изображалась с крыльями, сближаясь тем самым, с Меркурием – вестником богов³⁰. В христианстве знак Девы стал ассоциироваться с Софией и Богородицей, держащей на руках младенца Христа.

Два факела в композициях напоминают знак Весов, символизирующих равновесие. Этот знак зодиака часто изображался в виде двух чаш для взвешивания сухих продуктов, а также в виде ярма или коромысла. В последнем случае Весы могут символизировать узы брака, которыми связаны между собой супруги. Весы также связаны с осенним равноденствием, когда длительность дня равняется длительности ночи, а влияние солнца и луны как бы сбалансированы. Знак Весов расположен рядом с Девой и, ассоциируясь с идеей справедливого воздаяния, является символом

²⁷ *The Golden legend*, p. 442.

²⁸ St. Leo the Great, p. 59.

²⁹ Snodgrass, p. 148.

³⁰ Там же, С. 145.

правосудия в руках Девы. В одном из Часословов Весы изображены в виде девушки, держащей в руках весы. Этот знак зодиака также близок понятию судьбы и потому может ассоциироваться с богиней Фортуной³¹. В венецианской композиции Тициана два факела вместе с небесными лучами намечают треугольник, который может ассоциироваться с образом весов и идеей высшей, небесной справедливости. В картине из Эскориала два факела также намечают чаши весов, которые, как кажется, держит в руке статуя Весты. Таким образом, астрологические знаки Девы и Весов относят нас, прежде всего, к идее справедливого воздаяния и высшей справедливости: ничто не остается скрытым для Божественного правосудия, и всякое деяние находит себе соответствующее наказание или награду. Вместе с тем, с этими знаками зодиака связаны также мотивы судьбы и образ богини Фортуны. Интересно, что монументальный пьедестал статуи выполнен в виде полушара. С одной стороны, эта форма пьедестала отсылает нас к описанию Плутархом круглого храма Весты, символизирующего вселенную, с другой стороны, женская фигура на шаре – это традиционное изображение богини Фортуны. Идея судьбы, рока, властвующего над жизнью человека, является характерной чертой мировоззрения как античности, так и эпохи Возрождения с той поправкой, что в период ренессанса с особой силой звучит тема преодоления предначертаний судьбы, выхода за счет духовного совершенствования (и с Божьей помощью) за пределы подлунного мира, подчиненного действию Фортуны. Таким образом, мотивы жертвоприношения и поклонения языческим богам, которые являются существенной чертой композиций, посвященных мученичеству христианских святых, в картинах Тициана сменяются мотивами, раскрывающими темы подчинения человека року и преодоления предначертаний судьбы. В этом отношении есть известное напряжение между тремя точками композиций: Св. Лаврентием, погибающим на жаровне, возвышающейся над ним статуей Весты-Фортуны и Божественным присутствием, которое обозначено в первом варианте картины небесным светом и во втором двумя ангелами. Соотношение между этими элементами композиций намечает тему незыблемости законов Фортуны-судьбы по отношению к человеку и, одновременно, возможности чуда, преодолевающего законы подлунного мира.

Скорпион – восьмой знак зодиака, происходит от латинского слова, обозначающего насекомое скорпион. Этот знак во многом ассоциируется со злом, в частности с мучительной смертью. В искусстве этот знак зодиака изображается обычно как ядовитое насекомое – скорпион, но также может символизироваться орлом, поскольку Скорпион ассоциируется не только со смертью, но также с возрождением и обновлением жизни. Нужно «умереть», для того, чтобы достичь более высокого духовного уровня. В этом значении знак Скорпиона может соседствовать с изображением орла³². В древности этот знак включал в себя созвездие Весов, которое представлялось как клешни Скорпиона. В христианстве знак стал ассоциироваться с крестными муками Иисуса Христа, в частности с Его бичеванием перед распятием, поскольку в Риме истязание тела с помощью тонких цепей с иглами называлось бить «скорпионами». Согласно тексту жития Св. Лаврентия в «Золотой легенде», святого также по приказу Деция били «скорпионами»³³. В картинах Тициана контуры двух фигур, Св. Лаврентия и палача, нагнувшегося для того, чтобы подложить дров в огонь, напоминают очертание насекомого (Илл. 7). Интересно, что Тициан, выполняя второй вариант композиции, оставил эти две фигуры практически без изменения. Воин

³¹ Snodgrass, p. 156.

³² Там же, С. 167.

³³ *The Golden legend*, p. 441.



Илл. 7

справа, отдающий распоряжения относительно казни святого, держит в руке штандарт с изображением орла. Штандарт напоминает флаг Габсбургов; орел также был одним из символов Древнего Рима. Однако, в свете астрологических представлений, орел может быть включен в символику знака Скорпиона и, тем самым, способствовать развитию темы смерти и возрождения.

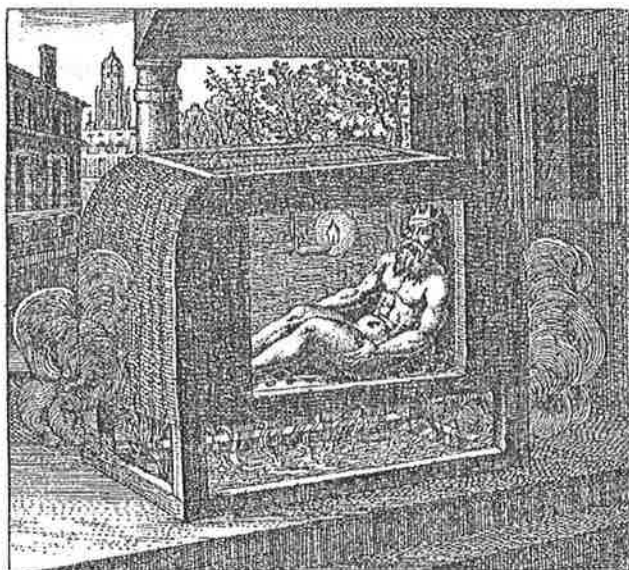
Думается, что еще одна тема – тема мистического брака Бога и Церкви, а также души и Христа – вводится на рассмотрение зрителей «Мученичества Св. Лаврентия» благодаря мотивам, имеющим астрологическое значение. Выше подчеркивалась связь знака Весов и знака Близнецов с идеей супружества, а также включение брачных ассоциаций в символизм двуликого Януса, связанного со знаком Близнецов (Илл. 8). Уже в раннехристианский период мученичество рассматривалось не только как знак безусловной веры и исключительного мужества святых, но и как высшее свидетельство их любви к Христу. В эпоху позднего средневековья и ренессанса под влиянием так называемой мистики любви идея мученичества как проявления страстного стремления души святого к союзу с Творцом стала доминировать: в даре мученичества душа святого как Невеста отдает себя Богу как Небесному Жениху в акте любви. Яков Ворагинский в «Золотой легенде», подводя итог своего изложения жизнеописания Св. Лаврентия, утверждает, что святой имел три внутренних пламени, благодаря которым он победил меньшее пламя снаружи – огонь жаровни. Первое



Илл. 8

пламя – это великая вера святого, второе – это его страстная любовь к Богу, третье – это истинное познание Господа, которое сжигало Лаврентия, подобно огню³⁴. Таким образом, астрологические мотивы раскрывают дополнительные слои значений в композициях Тициана, вводя в рассмотрение картин идеи справедливого воздаяния, смерти и обновления жизни, противостояния велениям судьбы, а также идеи Божественного провидения и мистического брака Бога и Церкви, души и Христа.

Наконец, представляется возможным ввести еще один подход к истолкованию картин в свете алхимических представлений³⁵. Алхимики считали, что превращение основных металлов, таких как железо, олово или медь в серебро и золото было возможно за счет «проекции» магического Философского Камня или Эликсира на металл. Однако алхимия понималась не только как методология превращения металлов, но и как символическая активность, раскрывающая тайны, ведущие к духовному совершенствованию, долголетию и бессмертию. Таким образом, в так называемой духовной алхимии процесс очищения металлов символизировал превращение грешника в духовно просветленное существо. Фигура Св. Лаврентия на решетке – символе его мученичества – напоминает иллюстрации в алхимических текстах. Например, в «*Atalanta fugiens*» стадия очищения представлена нагреванием Короля Дуенича (символ начального вещества). Король должен пропотеть при разогреве камеры-сосуда, в котором он находится для того, чтобы усовершенствовать себя (Илл. 9). Другая иллюстрация в этом тексте, также напоминающая образ Св. Лаврентия в картинах Тициана, изображает сырой материал в виде гермафродита, который лежит в темноте и нуждается в огне (Илл. 10)³⁶. Деций в «Золотой легенде» приказывает принести жаровню: «Пусть внесут железную кровать, так что этот упрямец сможет, наконец, отдохнуть»³⁷. В алхимии «кровать» символизирует сосуд, в котором совершается превращение простого металла в золото.



Илл. 9



Илл. 10

³⁴ *The Golden legend*, p. 445.

³⁵ О влиянии алхимии на Филиппа II см.: Н.И. Макарова, «Поэзии Тициана: аллегория духовного совершенствования», *Человек.RU*, 3 (2007), С. 302–304.

³⁶ Roob, *The Hermetic Museum: Alchemy & Mysticism*, Köln: Taschen, 2001, p. 460.

³⁷ Там же, С. 441.

Обе композиции «Мученичества Св. Лаврентия» являются ноктюрнами. Чернота ночи, страдание и смерть, обезглавливание, молодая луна – это все признаки *nigredo* – «черной стадии» алхимического процесса, которая в духовной алхимии отождествляется с искушениями и сомнениями, охватывающими душу человека. Рзепинска отмечает, что в конце XVI – начале XVII в. появилось новое, положительное отношение к ноктюрну в живописи, которое она связывает в частности с алхимией. В это время были опубликованы алхимические трактаты, в которых подчеркивалась необходимость *nigredo* как символической смерти на пути духовного возрождения³⁸. В картинах Тициана темнота ночи озаряется огнем факелов, несущим надежду будущего обновления. Огонь на картине в свете алхимических представлений является знаком «тайного огня» или Меркурьевой воды – основного агента, действующего на металл. Поскольку алхимики различали «мокрое» и «сухое» тепло, то упоминавшийся выше священный источник Ютурны, расположенный рядом с храмом Весты, может символизировать мокрое тепло.

Как уже упоминалось, богиня Веста имеет символическую связь с астрологическим знаком Девы, управляемым планетой Меркурий³⁹. Знак Близнецов также управляется Меркурием. Алхимики считали, что превращение металла во время процесса зависит от пропорции Меркурия в нем: чем больше доля Меркурия, тем лучше состав вещества и, следовательно, тем ближе завершение Великой Работы. Окончание алхимического процесса представляется как «химическая свадьба» мужского и женского элементов металла. В картинах Тициана о приближении свадьбы свидетельствуют брачные мотивы, связанные со знаками Весов и Близнецов. Эти детали композиций раскрывают для зрителя, интересующегося алхимией, тайный смысл произведений. При этом особый интерес представляет образ мудрого законодателя Нумы Помпилия, с которым на Римском Форуме связаны несколько монументов: храм Весты, Регия, храм Януса и так называемый *Lapis Niger* (Черный камень), который, считалось, отмечал захоронение Ромула. Согласно Плутарху, когда Нума умер в преклонном возрасте, он завещал похоронить с собой книги, которые он написал собственноручно. Сделали «два каменных гроба», и в один положили тело Нумы, в другой – «двенадцать жреческих книг и еще двенадцать философских, на греческом языке». Четыреста лет спустя гробы были обнаружены: «один оказался совершенно пуст, без малейшей частицы праха, без всяких остатков мертвого тела, а в другом нашли книги...»⁴⁰. Городской претор, просмотрев книги, велел их сжечь, так как посчитал «противным законам человеческим и божеским доводить их содержание до сведения толпы»⁴¹. Среди алхимиков бытовало представление, что Нуме удалось раскрыть секрет изготовления Философского Камня. В свете алхимических представлений, Св. Лаврентий, претерпевающий мученическую смерть, символизирует основной металл, превращающийся в золото. Для зрителей, знакомых с алхимией, страдания и смерть (символическая) являются необходимым условием духовного возрождения и обретения физического бессмертия.

³⁸ Rzepinska, 'Tenebrism in Baroque Painting and Its Ideological Background', in *Artibus et Historiae*, v. 13, 1986, p. 104.

³⁹ Snodgrass, p. 148.

⁴⁰ Плутарх, С. 96.

⁴¹ Там же.

Библиография

1. Овидий Публий Назон. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии, пер. С.В. Шервинского. – М.: Художественная литература, 1983.
2. Овидий Публий Назон. Сочинения в двух томах, т. 2, Фасты, пер. Ф. Петровского. – М., 1994.
3. Плутарх, Сравнительные жизнеописания, (Нума, XI). Т. 1. – М., 1961.
4. Ambrose, St., 'On the Duties of the Clergy', Rev. H. De Romestin (trans.) in *The Nicene and Post-Nicene Fathers*, Second Series, Vol. 10; Wm. B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids, Michigan, 1885.
5. Cohen, H., *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire romain*, 2nd edn., v, 1930, pp. 510–11.
6. Gaston, R.W., 'Vesta and the Martyrdom of St. Lawrence in the Sixteenth Century', in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 37, 1974, pp. 358–362.
7. Jacobus de Voragine, *The Golden legend: Readings on the Saints*, Ryan, WG. (trans.), Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1941.
8. Leo the Great, St., *Sermons*, J.P. Freeland and A.J. Conway (trans.), Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1996, pp. 57–59.
9. Panofsky, E., *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York: New York University Press, 1969.
10. Pedrocco, F., *Titian: The Complete Paintings*, London: Thames and Hudson, 2001.
11. Prudentius, A.C., 'Passio sancti Laurentii', in *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, Migne, JP. (ed.), 221 vols., Paris, 1844 – 64, LX, cols. 294 ff.
12. Roob, A., *The Hermetic Museum: Alchemy & Mysticism*, Koln: Taschen, 2001.
13. Rosand, D., 'Titian's Light as Form and Symbol', in *Art Bulletin*, Mar. 1975, pp. 58–64.
14. Rzepinska, M., 'Tenebrism in Baroque Painting and Its Ideological Background', in *Artibus et Historiae*, v. 13, 1986, pp. 91–112.
15. Snodgrass, M., *Signs of the Zodiac*, London: Greenwood Press, 1997.
16. Tanner, M., 'Chance and Coincidence in Titian's Diana and Actaeon', in *Art Bulletin*. 1975, pp. 535–50.