

Глава 7. Пьетро Лоренцетти (упоминается между 1305 и 1345)

Современник Симоне Мартини и, так же, как и он, ученик Дуччо и младший современник Пьетро Каваллини и Джотто, итальянский художник Пьетро Лоренцетти, используя достижения Джотто, первым затронул тему семейного и домашнего уюта. Он создал весьма изоощренные композиции драматических сюжетов и подчеркнул в теме скорби сакральный оттенок.

7.1. Биографические сведения о Пьетро Лоренцетти

Период творческой деятельности Пьетро Лоренцетти практически совпадает с временем художественной активности Симоне Мартини. Поэтому информация о современных ему политических и культурных событиях в этой главе опущены. Читатель может найти ее в главе 6.

Пьетро Лоренцетти был старше своего брата Амброджо на десять лет (хотя историки не исключают, что документ 1305 года, в котором упоминается Петруччо ди Лоренцо, относится не к художнику). Подобно Симоне Мартини, он сформировался в кругу зрелого Дуччо. Кроме того, художник живо интересовался новаторскими работами Джотто. В это же время художник вдохновлялся произведениями скульптора Джованни Пизано. В 1310-е годы им был создан фресковый триптих «Мадонна с Младенцем, св. Франциском и Иоанном Крестителем» в Нижней церкви базилики Сан-Франческо в Ассизи, «Мадонна с Младенцем и ангелами» и «Распятие», хранящиеся в музее Кортонь, полиптих «Мадонна с Младенцем и святыми» в церкви Монтиккьелло, «Маэста с донатором», хранящаяся в собрании Джонсона Музея искусства в Филадельфии и небольшое «Распятие со святыми», хранящееся в Художественном музее Фогг в Кембридже, штат Массачусетс. Благодаря этим произведениям специалистам удалось проследить эволюцию мастера.

Позднее он создал фрески в левом трансепте (поперечном нефе, пересекающем продольный объем в крестообразном по плану здании) Нижней церкви базилики Сан-Франческо в Ассизи (некоторые исследователи приписывают их мастерской Пьетро и считают гораздо более поздними) – «Страсти Христовы» (от «Въезда в Иерусалим» до «Шествия на Голгофу»), а также большой полиптих «Мадонна с Младенцем и святыми» в главном алтаре церкви Пьеве ди Санта-Мария в Ареццо, заказанный в 1320 году и являющийся первым датированным произведением художника. В этом цикле фресок особенно выделяется большое «Распятие», которое благодаря своим размерам господствует над другими сценами. Это произведение Пьетро оказало большое влияние как на сиенскую живопись, так и на все итальянское искусство того времени. Однако и другие фрески цикла ([илл. 7.5](#)) произвели впечатление на современников – «Страсти» после смерти Христа (от «Снятия с креста» до «Воскресения»), «Смерть Иуды» и

«Стигматизация св. Франциска», а также алтарная фреска «Мадонна со св. Франциском и св. Иоанном».

В 1329 году Пьетро исполнил большой алтарь для церкви Кармине, который ныне хранится в Национальной пинакотеке в Сиена и музее Нортон Саймона в Пасадене, на пределле (нижней части алтарного образа или алтарной картины, которая служит также ее основанием) которого изображены сцены из жизни кармелитов. В это время Пьетро познакомился с творчеством Мазо ди Банко. Другие произведения Пьетро этого периода – полиптих, три части из которого, датированные 1322 годом, с изображением св. Варфоломея, св. Цецилии и Иоанна Крестителя из церкви Пьеве ди Санта-Чечилия в Креволе, а ныне хранящиеся в Национальной пинакотеке в Сиене, ранее считались произведениями неизвестного художника, названного условно «Мастером Дижонского триптиха» (по композиции, хранящейся в музее этого города). К этой же группе относится алтарь «Мадонна с Младенцем» из собрания Лозера, в Палаццо Веккио во Флоренции; створки этого алтаря хранятся в музее Метрополитен в Нью-Йорке, собрании Перкинса в Ассизи и в частном собрании, а также небольшие картины «Мадонны с Младенцем и святыми» из собрания Уолтерс в Балтиморе, музея Польди-Пеццоли в Милане и музея Берлин-Далем, «Христос перед Пилатом» из пинакотеки в Ватикане и образ св. Савина из Национальной галереи в Лондоне, принадлежавший прежде большому алтарю из Сиенского собора. Этот алтарь был начат в 1335 году, а в центре его находилось «Рождение Марии» (илл. 7.1), исполненное в 1342 году, хранящееся ныне в музее собора в Сиене и ставшее предметом бесчисленных подражаний. Завершают творчество Пьетро два произведения: «Маэста» из галереи Уффици во Флоренции, исполненная в 1340 году, и полиптих «История блаженной Умильты», исполненный после 1332 года, части которого хранятся там же и в музее Берлин-Далема.

Искусство Пьетро Лоренцетти имело значительное влияние и было продолжено многочисленными учениками и подражателями (Николо ди Сенья и др.). Как и в случае Симоне Мартини, после смерти Пьетро его влияния не избежал ни один сиенский художник [17, 18].

7.2. «Рождение Марии»

Триптих «Рождение Марии» (илл. 7.1) размером 187 × 182 см. был создан в 1342 году и хранится в музее собора в Сиене. Он подписан и датирован на раме ниже центральной панели [18].

Литературная программа. Этот сюжет встречается здесь впервые. Эпизод следует за встречей Иоакима и Анны у Золотых ворот и предшествует введению во храм Девы Марии. Евангелия не упоминают о Деве Марии до Благовещения, а сюжеты о ее рождении и детстве заимствованы из «Золотой легенды». Это произведение основывалось на очень ранней апокрифической новозаветной литературе, в особенности на Протоевангелии (или Книге Иакова), которое рассказывает о родах Анны:



Илл. 7.1. Пьетро Лоренцетти. Рождение Марии.

«Прошли положенные ей месяцы, и Анна в девятый месяц родила и спросила повивальную бабку: кого я родила? Ответила та: дочь. И сказала Анна: возвысилась душа моя в этот день, и положила дочь» [19]. На триптихе в спальне на заднем плане на постели лежит Анна; ей прислуживают служанки. На переднем плане другие женщины моют младенца. В соседней комнате слева сидят мужчины и среди них – Иоаким, отмеченный нимбом.

Действующие лица. Иоаким, в отличие от его образа у Джотто ([илл. 5.29, 5.31-5.32, 5.34](#)), глубокий старик, с величественным, библейским, темным лицом, длинными, седыми, вьющимися волосами, окруженными золотым нимбом, и бородой, одет в сиреневую тунику и широкий, длинный красный плащ.

Анна, значительно моложе, чем у Джотто ([илл. 5.33-5.34](#)), очень крупная, со спокойным, довольно красивым темным (но светлее, чем у Иоакима) лицом, одета в темно-красное платье; ее голова закрыта длинным желтым платком (окруженным нимбом), концы которого спадают с плеч. Тенями и складками довольно реалистично обозначены ее ноги под платьем.

Новорожденный ребенок, хотя и очень маленький, но довольно пухлый, голенький, с тельцем коричневого цвета, от которого во все стороны идет сияние, и почти безволосой головкой, окруженной небольшим нимбом, сидит на руках у женщины.

Девочку моют две довольно молодые женщины. Та, что ее держит (на картине слева), миловидная и довольно полная, одета в красное платье; ее волосы закрыты повязанным вокруг головы белым платком. Девочка сидит у нее на левой руке, на большой белой пеленке, конец которой лежит у нее на коленях, а правую руку она опустила в таз с водой. Та, что сидит по другую сторону таза, еще более полная, со светло-коричневыми волосами, заплетенными в косы, обернутыми вокруг непокрытой головы, одета в просторное, бархатное, темно-зеленое платье с широким светлым воротником и красными рукавами. В правой руке она держит темный кувшин, из которого наливает воду в таз. Серый таз, находящийся между ними, довольно широкий и мелкий, имеет форму правильного шестиугольника. Две другие молодые и стройные служанки стоят в конце постели Анны. Та, что ближе к зрителю, с узким лицом, большим носом и глубоко посаженными глазами, одета в лиловое шелковое платье с довольно глубоким вырезом на груди, подол которого красивыми складками ниже талии спускается до земли; на голове у нее белый платок, концы которого спускаются ей на плечи. В руках она держит стопку белых пеленок с синими полосами на концах. Та, что дальше от зрителя, довольно красивая и веселая, со светло-коричневыми волосами до плеч, непокрытой головой, одета в красное платье. В правой руке она держит глиняный кувшин, но не за ручку, а за основание, на левом плече у нее висит длинное белое с синими узорами полотенце, конец которого она придерживает левой рукой. Наконец, красивая молодая женщина в ярко красном платье находится ближе к Анне и держит в левой руке своеобразный веер, имеющий форму полосатого с узорами флага на палочке.

Мужчина, сидящий рядом с Иоакимом, более молодой, чем он, но довольно толстый, с лысеющей головой, густой черной бородой на две стороны, очень загорелый, одет в темно-желтую тунику. В этой же комнате находится подросток (мальчик лет двенадцати), с коричневыми волосами, подстриженными в скобку, одетый в фиолетовую тунику до щиколоток, края которой обшиты желтой лентой, и желтые сапоги.

Взаимодействие персонажей. Здесь использована та же схема взаимодействия персонажей, что и в сцене рождения Иоанна Крестителя у Джотто ([илл. 5.40](#)). Анна лежит на постели, приподнявшись на правом локте и слегка поджав ноги. Она, чуть наклонившись вперед, смотрит на новорожденную, положив левую руку на колено. Перед кроватью на полу лицом друг к другу сидят две служанки по разные стороны таза. Они еще не начали мыть девочку – одна наливает воду, а другая, держа ребенка на одной руке, другой пробует воду, чтобы она не была горячей. Чуть правее на край кровати присела третья служанка с веером в руке. В ногах еще две служанки обсуждают произошедшее событие. А в соседней комнате сидят Иоаким и еще один мужчина. Подросток сообщает Иоакиму о рождении дочери; оба наклонили друг к другу головы.

Интерьеры. Действие, как и в упомянутой сцене у Джотто ([илл. 5.40](#)), происходит в двух смежных комнатах, причем, как обычно, передние стены в них отсутствуют и поэтому видно все, что находится внутри. Места соединения створок триптиха с его центральной частью имитируют колонны. Верх каждой части представляет собой угол, образованный двумя дугами. Внутри каждого такого угла полукруг, выгнутый вверх, опирающийся на края соответствующей части, отделяет внутренности комнат от украшений триптиха. В результате комнаты имеют почти черные сводчатые потолки, украшенные светлыми перекрестиями и точками, как в готических церквях, что является намеком на Марию-дитя, «посвященную Господу» и воспитанную в храме. Комната, где находятся женщины, значительно больше той, где сидят мужчины (она занимает центральную часть и правую створку триптиха). Стены комнаты покрашены в темно-зеленый цвет и украшены светлыми карнизами с орнаментом. На задней и левой стенах за кроватью углом на прищепках висит белая занавеска с желтой полосой (она загораживает стены, а не кровать). В правом конце комнаты имеется узкое окно с черным проемом. Зеленый пол комнаты украшен клетчатым орнаментом. Половину комнаты занимает большая и высокая кровать с очень высокой спинкой из светлого дерева в изголовье. Она тщательно застелена черным пледом с красными клетками. В изголовье из-под него виден край аккуратно сложенной белой простыни, у самой спинки лежит белый валик (как у Симоне Мартини на [илл. 6.45](#)), на котором – красная подушка (на нее и опирается локтем Анна). Перед кроватью во всю ее длину расположен коричневый с зеленоватым оттенком сундук, на который и присела служанка с веером (середина ее тела заслонена имитацией колонны). Никакой другой мебели в этой комнате нет. Комната, где сидят мужчины, занимает левую створку. Она больше похожа на узкий коридор с сине-зелеными стенами с

открытым выходом наружу. Верх у этого выхода полукруглый. За ним виднеется красная с золочеными украшениями готическая церковь (это первый случай, когда изнутри помещения видно, что находится снаружи).

Цветовая гамма и композиция. Теплые цвета триптиха подчеркивают уютную обстановку семейного быта. Красное и лиловое платья служанок на правой створке соответствуют красной тунике Иоакима и лиловой тунике подростка на левой створке. Хотя в композиции имеется асимметрия, художник попытался ее уравновесить. Служанки на правой створке стоят, а мужчины на левой сидят; но голова Анны возвышается с левой стороны центральной части. Этот триптих – первая картина о радостях (а не о конфликтах, как у Джотто в истории Иоакима и Анны) семейной жизни и домашнего уюта.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. История этого сюжета в европейской авторской живописи начинается, по-видимому, с мозаики Пьетро Каваллини ([илл. 7.2](#)), созданной в 1291 году в церкви Санта-Мария ин Трастевере в Риме. Здесь отсутствует мужская комната с находящимися в ней персонажами, а женщин вокруг Анны на одну меньше. Удивительно выражение ее лица – она не смотрит на ребенка, ее мысли витают где-то далеко. Две служанки моют ребенка в большой вазе с ручками (а не в тазу), причем одна из женщин, стоя, наливает воду в эту вазу из стеклянной банки (что для мозаики передано очень реалистично), а другая, сидя, держит довольно большого голенького младенца. Две другие служанки накрывают на стол, стоящий за постелью Анны. Интерьеры комнат в произведениях Пьетро Каваллини и Пьетро Лоренцетти в чем-то похожи друг на друга.

Свой вариант этого сюжета в 1304-1306 годах создал и Джотто на фреске ([илл. 7.3](#)) размером 200×185 см в капелле Скровеньи ([илл. 5.30](#)) в Падуе. У него действие происходит в том же доме, где имело место Благовещение св. Анне ([илл. 5.33](#)). Действие развивается во времени, поэтому ребенок изображен дважды – сначала его запеленали после того, как помыли, а потом в таком же виде его передают матери (это напоминает фреску Джотто «Рождение Христа» на [илл. 5.44](#)). Женщин на фреске шесть – одна гостя, которая передает служанке подарок через низкую дверь на веранде (в дом ее не пригласили), две служанки мыли младенца, а две, судя по одежде, другие служанки, передают младенца Анне. Передняя стена дома, как обычно отсутствует (иначе не было бы видно, что происходит в комнате, где лежит Анна и моют новорожденную).

7.3. «Снятие с креста»

Фреска «Снятие с креста» ([илл. 7.4](#)), созданная около 1320 года, находится в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи ([илл. 7.5](#)) [31].

Сравнение с картиной Пьетро да Римини. На фреске присутствует тот же состав участников, что и на одноименной картине Пьетро да Римини ([илл. 6.4](#)), - слева направо две св. жены, Дева Мария, Иосиф Аримафейский,



Илл. 7.2. Пьетро Каваллини. Рождение Девы Марии.



Илл. 7.3. Джотто. Рождение Девы Марии.



Илл. 7.4. Пьетро Лоренцетти. Снятие с креста.



Илл. 7.5. Фрески Пьетро Лоренцетти в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи.

возвышающийся над всеми и удерживающий тело Иисуса, Мария Магдалина у подножия креста, апостол Иоанн и Никодим. Главное отличие фрески Пьетро Лоренцетти состоит в драматическом характере всей сцены, что подчеркнуто и композицией, и цветовой гаммой, и характеристикой персонажей, и многими другими деталями.

Действующие лица. Иисус заметно моложе, чем у Пьетро да Римини ([илл. 6.4](#)). Его узкое, худое лицо осунулось и не столько красиво, сколько благородно. Длинные, светло коричневые волосы свисают с головы вниз, борода коротко подстрижена. Расположение головы Иисуса таково, что в стремлении нарисовать ниспадающие распущенные волосы художник почти пожертвовал нимбом – видна лишь его небольшая часть у левой щеки. Мертвое, бледное лицо выражает полное спокойствие. Относительно других персонажей Иисус очень высок, а Его ноги коротковаты по сравнению с верхней частью туловища. Бледное тело с зеленоватыми тенями (а не теплого желтого цвета, как у Пьетро да Римини) нарисовано с хорошим знанием анатомии. Особенно реалистичны выступающие ключицы, плечевые суставы и подмышки, грудь, впалый живот, пупок и нижняя граница ребер. Мускулатура на руках практически отсутствует, но ноги не столь худы. Как и у Пьетро да Римини на руке виден след от гвоздя, но более реалистичный и с потеками крови. Ноги также еще прибиты к кресту, но от них виден след запекшейся крови (что очень удалось художнику) до самой земли. Как и у всех предшественников, бедра Иисуса обернуты белой (но не полупрозрачной) повязкой.

Дева Мария, более молодая, с довольно некрасивым лицом (художник хотел передать ее горе, но только испортил ее лицо), узкими глазами, длинным прямым носом, одета в синий плащ (а не красное платье) и серую косынку, закрывающую волосы. В руках она держит голову Иисуса.

Апостол Иоанн, с более несчастным лицом, низким лбом, менее женоподобный, с более светлыми волосами, в которых видны выющиеся пряди, одет в длинную сине-зеленую тунику (без плаща). Он держит бедра Иисуса.

Иосиф Аримафейский, с необычайно благородным и красивым, библейским лицом, густыми, курчавыми прядями седых волос и бороды, одет в сиреневую, полосатую тунику с длинными рукавами и зеленый плащ, накинутый на голову и правое плечо. Он совершенно непохож ни на образ крепкого простолюдина у Пьетро да Римини, ни на степенный но несколько пресный образ аристократа у Джотто ([илл. 5.96](#)).левой рукой он поддерживает тело Иисуса.

Никодим похож на его образ у Пьетро да Римини, но более темпераментен, чем у Пьетро да Римини и Джотто. У него более темные волосы (но тоже с проседью), он одет в зеленую с синим отливом тунику, украшенную нашитыми золотыми лентами, и черные кожаные сапоги. Двумя руками он держит черные клещи (современной конструкции), которыми вытаскивает белый гвоздь из левой (а не правой) стопы Иисуса (гвоздь в правой стопе – черного цвета).

Мария Магдалина стоит на коленях и локтях на земле, спиной в пол оборота к зрителю, в довольно неуклюжей позе. Видны лишь ее светлые волнистые волосы и нежная линия лица. На ней ярко-красный плащ, не покрывающий волосы, тени и складки на котором не слишком умело подчеркивают ее ноги. Она целует правую пятку Иисуса и держится руками за Его стопу.

Св. жены наиболее удачны из всех женских образов на этой фреске. Та, что ближе к зрителю, молодая и очень красивая, со светлыми, как у Магдалины, волнистыми волосами, через которые видно ее ухо, одета в широкий, темно зеленый, бархатный плащ, не покрывающий ее голову. Она держит в руках правую руку Иисуса и целует ее. Вторая св. жена, тоже молодая, с необычайно тонким, трагическим лицом, одета в желтый плащ и светло-желтую косынку, закрывающую волосы, длинные концы которой спускаются вниз. Все персонажи (кроме Иисуса) отмечены лучистыми золотыми нимбами.

Взаимодействие персонажей. Художник подчеркнул взаимодействие между телом Иисуса и всеми остальными персонажами (в отличие от Пьетро да Римини на [илл. 6.4](#), у которого с телом взаимодействуют только трое, а остальные только переживают). Поза Иисуса (в отличие от картины Пьетро да Римини) очень реалистична. Тело не перекручено, а лежит на белом покрывале с золотой каймой, которое снизу, возможно коленом или рукой, поддерживает Иосиф (а сверху он держит тело другой рукой за талию). Голова Иисуса запрокинулась вниз и лежит лицом вверх на правом плече (а не висит неестественно в воздухе лицом вниз), правую руку держит и с почтением целует св. жена, ближайшая к зрителю, а левая рука лежит у Него на груди и оттуда свисает несколько вниз. Иосиф, как и у Пьетро да Римини, стоит на лестнице, прислоненной к кресту, и возвышается над телом Иисуса со скорбным выражением лица. Он стоит довольно прямо, чуть склонив голову влево (а не наклонился над телом). Дева Мария поддерживает голову Иисуса, гладит Его распущенные волосы и приникла левой щекой к Его лбу. Иоанн двумя руками держит колени Иисуса и, с трагическим выражением лица, приник к Его левому бедру правой щекой. Вся тяжесть от Его тела приходится на Иосифа (как у Пьетро да Римини) и Иоанна (в отличие от него). Никодим, наклонившись к кресту и опершись на правую ногу (левую отставив назад для устойчивости), с большим усилием тащит гвоздь. У подножия креста лежит Мария Магдалина и целует ноги Иисуса. И лишь св. жена позади Девы Марии, со скорбным выражением прекрасного лица стоит чуть поодаль от тела, всплеснув обеими руками (с ужасно нарисованной правой кистью).

Голгофа. Все персонажи стоят на голой серо-зеленой скалистой площадке с холмиком у основания креста. Крест нарисован столь же тщательно (особенно фактура дерева), как и у Пьетро да Римини ([илл. 6.4](#)). Если перекладина креста, как и у Пьетро да Римини, желтая, то основание, в отличие от него, - зеленое (старое дерево). Следы крови от рук видны не только на перекладине, но и внизу под ней на скале. Черная (а не желтая)

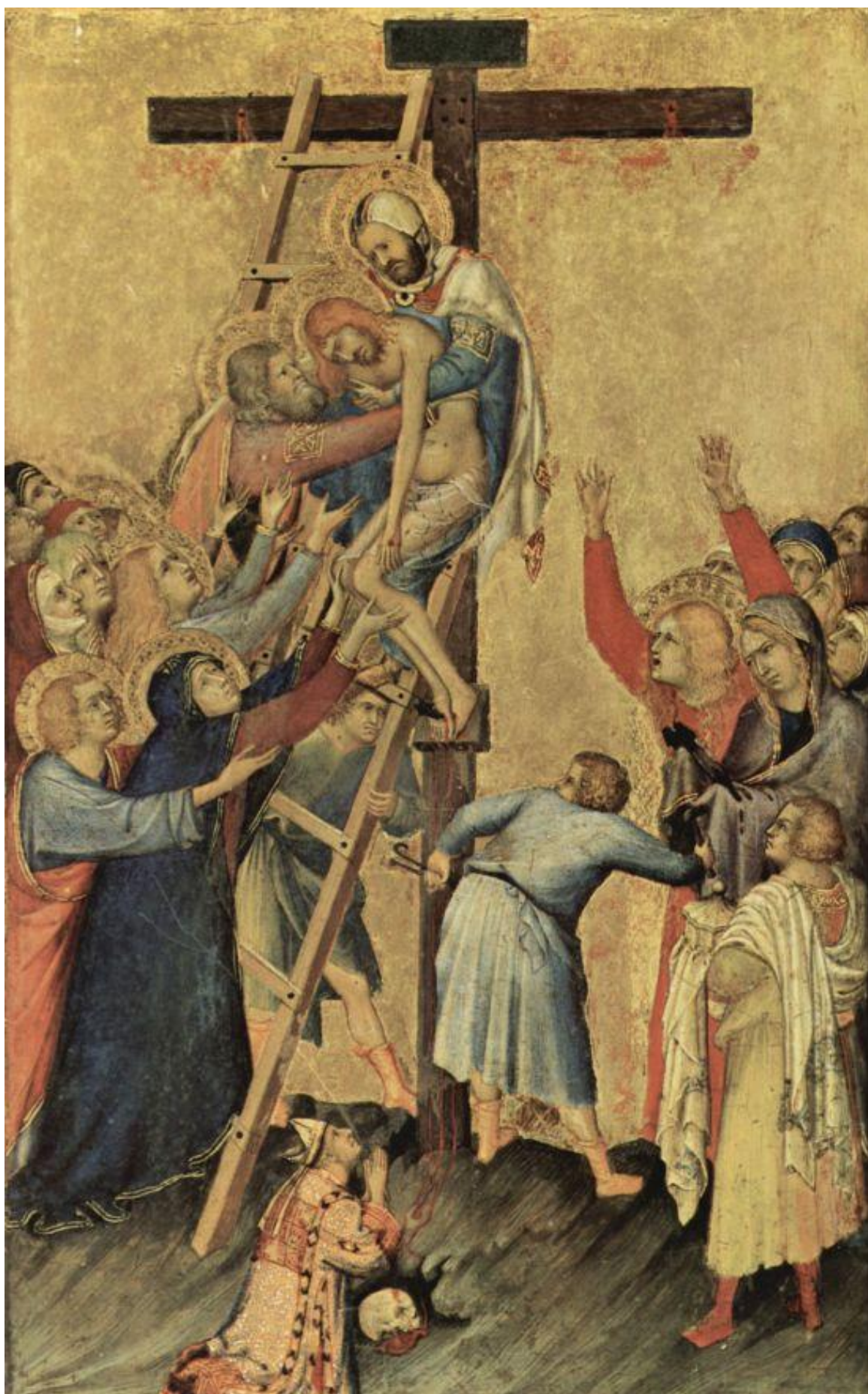
лестница, на которой стоит Иосиф, сдвинута левее и заходит за крест (а не опирается на него). У ног Никодима лежит молоток такой же конструкции, как и у Пьетро да Римини (но с зеленой, а не желтой ручкой). Небо заменено очень темным синим (а не желтым) фоном, создающим контраст с ярко освещенной сценой.

Цветовая гамма и композиция. Композиция фрески резко асимметрична. Все фигуры образуют своеобразную арку, растянутую вправо – справа в ее основании находится Никодим, затем левее Иоанн, далее тело Иисуса, на вершине Иосиф, потом Дева Мария и две св. жены. Левая часть арки образована более многочисленной группой (Иосиф, Дева Мария и две св. жены), чем правая (Никодим и Иоанн). Эта арка сдвинута в левую часть фрески, а под ней на земле лежит Мария Магдалина. Крест, расположенный в центре фрески, но у правого края этой арки, лишь усиливает асимметрию, его перекладина (почти над самой головой Иосифа) давит на все сверху. Сама арка написана в холодных тонах – светло-зеленые одежды Никодима, Иоанна и Иосифа, бледное, словно мраморное, тело Иисуса и покрывало, на котором оно лежит, синий плащ Девы Марии, холодно-желтые и темно-зеленые одежды св. жен, холодные золотые нимбы. Темно синий фон, зеленые скалы и крест усиливают ощущение холодности. Лишь Мария Магдалина выделяется кроваво красным пятном. Здесь нет умиления Пьетро да Римини ([илл. 6.4](#)), а его деловитость отмечена лишь позой Никодима; над телом скорбят Его мать, лишь один ученик и узкий круг близких людей.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, начатое в разделе 6.4. Вариант этого сюжета создал в 1340-1342 годах Симоне Мартини на картине ([илл. 7.6](#)) размером 24.5×15.5 см, являющейся частью «Алтаря Орсини» и хранящейся в Королевском музее изящных искусств в Антверпене. На ней добавлено много новых персонажей, и женских, и мужских. Тело Иисуса очень худое. Крест довольно высок. Присутствующие подчеркнута бурно выражают свое горе, особенно Дева Мария, Мария Магдалина (одетые так же, как и в сцене «Несения креста» того же автора, [илл. 6.40](#)) и апостол Иоанн. Поза Никодима крайне неестественна, и он не занимается своим обычным делом – выниманием гвоздей из ног Иисуса (но возможно готовится к этому). У подножия креста на коленях примостился некий епископ в качестве донатора. Кроме того, к кресту прислонены две лестницы, чтобы одному из святых удобнее было принимать тело Иисуса из рук Иосифа Аримафейского. Несмотря на преувеличенное выражение чувств действующими лицами у Симоне Мартини, его работа не столь драматична, как более сдержанная работа Пьетро Лоренцетти.

7.4. «Положение в гроб»

Фреска «Положение в гроб» ([илл. 7.7](#)) находится в той же церкви, что и предыдущая ([илл. 7.5](#)) и создана в то же время [31].



Илл. 7.6. Симоне Мартини. Снятие с креста.



Илл. 7.7. Пьетро Лоренцетти. Положение в гроб.

Литературная программа. Художник следует Евангелию по Матфею: «Иосиф, взяв тело, завернул его в чистый льняной саван и похоронил в своей новой гробнице, которую недавно высек в скале. Привалив ко входу в гробницу большой камень, он ушел. А Мария Магдалина и другая Мария сидели напротив гробницы». Трудно ответить на вопрос, почему Иосиф приобрел пещеру для погребения своего тела после смерти близ Иерусалима, хотя сам был жителем Аримафеи. Возможно, Сам Иисус позаботился о Своем погребении, рассказав Иосифу о том, чему предстоит произойти, и тот купил эту пещеру. Гроб, как это специально оговаривает Матфей, был новым, то есть не оскверненным захоронением в нем кого бы то ни было. Как кресты распятия использовались для казни не только одного осужденного, так и гробы у древних иудеев использовались для погребения не одного усопшего [31]. На фреске те же персонажи, что и на предыдущей, стоят вокруг нового гроба, склонив головы, и опускают в него тело Иисуса, держа его на белом покрывале. Они расположены слева направо в следующем порядке – Иосиф Аримафейский, Дева Мария, прильнувшая к Иисусу, св. жена, Мария Магдалина, Никодим, еще одна св. жена и апостол Иоанн.

Действующие лица. Состав участников этой сцены полностью совпадает с предыдущей, но есть некоторые различия в расцветке одежды. У Девы Марии с покрывала сошла почти вся краска и оно выглядит белым, но по оставшимся следам можно догадаться, что оно, а также платье с длинными рукавами было синим (покрывало натянуто на голову). Иоанн одет в светло-желтую подпоясанную тунику (а не зеленую). На Иосифе Аримафейском плащ зеленого цвета. У Марии Магдалины длинные, желтые (а не серо-коричневые), распущенные, волнистые волосы и ярко-красное платье с длинными рукавами (а не свекольного цвета плащ). Здесь видно, что она значительно полнее всех остальных женщин. Та из св. жен, что была в зеленом плаще, теперь в розовом, в подпоясанном выше талии платье с длинными рукавами, а ее волосы, как и у Магдалины, желтого цвета.

Взаимодействие персонажей. Тело, которое пока находится выше края гроба, опускают мужчины – Иосиф держит голову и концы покрывала, Иоанн - ноги, а Никодим, стоя перед гробом спиной к зрителю и опустив руки в гроб, поддерживает среднюю часть тела. Тело вытянуто неестественно ровно (в отличие от реалистичной позы на предыдущей фреске). Иисус настолько высок, что не должен поместиться в гроб; Его неестественно поднятая голова и ступни выступают за проем гроба. Покрывало, которое держит Иосиф, нарисовано так, как будто Иисус лежит выше него. Его руки вытянуты вдоль тела. Все женщины находятся за гробом. Дева Мария, наклонившись вперед (почти лежа), припала к лицу Иисуса, целует Его щеку и обнимает Его тело. Остальные женщины стоят за ней и выражают свою скорбь, подняв руки вверх. Все персонажи наклонились над гробом и их нимбы почти смыкаются.

Гроб и пейзаж. Гроб, расположенный в левой части фрески, имеет ту же конструкцию, что и у Дуччо (саркофаг), и с почти такими же украшениями. Он сделан из очень чистого, белого мрамора с темными украшениями, что

подчеркивает, что он новый. Справа находится неестественная зеленая скала с красными прожилками – единственный элемент пейзажа. Небо, как и на предыдущей фреске, заменено темно-синим фоном, создающим ощущение ночи.

Цветовая гамма и композиция. Композиция фрески резко асимметрична. Новый светлый (словно освещенный) гроб вместе с окружающими его людьми в ярких одеждах и с золотыми нимбами, занимающий три четверти фрески, противопоставляется тусклой нелепой скале, освещенной бледным «лунным» светом. Над всем довлеет мрак, но от группы людей вокруг гроба, и их сомкнутых, светящихся нимбов веет мистической таинственностью. На этой фреске мы видим прообраз заупокойных таинств раннего христианства.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. История этого сюжета в европейской авторской живописи начинается, по-видимому, с картины Дуччо ([илл. 7.8](#)) размером 50.5×53.5 см, созданной в 1308-1311 годах, являющейся частью задней пределлы «Маэсты» ([илл. 4.5](#)) и хранящейся в Музее собора в Сиене. В ней добавлена еще одна св. жена, а картина имеет светлый фон (что заметно снижает драматизм сцены, по сравнению с работой Пьетро Лоренцетти).

Близок к иконографии Дуччо и вариант Уголино ди Нерио ([илл. 3.5](#)) с тем же составом действующих лиц.

Свой вариант этого сюжета создал в 1320-1325 годах и Джотто на картине ([илл. 7.9](#)) размером 44.5×43 см, хранящейся в коллекции Беренсона в Сеттиньяно. У него к персонажам, которые присутствуют на картине Дуччо, добавлены летающие и скорбящие четыре ангела. Мужчины (Иоанн, Иосиф и Никодим) расположены компактной группой, а группа женщин разделена на две; они находятся по обе стороны от группы мужчин. Дева Мария падает в обморок слева от гроба (а не припала к телу Иисуса) и св. жена поддерживает ее. Лишь Никодим не имеет нимба. Пейзаж с деревьями и золотым фоном скорее отвлекает от мистической церемонии.

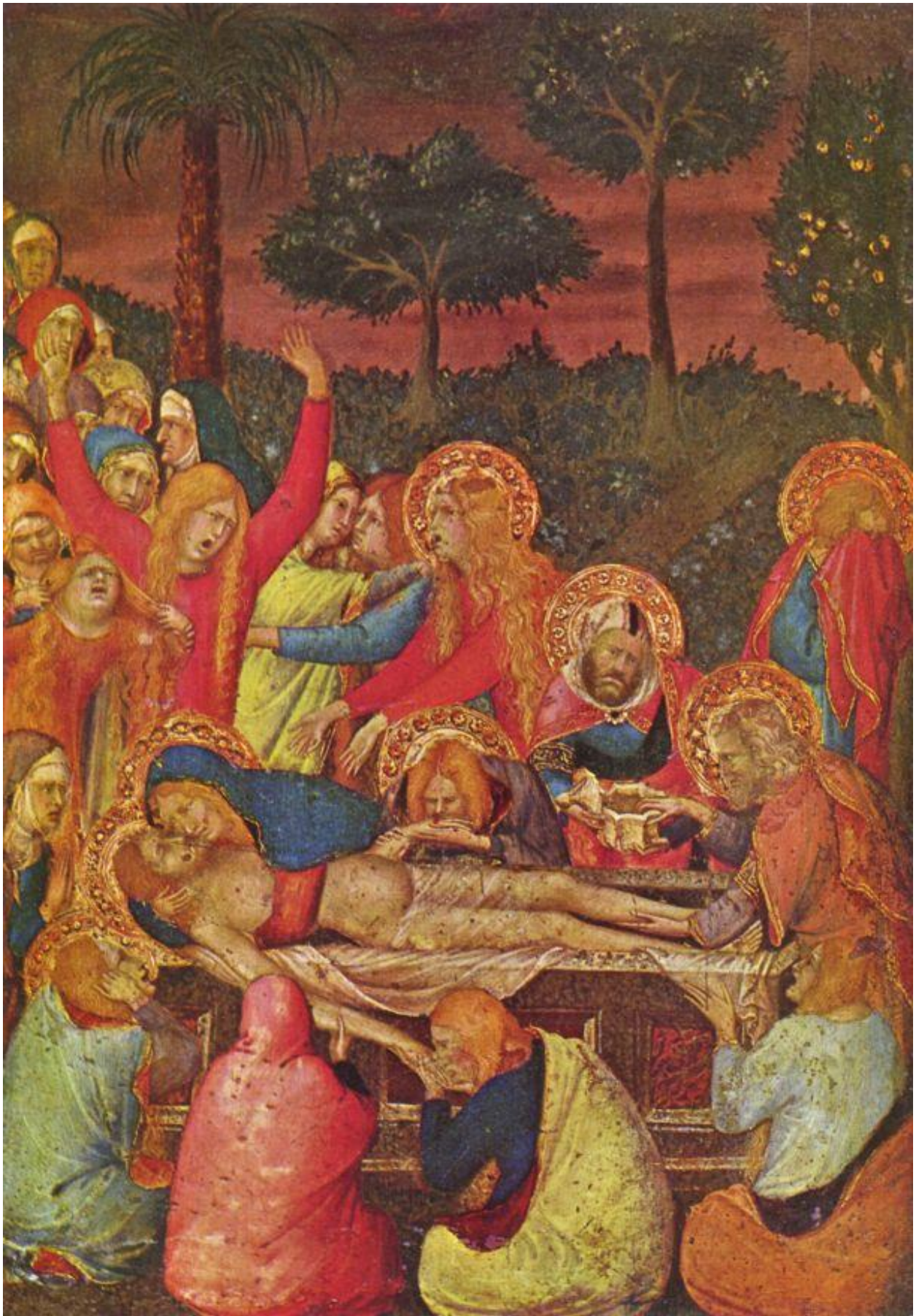
Симоне Мартини также в 1340-1342 годах создал вариант этого сюжета на картине ([илл. 7.10](#)) размером 22×15 см, являющейся частью «Алтаря Орсини» и хранящейся в Государственных музеях Берлина. Он является полной противоположностью варианту Пьетро Лоренцетти. Мистическое таинство заменено здесь бурным до истерики выражением скорби. По-прежнему, тон задает Мария Магдалина. Число присутствующих заметно увеличено. Они окружают гроб со всех сторон (а не только с задней стороны, как у Джотто), а с левой стороны большая группа св. жен спускается с холма. Обилие красного цвета в одеждах действующих лиц дополнено ярко красным цветом неба (довольно реалистичное изображение кроваво-красного заката), что подчеркивает кровавый характер совершенного злодеяния. Диковатый пейзаж с буйной темно-зеленой растительностью, плодовыми деревьями и пальмой дополняет впечатление утрированного выражения скорби, характерного до сих пор для палестинской ментальности.



Илл. 7.8. Дуччо. Положение в гроб.



Илл. 7.9. Джотто. Положение в гроб.



Илл. 7.10. Симоне Мартини. Положение в гроб.

Пьетро Лоренцетти работал в жанре евангельских историй. Его творчество характеризуется воспеванием радостей семейной жизни и уюта, а также трогательными бытовыми подробностями. Одновременно это высокий трагик, изобретатель драматических композиций и сакральных подтекстов. Он сделал огромный шаг в трактовке сюжета «Снятие с креста» (по сравнению с Пьетро да Римини). Несомненны его достижения в изображении обнаженного мужского мертвого тела (по сравнению со всеми предшественниками и современниками) одновременно в благородной и реалистичной манере. Для усиления благородства своих персонажей он придавал им сходство с античными мраморными скульптурами. По мастерству изображения людей и их переживаний он пошел дальше Джотто, хотя и работал в его манере.

В заключение приведем высказывания некоторых историков живописи о творчестве Пьетро Лоренцетти.

Джорджо Вазари писал о нем: «Пьетро Лаурати, превосходный сиенский живописец, доказал своей жизнью, как велико бывает удовлетворение настоящих мастеров своего дела, коль скоро они услышат, что творения их ценятся и на родине, и за ее пределами, и увидят, как они всем желательны, ибо и его в течение всей его жизни приглашали и ласкали по всей Тоскане» [16].

А.Н. Бенуа писал о творчестве Пьетро Лоренцетти: «Старший из братьев Лоренцетти, Пьетро, представляется художником, крайне заинтересованным жизнью вообще и желавшим придать своим картинам наибольшее правдоподобие. У него мы встречаем первые в истории живописи чисто жанровые мотивы и попытки передать эффекты искусственного освещения. В то же время он чрезвычайно увлекается проблемой пространства и перспективных построений. В искании глубины и рельефности Пьетро иногда заходит так далеко, что даже затемняет смысл своих картин» [32].