

Глава 29. Лоренцо Монако (около 1370/1371 – 1422/1426)

Современник Конрада фон Зеста и младший современник Мастера Бертрама, Спинелло Аретино, Аньоло Гадди, Луиса Боррассы, Мельхиора Брудерлама, Микелино да Безоццо, Жана Малуэля, Губерта ван Эйка и Джентиле да Фабриано, итальянский художник Лоренцо Монако, заложил традицию монашеской живописи. Его произведения отличаются богатством и чистотой красок, красотой рисунка, великолепием массовых сцен и, одновременно, мистическим настроением, религиозным мирозерцанием и разнообразной символикой.

29.1. Биографические сведения о Лоренцо Монако

Итальянский художник, рисовальщик ([илл. 29.1-29.2](#)) и миниатюрист ([илл. 29.3-29.14](#)) Лоренцо Монако (настоящее имя – Пьетро ди Джованни) родился в 1370 или 1371 году, как предполагают, в Сиене и умер между 1422 и 1426 годом во Флоренции. Он сформировался в атмосфере сиенской и флорентийской художественных школ, в юности изучал работы Симоне Мартини. Приехав во Флоренцию, как считают, задолго до 1390 года, когда его имя упоминается в монастыре камальдульского ордена Санта-Мария дельи Анджели, в следующем году он стал монахом этого монастыря. В конце 1380-х годов он учился в мастерской Аньоло Гадди. Реконструкция его раннего творчества основана на стилистических аналогиях с последующими произведениями. Художник изучал творчество Спинелло Аретино, Андреа Орканьи и флорентийскую живопись конца XIV века. К его ранним произведениям относятся «Пределла Нобили» из Лувра в Париже, созданная в 1387-1388 годах, «Алтарь Сан-Гаджо» и «Моление о чаше» из галереи Академии во Флоренции. В монастыре он познакомился с миниатюрами к трем рукописям камальдульцев, датированным 1394, 1395 и 1396 годами и хранящимися ныне в библиотеке Лауренциана во Флоренции. Из последующих произведений Лоренцо только два подтверждены документально: «Алтарь Монтеоливето», законченный в 1410 году и «Коронование Марии» ([илл. 29.27](#)), созданное в 1414 году, оба из галереи Уффици во Флоренции. В это время художник познакомился с первыми работами Гиберти. В 1404 году Лоренцо исполнил алтарь собора в Эмполи; в этом же году из Испании во Флоренцию вернулся Герардо Старнина; в 1410 году Лоренцо закончил «Моление о чаше» из Лувра в Париже и «Благовещение» ([илл. 29.19](#)) из галереи Академии во Флоренции; в 1414 году он создал «Коронование Марии» ([илл. 29.27](#)) и «Распятие» из церкви Сан-Джованнино деи Кавальери во Флоренции. Художника привлекали темы священной истории – им были созданы «Сцены из жизни св. Онуфрия и св. Николая Барийского» ([илл. 29.31](#)) из галереи Академии во Флоренции и рисунок «Шествие волхвов» из Кабинета рисунков в Берлин-Далеме. В позднем периоде своего творчества Лоренцо переходит от «Поклонения



Илл. 29.1. Лоренцо Монако. Штудии. Рисунок.



Илл. 29.2. Лоренцо Монако. Искушение Христа. Рисунок.



Илл. 29.3. Лоренцо Монако. Книга антифонов. Миниатюра.



Илл. 29.4. Лоренцо Монако. Книга антифонов. Миниатюра.



Илл. 29.5. Лоренцо Монако. Книга антифонов. Миниатюра.



Илл. 29.6. Лоренцо Монако. Книга антифонов. Миниатюра.



Илл. 29.7. Лоренцо Монако. Книга антифонов. Миниатюра.



Илл. 29.8. Лоренцо Монако. Книга антифонов. Миниатюра.



Илл. 29.9. Лоренцо Монако. Книга антифонов. Миниатюра.



Илл. 29.10. Лоренцо Монако. Книга антифонов. Миниатюра.



Илл. 29.11. Лоренцо Монако. Книга антифонов. Миниатюра.



Илл. 29.12. Лоренцо Монако. Книга антифонов. Миниатюра.



Илл. 29.13. Лоренцо Монако. Сборник церковных гимнов и псалмов.
Миниатюра.



Илл. 29.14. Лоренцо Монако. Сборник церковных гимнов и псалмов.
Миниатюра.

волхвов» ([илл. 29.25](#)) из галереи Уффици во Флоренции, созданного в 1420-1422 годах, к фрескам в капелле Бартолини церкви Санта-Тринита во Флоренции и, наконец к «Благовещению» в той же церкви. Предполагают, что в конце жизни художник познакомился с Джентиле да Фабриано, который находился во Флоренции в 1423 году.

Лоренцо Монако прямо или косвенно повлиял на большинство флорентийских живописцев младшего поколения [18, 33].

29.2. «Христос-Страстотерпец»

Картина «Христос-Страстотерпец» ([илл. 29.15](#)) размером 268×170 см, созданная в 1403 году согласно имеющейся на ней подписи, хранится в галерее Уффици во Флоренции [26, 33].

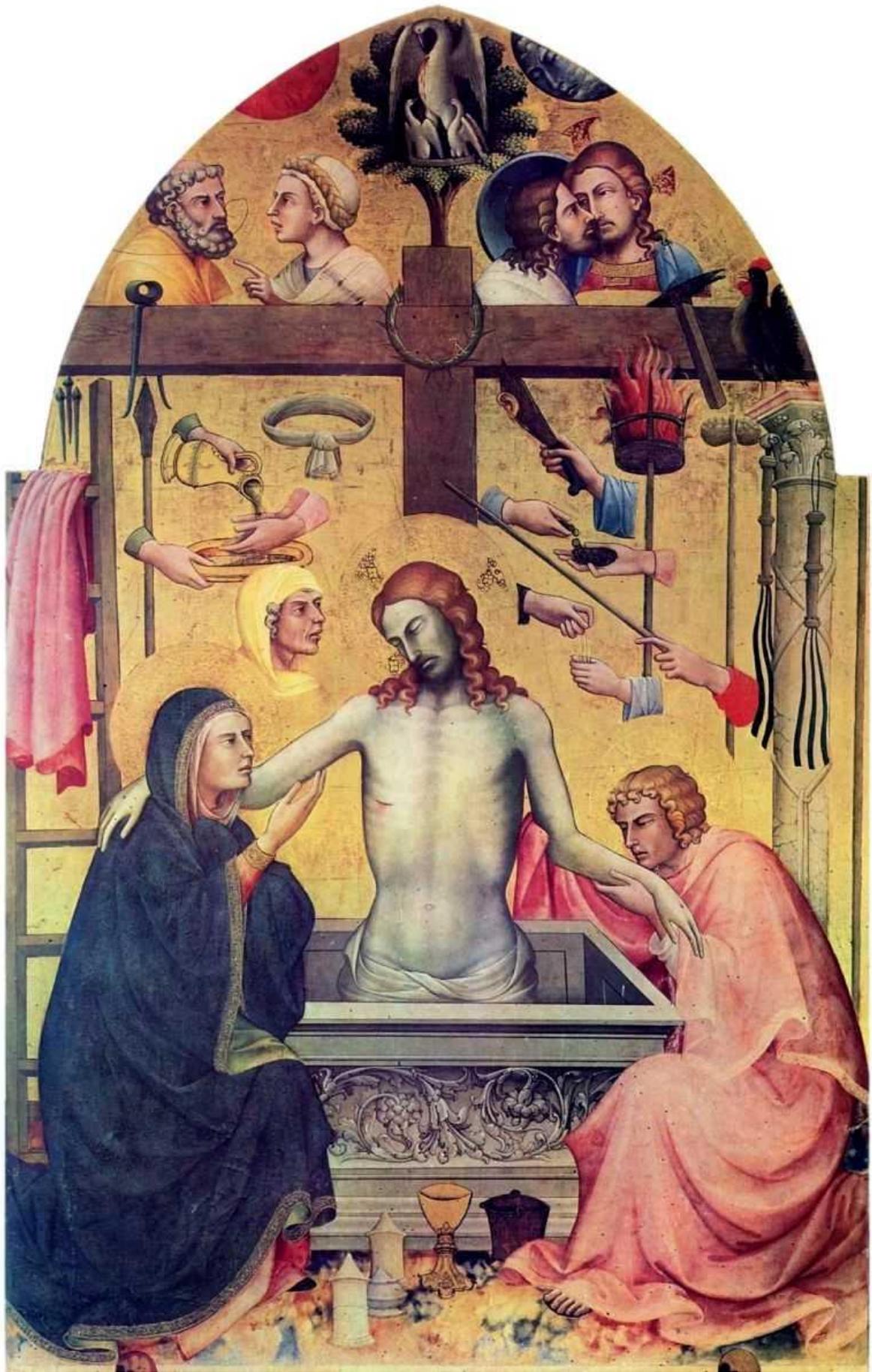
Литературная программа. Это символическое изображение, напоминающее о мучительной смерти Христа через распятие на кресте и страданиях перед казнью. По сравнению с сюжетом «Пьета» (см. параграф 25.2), этот сюжет изобилует различными символами.

Действующие лица. Иисус нарисован дважды, живым (вверху справа) и мертвым (в центре). Его образ отдаленно напоминает Его изображения в византийской живописи. Мертвый, Он с несколько раскосыми, закрытыми глазами, античным профилем и прямым носом, коричневыми, вьющимися по плечам волосами и черной, короткой бородой, обнажен до пояса. Лишь Его бедра обернуты белой, непрозрачной, набедренной повязкой. У Него слишком вытянутая грудная клетка, намечен рисунок ребер, но руки почти не имеют мускулов. Цвет удлинённого лица и тела – мертвенный, синевато-серый. Крест на Его широком нимбе нарисован в виде замысловатого узора. Из ран на руках и груди не течет кровь. Живой, Иисус более красив, а коричневый крест на Его нимбе более ярок. Он одет в красную тунику с золотыми украшениями и синий плащ.

Дева Мария (в левом нижнем углу), средних лет, с не особенно красивым розовым лицом, узко посаженными глазами, сдвинутыми бровями, длинноватым носом и скошенным подбородком, одета в красное платье с золотыми обшлагами рукавов и темно-синюю накидку, закрывающую ей голову. Края накидки обшиты вышитой золотой лентой. Из-под накидки виден белый головной платок.

Апостол Иоанн (в правом нижнем углу), образ которого восходит к флорентийскому прототипу, но без черт женоподобности, характерных для его изображений у Дуччо и Джотто, с не совсем правильно нарисованным, розовым лицом, низким лбом, удлинёнными глазами и бровями, античным профилем с прямым, длинноватым носом, светло-желтыми, вьющимися волосами, одет в широкий, розовый плащ, края которого обшиты золотой лентой. Его голова непокрыта, а ноги босы.

Апостол Петр (вверху слева), нарисованный до плеч, похож на древнегреческий бюст (особенно вьющиеся седые волосы и борода). Розовое лицо напоминает лицо античного философа. Он одет в желтый плащ.



Илл. 29.15. Лоренцо Монако. Христос-Страстотерпец.

Св. Вероника (нарисована лишь ее голова левее головы мертвого Иисуса) предстает здесь худенькой, пожилой и некрасивой. Из-под ярко-желтого головного платка выбиваются ее седые кудри.

Служанка (правее апостола Петра), также нарисованная до плеч и не особенно красивая, с выступающим носом, светло-желтыми волосами, заплетенными в толстые косы, обернутые вокруг головы, одета в голубое платье и белый плащ. На голове у нее повязана белая косынка, поверх которой и уложены косы.

Иуда (левее живого Иисуса) похож на его образ у Джотто, но не столь отвратителен и более тщательно нарисован. У него тонкое и нервное лицо, темно-коричневые вьющиеся по плечам волосы, окруженные блестящим, синим, вогнутым нимбом. Одет он в белый (!) плащ.

Взаимодействие персонажей. Мертвый Иисус поднялся из гроба, но глаза Его закрыты. Судя по размерам гроба, Он может стоять в нем лишь на коленях. Он немного склонил голову вправо и положил правую руку на плечо Деве Марии, приобняв ее. Она, стоя на одном колене, подняла правую руку к Его руке, но смотрит прямо перед собой, в никуда (хотя и с выражением надежды на лице). Левую руку Иисуса двумя руками держит апостол Иоанн, причем правой рукой, обернутой в плащ, он поддерживает Его локоть, а левой рукой – кисть. Апостол, то ли сидит на чем-то около гроба, то ли стоит на одном колене (в этом случае в очень неуклюжей позе). Он очень внимательно рассматривает что-то, находящееся на земле справа и позади Девы Марии. Слева от головы мертвого Иисуса нарисована голова св. Вероники, пристально глядящей на Него. Над крестом расположены еще две сцены. Слева нарисована сцена предательства апостола Петра (служанка указывает на Петра, а он отрекается от Иисуса). Справа мы видим сцену поцелуя Иуды. Если мертвый Иисус, Дева Мария и апостол Иоанн соответствуют сюжету «Пиета», то остальные персонажи играют роль символов Страстей.

Крест и гроб. Низкий, темно-коричневый крест сделан из широкий досок. Фактура дерева едва намечена. Серый мраморный гроб прямоугольной формы замечателен своим изысканным античным растительным орнаментом.

Пеликан и петух. Вверху на картине нарисован изящный серый пеликан, разрывающий грудь, чтобы вскормить своих птенцов. Самый старый bestiарий – анонимный «Физиолог» - утверждает, что самка задушила своего детеныша в порыве любви и что вернувшийся самец, пропоров свой бок, дал детенышу напиток его крови. Этот образ служил символом милосердия, был подходящей иллюстрацией концепции, согласно которой кровь Христа излилась во спасение человечества, и стал символом жертвы Христа на кресте. Данте ссылается на апостола Иоанна как на того, кто «с Пеликаном нашим возлежа, к его груди приник» [19]. Справа, на фоне перекаладины креста мы видим почти черного петуха с ярко-красным гребнем – символ отречения и раскаяния Петра.

Символы Страстей. Отметим также некоторые другие символы на этой картине, следуя слева направо и сверху вниз.

По разные стороны от пеликана расположены солнце в виде ярко красного диска (справа от пеликана) и луна в виде синего диска с женским лицом внутри (слева от него). Синоптические Евангелия рассказывают о том, что в день распятия с полудня на всю землю спустился мрак, который продолжался до трех часов дня. Затмение могло быть знаком того, что небеса облачились в траур в момент смерти Спасителя. Кроме того (согласно Августину), солнце и луна символизировали прообраз соотношения двух Заветов – Ветхий Завет (луна) может быть понят, освещенный светом, проливаемым на него Новым Заветом (солнце).

Гнездо пеликана расположено на древе познания добра и зла, из которого впоследствии был сделан крест, на котором был распят Иисус. На картине древо растет из креста, а его ярко-зеленая листва нарисована довольно стилизовано.

Слева на перекладине креста висят большие и очень хорошо нарисованные клещи, которыми Никодим вынимал гвозди из тела Христа в сцене снятия Его с креста.

На центральном столбе креста висит терновый венец, нарисованный в виде триумфального венка, но почти черного цвета и с шипами.

Справа на перекладине креста висит большой молоток, которым прибивали к кресту руки и ноги Иисус, а под левой перекладиной мы видим большие гвозди, которые служили для этого.

Ниже гвоздей и за спиной Девы Марии расположена деревянная, светло-серая, узкая лестница, на которую залезал Иосиф Аримафейский, чтобы снять тело Иисуса с креста. На лестнице висит багряница с розовой подкладкой, в которую облачали Иисуса во время издевательств над Ним.

Правее лестницы нарисовано копьё с тонким серым древком и черным, железным, ромбовидным наконечником, которым Лонгин проткнул ребра Иисуса, чтобы убедиться, что он мертв.

Правее копьё, почти над головой св. Вероники представлена сцена умывания Пилатом рук. Нарисованы лишь руки слуги, одна из которых держит золотой поднос, а другая – золотой кувшин, из которого льет воду на сложенные для умывания руки Пилата. Руки Пилата в розовом, а слуги – в зеленом одеянии.

Еще правее, почти у центрального столба креста находится белая повязка, которой были завязаны глаза Иисуса во время издевательств над Ним.

Справа от центрального столба креста, под самой его перекладиной представлена сцена, в которой апостол Петр отрубает мечом ухо слуге первосвященника. Нарисована рука Петра в синем одеянии, держащая большой черный меч, отрубающий ухо. Под этой сценой представлена другая, в которой Иуде отсчитывается тридцать сребреников. Нарисована рука первосвященника в голубом одеянии, из которой отсчитываемые

сребреники по одному падают в руку Иуды в розовом одеянии, в которой, кроме того, лежит черный кошель.

Правее этих сцен нарисован горящий факел. С такими факелами воины первосвященника пришли, чтобы забрать Иисуса на суд. По конструкции факел похож на факелы на фреске Джотто в сцене «Поцелуй Иуды» ([илл. 5.79](#)). Темно-красный огонь не выглядит естественным.

Правее факела видна серая тонкая трость с укрепленной на ней чуть более темной губкой. Эта губка была намочена в уксусе, и это питье было предложено Иисусу перед самой Его смертью.

Ниже все этих сцен рука в ярко-красном одеянии держит тонкую трость. Такими тростями били Иисуса по голове во время издевательств над Ним.

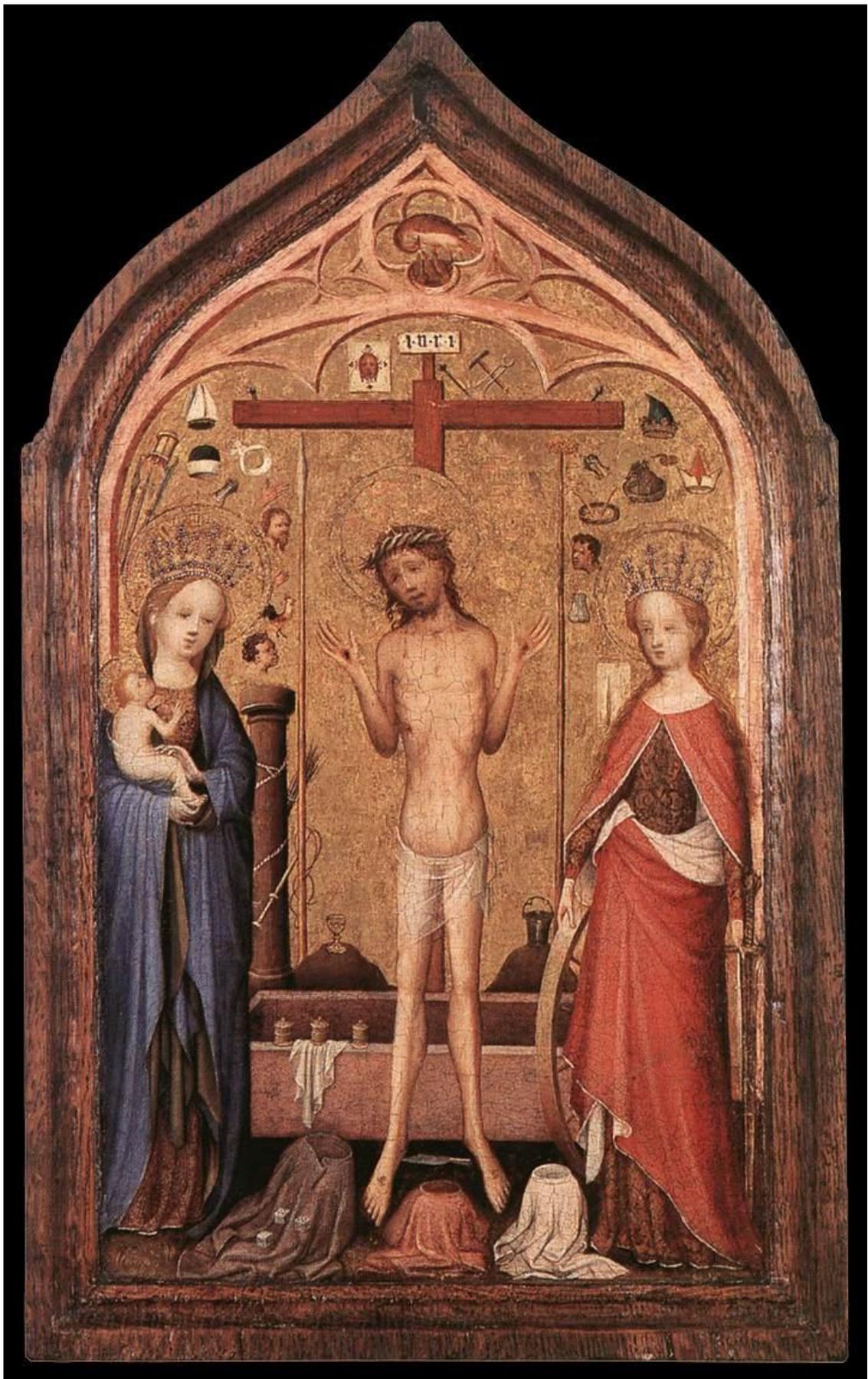
У самого правого края картины мы видим светлую мраморную колонну коринфского ордера (на верху которой сидит петух). К этой колонне был привязан Иисус во время бичевания. Колонна обвита толстыми белыми веревками, которыми Он был привязан. На верху колонны, на листьях аканфа висят треххвостые плети, которыми Его бичевали.

Внизу перед гробом стоят светлые сосуды для благовоний, которые приносили ко гробу св. жены-мироносицы. В центре стоит красивая чаша желтого стекла с серебряным основанием, куда была собрана кровь Христа [19].

Цветовая гамма и композиция. На желтом фоне картины контрастно выделяются все фигуры и символы. Художник постоянно использует повторяющиеся цвета различных оттенков – синий, красный, зеленый и желтый. Три главные фигуры образуют неправильный треугольник – Иисус выше Девы Марии, а она выше Иоанна. Эту асимметрию уравнивает симметричный крест, но многочисленные символы вносят дополнительную асимметрию в композицию. В картине господствует углубленное, мистическое настроение и, вместе с тем, она производит впечатление своего рода ребуса – загадки для верующих, стимулирующей их вспомнить страдания Христа.

Сравнение с другими произведениями на близкие сюжеты. Вариант этого сюжета в 1400-1420 годах создал Мастер св. Вероники на картине ([илл. 29.16](#)) размером 41×24 см, хранящейся в Королевском музее изящных искусств в Антверпене. В нем Иисус в терновом венце стоит во весь рост перед гробом, показывая Свои стигматы. Слева от Него, также во весь рост, стоит Мадонна с Младенцем на руках, а справа – св. Екатерина со своим колесом и мечом (но нет апостола Иоанна). Обе элегантные дамы имеют на головах короны. Младенец нарисован очень плохо. Символика картины столь же насыщена, но отличается от символики у Лоренцо Монако. Коричневый колорит скрадывает разнообразие красок и усиливает трагическое настроение.

Лоренцо Монако в 1415-1417 годах изобразил мертвого Иисуса серого землистого цвета, как мужа скорбей, на картине ([илл. 29.17](#)) размером 62×33 см, хранящейся ныне в частной коллекции. На ней нет других персонажей.



Илл. 29.16. Мастер св. Вероники. Христос-Страстотерпец с Мадонной и св. Екатериной.



29.17. Лоренцо Монако. Христос как муж скорбей.

Он же в 1400-1405 годах исполнил недавно обнаруженную картину «Плач над мертвым Христом» ([илл. 29.18](#)) размером 24×60 см, хранящуюся в частной коллекции. В многофигурной горизонтальной композиции все действующие лица, кроме Иосифа Аримафейского (слева), держащего терновый венок, наклонены влево, в направлении тела лежащего на земле Иисуса. Никодим (справа в розовом плаще) демонстрирует три черных гвоздя.

29.3. Евангельские сюжеты

В этом параграфе обсуждаются произведения, сюжеты которых относятся к периодам до рождения Иисуса, Его младенчества и Небесной Жизни.

29.3.1. «Благовещение со св. Екатериной, Антонием-Аббатом, Проклом и Франциском»

Алтарь «Благовещение со св. Екатериной, Антонием-аббатом, Проклом и Франциском» ([илл. 29.19](#)) размером 210×229 см был создан около 1415 года для церкви Сан-Проколо, но затем долгое время находился во флорентийском аббатстве Бадио. В настоящее время алтарь хранится в галерее Академии во Флоренции [33]. Литературная программа этого сюжета приведена в разделе 4.3.1.

Сравнение с картиной Симоне Мартини. По духу центральная сцена «Благовещения» ([илл. 29.20](#)) ближе всего к произведению Симоне Мартини ([илл. 6.30](#)), однако позы Девы Марии и архангела Гавриила изменены, в действии принимает участие Бог-отец, а по сторонам размещены по паре святых (а не по одному, как на [илл. 6.31](#)) в качестве свидетелей ([илл. 29.19](#)).

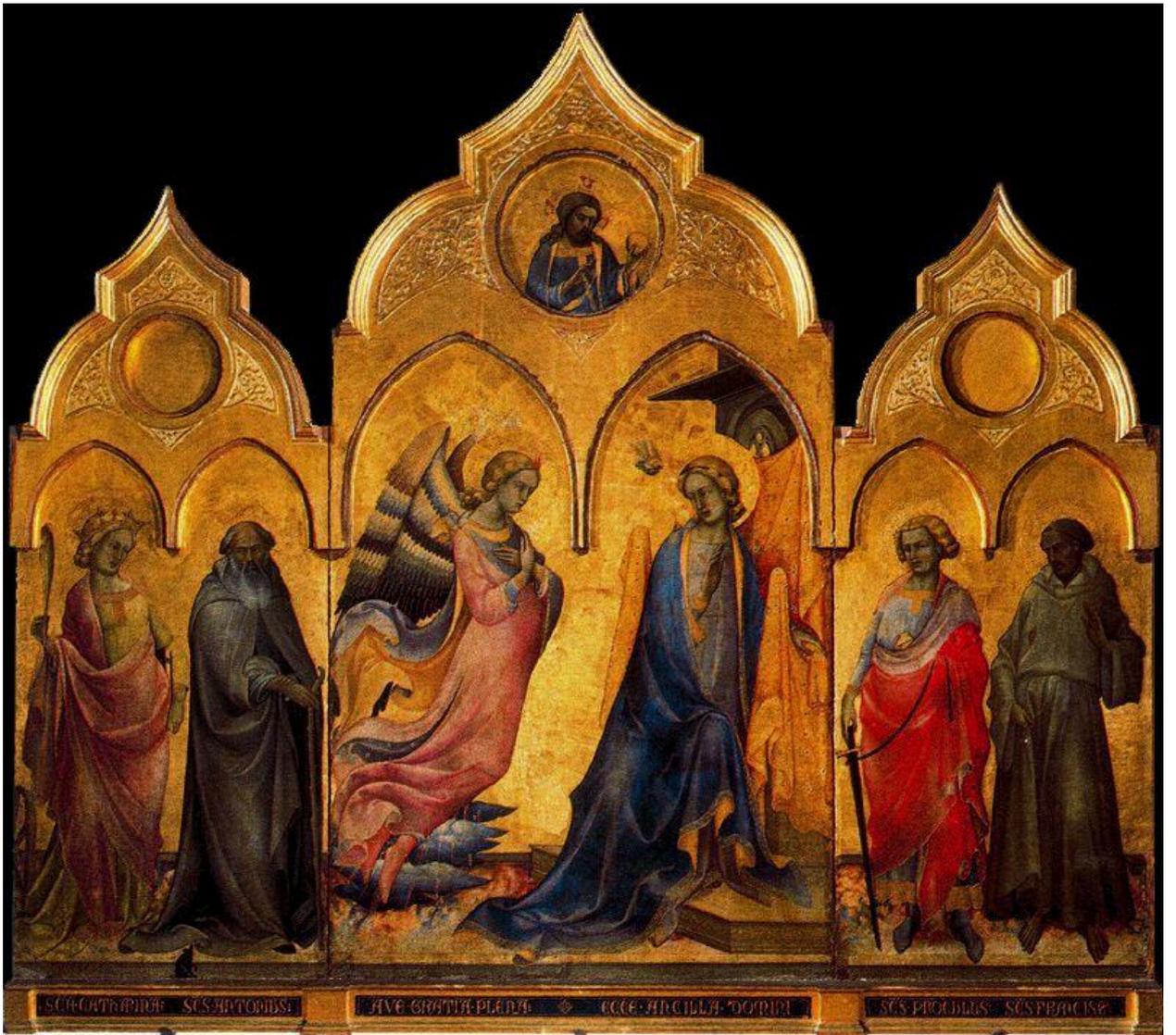
Действующие лица. Бог-Отец (наверху на [илл. 29.19](#)), самый молодой из всех Его уже встречавшихся изображений, больше похожий на Иисуса, но с более мужественным, красивым лицом, крупными, выразительными глазами, темно-коричневыми, хорошо уложенными волосами, обрамленными золотым нимбом с неярким, красным крестом, длинные пряди которых вьются по плечам, одет в темно-синюю тунику и такого же цвета плащ. Золотые воротник туники и подкладка плаща украшают это одеяние. В левой руке Он держит среднего размера золотую державу.

Дева Мария, высокая и стройная, с удлиненным, красивым лицом серого цвета, прямым античным носом, желтыми, волнистыми волосами, стянутыми черной лентой, одета в голубое платье и широкую и длинную синюю накидку с золотой подкладкой, края которой обшиты голубой лентой. Складки накидки и блики света на ней нарисованы потрясающе.

Архангел Гавриил, не столь высокий, но тоже тонкий, гибкий и длинноногий, не с таким удлиненным, но не менее красивым, розовым лицом, красноватыми волосами и с прической, как у Бога-Отца, с пестрыми большими крыльями, на которых перемежаются полосы белого, розового,



Илл. 29.18. Лоренцо Монако. Плач над мертвым Христом.



Илл. 29.19. Лоренцо Монако. Благовещение со св. Екатериной, Антонием-аббатом, Проклом и Франциском.



Илл. 29.20. Лоренцо Монако. Благовещение.

голубого и синего цвета, одет в узкую и длинную розовую тунику и голубой плащ, усеянный белыми звездами, с желтой подкладкой, завязанный узлом на правом плече. От его фигуры во все стороны исходит едва заметное сияние. Особенно оно заметно внизу. На ногах у него розовые чулки и сандалии с завязками.

Св. Екатерина Александрийская (слева), не столь высокая, как два главных персонажа, но тоже очень стройная и красивая (хотя и не такая худая, как у Мастера св. Вероники на [илл. 22.38](#)), одета в длинное зеленое платье с широким подолом и красный плащ, обернутый вокруг тела. В правой руке она, как обычно, держит стилизованную пальмовую ветвь мученицы. Справа же от нее стоит и неизменное колесо – символ ее страданий.

Св. Антоний-аббат (второй слева), не столь старый и более плотный, чем у Микелино да Безоццо ([илл. 24.30](#)), отличается также более суровым видом и не столь мрачным одеянием. В правой руке он также держит Т-образный посох, а перед ним у нижнего края картины сидит маленькая черная свинка, столь же стилизованная.

Св. Прокл (434-446/447), архиепископ Константинопольский, ученик св. Иоанна Златоуста, был свидетелем явления апостола Павла св. Иоанну Златоусту. На алтаре св. Прокл (второй справа) представлен в образе юного воина. У него красивое лицо и светлые волосы, больше похожие на парик. Одетый в тунику, сиреневую вверху и сине-зеленую с золотой бахромой внизу, и красный плащ, обернутый вокруг тела, он правой рукой держит тонкий меч в черных ножнах с крестообразной рукояткой, а в левой - конец свободного тонкого ремешка, пристегнутого к этому мечу.

Св. Франциск, высокий, худой и узкоплечий, с темно-коричневым, почти черным, приятным лицом, одетый в подпоясанную, коричневую сутану, босой и с непокрытой головой, не имеет традиционных атрибутов – стигматов и веревки с тремя узлами.

Взаимодействие персонажей. Святые, хотя и выступают в качестве свидетелей основной сцены, больше интересуются зрителем, чем Марией и архангелом. Архангел только прилетел и пока находится в воздухе; его ноги еще не коснулись земли, колени чуть согнуты, а крылья не сложены. Он сложил руки крест-накрест на груди и с очень серьезным выражением лица просит Деву Марию принять предложение Бога. Она сидела в кресле, и появление архангела испугало ее. Мадонна инстинктивно пытается отстраниться от Гавриила, но конструкция кресла не дает ей этого сделать. В результате ее поза очень сложна – левой рукой она оперлась о левый подлокотник кресла, правую руку подняла вверх как жест защиты, а ее ноги находятся в таком положении, словно она пытается встать с кресла, но не может. Впечатление страха лишь усиливается настороженным выражением ее лица и чрезмерно вытянутой фигурой. Бог-отец сверху благословляет Деву Марию, и к ней уже спешит Святой Дух в виде сероватого голубя с синей лентой в клюве.

Интерьер. Большую часть интерьера занимает ярко-желтый фон. Кресло Девы Марии стоит на коричневой деревянной подставке, украшенной резным орнаментом. Само кресло накрыто оранжевой материей с цветочным узором. У него высокая спинка и довольно странные подлокотники, выступающие высоко вверх, причем правый выступ значительно выше левого. Позади кресла виднеется темно-коричневое деревянное строение с резным окном. Под ногами архангела, чуть позади него, находятся облака синего цвета, светлые вверху.

Цветовая гамма и композиция. Основными цветами центральной сцены являются желтый, синий и розовый. Краски отличаются удивительной чистотой и прозрачностью, а линии рисунка – грациозностью. Краски боковых створок и навершия менее впечатляющи, хотя и здесь чувствуется рука мастера. В композиции центральной сцены ощущается напор ангела, занимающего большую часть левой половины, и стремление Девы Марии быть подальше от него – она почти прижалась к правому краю центральной части алтаря. Фигуры святых слева также массивнее фигур справа. Картина передает особую атмосферу мистики и внутреннего молитвенного созерцания художника-монаха.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Скульптурные варианты Марии и ангела Благовещения создал Якопо делла Кверча ([илл. 24.11](#) и [24.12](#)).

Вариант этого сюжета у Конрада фон Зеста на картине ([илл. 29.21](#)) размером 73.5×60.5 см, являющейся частью «Алтаря Страстей Христовых» ([илл. 26.2](#)), созданного в 1404 году, отличается характерной для этого мастера наивностью образов, «ученым» интерьером, напоминающим интерьеры Мастера Теодорика, яркостью красок и тем, что оба персонажа явно позируют художнику.

Вариант Джентиле да Фабриано на картине ([илл. 29.22](#)) размером 41×48 см, созданной около 1425 года и хранящейся в Пинакотеке Ватикана, не столь эмоционален. В нем большое внимание уделено бытовым подробностям интерьера. В манере ранних художников Джентиле убрал переднюю стену комнаты. Слева, за боковой стеной, примостился Бог-отец в окружении серафимов и пускает луч, направленный через окно, имеющее форму готической розетки, на Деву Марию. Ее лицо не выражает никакого страха, только благодать. Вариант «Ангела Благовещения» того же автора ([илл. 29.23](#)) диаметром 17.5 см является левым тондо навершия алтаря «Поклонение волхвов» ([илл. 28.32](#)). Он больше напоминает шестикрылого серафима, а в самом тондо ощущается влияние Симоне Мартини. Несмотря на бедную цветовую гамму (серые крылья, темно-вишневая одежда) картина производит сильное впечатление. В парном к этой картине правом тондо навершия алтаря «Поклонение волхвов» ([илл. 28.32](#)) «Мария Благовещения» ([илл. 29.24](#)) того же диаметра, Мария полна благодарности за милость, оказанную ей Богом. И опять основное внимание художник уделяет деталям интерьера.



Илл. 29.21. Конрад фон Зест. Благовещение.



Илл. 29.22. Джентиле да Фабриано. Благовещение.



Илл. 29.23. Джентиле да Фабриано. Ангел Благовещения.



Илл. 29.24. Джентиле да Фабриано. Мария Благовещения.

29.3.2. «Поклонение волхвов»

Алтарный образ «Поклонение волхвов» ([илл. 29.25](#)) размером 115×170 см, созданный, согласно документам в 1421-1422 годах для церкви Сант-Эджидио во Флоренции, в настоящее время хранится в галерее Уффици во Флоренции. Во второй половине XV века Козимо Росселли сделал для картины новое обрамление, добавив сцену Благовещения и изображения еще двух пророков в верхних углах произведения [26].

Сравнение с картиной Джентиле да Фабриано. По сравнению с картиной Джентиле да Фабриано на тот же сюжет ([илл. 28.31](#)) у Лоренцо отсутствуют две служанки Девы Марии, свита не столь многочисленна, задний план служит для введения сцены Благовестия пастухам (а не для развертывания истории о путешествии волхвов), архитектура более радостная, а пейзаж более мрачный.

Действующие лица. Образ Девы Марии очень напоминает ее образ у Джентиле ([илл. 28.31](#)). Она, еще более миловидная, закутана в темно-фиолетовую (значительно темнее, чем на картине Джентиле) накидку с желтой подкладкой, закрывающую ей голову. На накидке (на темени и на плече) золотом вышиты большие лучистые звезды.

У Младенца, голенького до пояса, а ниже завернутого в розовую пеленку, толстые щечки, но худенькое тельце (особенно руки). У Него такие же, как и на картине Джентиле, светло-коричневые курчавые волосы.

Иосиф (в левом нижнем углу) довольно необычен – он худ, с очень загорелым лицом, высоким лбом и черными с проседью, густыми волосами на затылке, переходящими в такую же стриженную бороду, торчащую на подбородке несколько вперед. Его одеянием является широкий и длинный ярко-желтый плащ.

Старший волхв несколько моложе и более худ, чем на картине Джентиле. У него доброе лицо Сократа, мощный череп с высоким лбом и большой лысиной, более темные, хотя и седеющие волосы, роскошное, царское, розовое одеяние с длинным шлейфом (такое одеяние впервые встречается у мужчин), края которого обшиты широкой золотой лентой, и желтый плащ. Средний волхв, худой и сутулый, с пронзительным лицом, острым носом, темно-рыжими волосами до плеч и бородкой клинышком, одет в зеленую бархатную тунику и плащ из такой же материи с желтым воротником. Края этого одеяния также обшиты золотой лентой. На голове у него небольшая красная шапочка, а в правой руке – маленькая золотая дарохранительница. Младший волхв совсем юн, с наивным лицом, вздернутым носом, светлыми завитыми волосами. Его розовое широкое одеяние с сиреневым воротником покрыто сетью золотых крапинок. Он обут в красные узкие сапоги, а на голове у него надета сиреневая шапочка такого же фасона, как и у среднего волхва. Свою дарохранительницу он держит обеими руками.



Илл. 29.25. Лоренцо Монако. Поклонение волхвов.

В свите присутствуют не только мужчины, но и женщины. Типы персонажей и их одежды очень разнообразны. Здесь и белые, и негры, и старые, и молодые, у многих чрезмерно вытянуты и без того худые фигуры, у некоторых восточные одеяния, чалмы на головах, у других шапки звездочетов, кривые сабли и другая атрибутика.

Взаимодействие персонажей. Дева Мария сидит у самого левого края картины (в отличие от картины Джентиле ([илл. 28.31](#)), где за ней стоят две служанки), но не в кресле, а на полого спускающейся, плоской скале. Она не столь сильно наклонилась вперед и не столь сильно наклонила голову. Как обычно, Младенец сидит у нее на коленях, но поза Его удивительна – Он сложил ноги по-турецки, а руки – перед собой в приветствии (в результате получилась поза индийского йога во время медитации). Иосиф сидит под этой скалой на земле, опершись спиной и головой о край картины и сложив руки на согнутом колене. Старший волхв стоит перед Девой Марией и Младенцем на одном колене, поставив рядом с собой тонкую золотую корону, а на край скалы – свою дарохранительницу. Он прижал руки к груди и снизу вверх приветствует Младенца. Сзади, опустив голову, стоит средний волхв. Последним, в центре картины, тоже на одном колене стоит младший волхв, поставив, как и старший, свою корону рядом. От среднего волхва и до правого края картины расположилась свита. При виде того, как их владыки преклоняются перед каким-то там полуодетым Младенцем, сопровождающие волхвов воины в возмущении отпрянули назад, их лица выражают крайнее неодобрение, а сидящий на коне воин в ужасе схватился за голову. Задние ряды смотрят на это в удивлении, а некоторым нет до этого никакого дела. На заднем же плане в центре разворачивается сцена благовестия пастухам. Яркие освещенные два пастуха лежат на скале почти в тех же позах, как и на картине Таддео Гадди ([илл. 10.17](#)), ангел же величественно парит на облаке. Отсутствуют лишь световые эффекты.

Животные. Художник ввел в эту сцену ряд традиционных животных. Среди свиты волхвов можно видеть белую лошадь (небольшую, по сравнению со стоящими рядом людьми и сидящим на ней всадником, и не особенно удачно нарисованную) и серую собаку довольно странного вида. На заднем плане рядом с пастухами расположилось стадо овец, покрытое густой тенью.

Архитектурные сооружения. За скалой, на которой сидит Дева Мария, расположено довольно странное розовое строение, внутри которого находятся рождественские вол и осел, стоящие перед яслями, где лежит корм для них. На передней стене этого строения видна фреска с изображением ангелов, расположившихся на облаке. Их золотые нимбы горят даже ярче, чем нимбы святого семейства и волхвов на картине. Остальные стены почти полностью заполнены пустыми проемами окон с полукруглым верхом. Столь же неестественно и красное здание на заднем плане в правой части картины, лишь отдаленно напоминающее стилизованный рыцарский замок. Здесь мы наблюдаем возврат к изображению придуманных, нелепых архитектурных сооружений.

Пейзаж. Столь же странным, а в некоторых частях и нелепым, является пейзаж. У правого края картины голубая скала поднимается вверх уступами почти отвесно. Слева, как уже говорилось, другая скала спускается полого. Между ними находится совершенно ровная площадка, где и расположилось большинство участников этой сцены. Сверху картина ограничена тремя арками. В левой арке находится строение с волком и ослом внутри, а в двух остальных виден задний план с грозными, неестественными, коричневыми, голыми скалами, причем в средней арке разместилась сцена благовестия пастухам, а в правой – стилизованный замок. Небо нарисовано золотым фоном, а в левой арке над строением сияет Вифлеемская звезда.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины представляет собой контраст между разноцветными одеждами действующих лиц, нарисованных яркими и чистыми красками, и мрачным, коричневым задним планом, нарисованным в ночном освещении. Арки в верхней части картины делят всю композицию на три части: слева Дева Мария, Младенец, Иосиф и старший волхв находятся на фоне строения с фреской, а над ними – Вифлеемская звезда; в центре два других волхва расположились на фоне части свиты и сцены благовестия пастухам; справа основная часть свиты демонстрирует свое недоумение поступком волхвов на фоне рыцарского замка. Кроме святого семейства и волхвов никто не понимает, что происходит.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Лоренцо Монако в 1405-1410 годах исполнил еще один вариант этого сюжета на картине ([илл. 29.26](#)) размером 21×33 см, которая является частью пределлы разобранного алтаря и хранится в галерее Института Курто в Лондоне. В этом варианте свиту волхвов составляет всего один слуга, а вся сцена при ночном освещении является более интимной и мистической.

29.3.3. «Коронование Марии со святыми и ангелами»

Алтарь «Коронование Марии со святыми и ангелами» ([илл. 29.27](#)) размером 450×350 см был выполнен в 1413 году для флорентийского монастыря Санта-Мария дельи Анджели. Ныне он хранится в галерее Уффици во Флоренции. Рама принадлежит более позднему времени [33].

Сравнение с произведениями Якобелло дель Фьоре и Джентиле да Фабриано. По великолепию этот алтарь может сравниться лишь с работой Якобелло дель Фьоре ([илл. 24.23](#)), однако у Якобелло это великолепие достигается за счет обилия персонажей и различных атрибутов, ярких красок и грандиозной архитектуры трона. У Лоренцо трон скромнее, персонажей значительно меньше, а краски отличаются необычайной чистотой. Впечатление же от этого алтаря более светлое и мистическое. В этом отношении работа Лоренцо ближе полиптиху «Валле Ромита» Джентиле да Фабриано ([илл. 28.15](#)), хотя там вообще нет трона и еще меньше персонажей.

Действующие лица. Иисус, со смуглым лицом, менее красивым, чем в произведениях Джентиле и других художников на тот же сюжет, с длинными



Илл. 29.26. Лоренцо Монако. Поклонение волхвов.



Илл. 29.27. Лоренцо Монако. Коронование Марии со святыми и ангелами.

рыжими волосами и бородой, одет в розовую тунику и обернутый вокруг тела ярко-голубой плащ с желтой подкладкой (очень красивое сочетание чистых цветов). Исключительно нарисован свет, играющий на складках Его плаща. Двумя руками Иисус держит золотую корону, имеющую необычную форму многогранной пирамиды.

Дева Мария, молодая, с красивым широким лицом, одета в светло-желтое платье и белый плащ из тонкой, матовой материи. Складки этого плаща – еще одно достижение Лоренцо. Голова Мадонны покрыта светло-голубым платком, концы которого лежат у нее на плечах.

Святые, все мужского пола, преимущественно пожилые и бородатые (хотя есть и молодые, безбородые), с величественными смуглыми лицами, выдающими их сильные характеры, представлены в разнообразных одеяниях – белых (почти из такой же материи, как плащ Мадонны), ярко-желтых (как цвет подкладки плаща Иисуса), голубых (как цвет Его плаща), розовых (как цвет Его туники) и зеленых. В руках они держат различные предметы – тонкий крест (Иоанн Креститель), епископские посохи, раскрытые и закрытые книги и т.п.

Ангелы значительно меньше святых, у них тонкие, гибкие фигуры, женские лица и прически из желтых волос, изящные крылья с острыми концами, окрашенные в яркие полосы всех цветов радуги. Они одеты в туники из тонкой материи с длинными шлейфами светлых цветов (белого, розового, голубого).

Взаимодействие персонажей. Как обычно в этом сюжете, Иисус и Мария сидят на двойном троне лицом друг к другу. Мария смиренно склонила голову и молитвенно сложила руки перед собой, а Иисус надевает ей на голову корону. По обе стороны от трона в несколько рядов стоят святые (некоторые преклонив одно колено). Четыре ангела стоят позади трона (за Иисусом и Марией), еще по два с каждой стороны – на коленях у его подлокотников, а три ангела (тоже на коленях) – на переднем плане.

Трон. Грандиозный трон, несколько напоминающий готические троны на религиозных портретах Джотто, наверху имеет оранжевый балдахин, похожий на купол церкви.

Небесная сфера. Между ангелами на переднем плане и остальными персонажами полукругом расположена небесная сфера, состоящая из трех слоев – темно-синего, синего и голубого, покрытых желтыми точками звезд. Передние ряды святых и ангелов, а также Иисус и Мария опираются на небесную сферу, а края их одежд лежат на ней.

Цветовая гамма и композиция. Чистые и прозрачные цвета одежд персонажей повторяются во многих вариантах. Праздничное настроение усиливается золотым фоном, яркой небесной сферой и оранжевым кругом, расположенным под ней (где стоят три ангела). Симметричная, насколько возможно, композиция гармонирует с общей мистической атмосферой. Картина напоминает торжественную церковную службу.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Лоренцо Монако в 1407-1409 годах создал еще один вариант этого сюжета на

триптихе ([илл. 29.28](#)), центральная часть которого ([илл. 29.29](#)) имеет размеры 221×115 см, левая створка - 195×105 см, а правая створка - 197×102 см. Он хранится в Национальной галерее Лондона. На триптихе меньшее число персонажей, но сохранено то же празднично-мистическое настроение. Здесь не столь великолепный трон, отсутствует небесная сфера, а краски и рисунок еще более яркие (не столь мягкие).

29.4. Сцены из жизни святых

В этом разделе обсуждаются некоторые камерные произведения, являющиеся клеймами на пределлах его больших алтарей. Они дают представление о «малой» живописи того времени. Для каждого из них характерно объединение в одном произведении нескольких сюжетов на общем фоне.

29.4.1. «Сцены из жития св. Бенедикта»

Картина, на которой изображены «Сцены из жития св. Бенедикта», ([илл. 29.30](#)) находится второй справа в пределле картины «Коронование Марии со святыми и ангелами» ([илл. 29.27](#)) [16].

Литературная программа. На картине нарисованы три сюжета: Бенедикт принимает Мавра; Плакид падает в озеро; Бенедикт посещает свою сестру Схоластику. Бенедикт родился в Нурсии, в Умбрии, и, будучи еще юношей, отправился в Рим учиться. Затем несколько лет он провел отшельником неподалеку от Субиако. Вокруг него постепенно росла религиозная община. К нему были посланы два мальчика – Мавр и Плакид – из римских патрицианских семей; они крепко привязались к святому. В левом верхнем углу картины мы видим Мавра, стоящего на коленях перед Бенедиктом (первый сюжет). Некоторое время спустя Плакид упал в озеро. Бенедикт, узнав о случившемся из видения, послал на помощь Плакиду Мавра, который спас своего друга, пройдя по воде. В нижнем левом углу картины мы видим Мавра, стоящего на воде посреди озера и вытаскивающего Плакида за волосы (второй сюжет). Сестра Бенедикта, набожная христианка Схоластика, была главой монашеской общины, расположенной по соседству, и Бенедикт регулярно навещал ее. В последний раз, предчувствуя приближение смерти, она упрашивала его не оставлять ее. Чтобы он не ушел, она молила Бога послать бурю. Ее молитва была услышана: буря разразилась, и Бенедикт вынужден был остаться; он провел с сестрой всю ночь. Вскоре она умерла [19]. В правой части картины мы видим Бенедикта и Схоластику, сидящих за столом в окружении монахинь, в то время как над домом идет дождь, посланный Богом (третий сюжет).

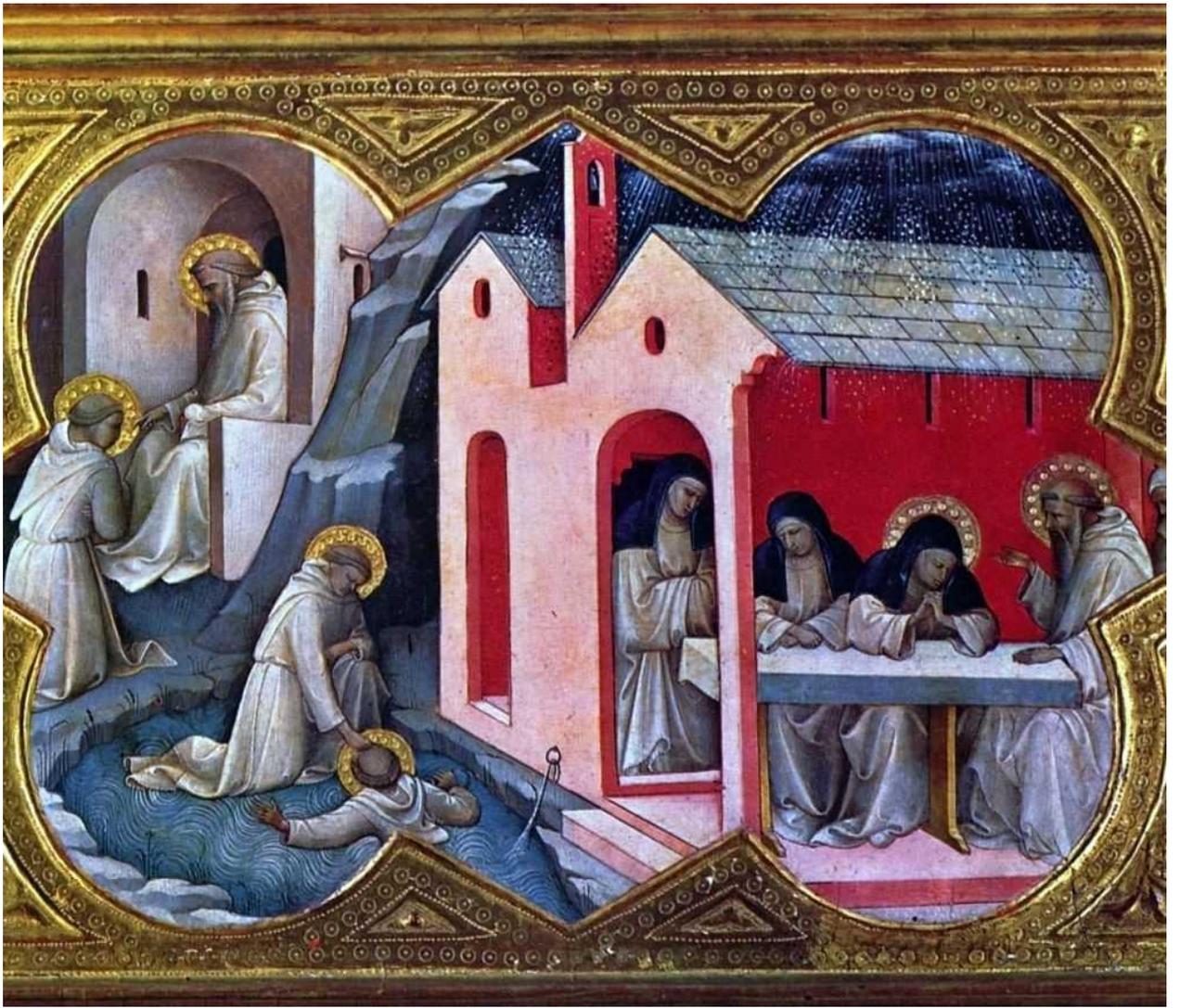
Действующие лица. Св. Бенедикт нарисован дважды (в первом и третьем сюжетах), причем оба изображения очень похожи. Суровый старик, с большой головой, высоким лбом, обширной тонзурой, коротко стриженными



Илл. 29.28. Лоренцо Монако. Коронование Марии и поклонение святых.



Илл. 29.29. Лоренцо Монако. Коронование Марии.



Илл. 29.30. Лоренцо Монако. Сцены из жития св. Бенедикта.

седыми волосами и длинной, окладистой бородой, он одет в широкую и длинную белую сутану с капюшоном.

Мавр также нарисован дважды (в первом и втором сюжетах). Это стройный безбородый юноша с грубоватым, некрасивым лицом, обширной тонзурой и коротко стриженными серыми волосами, одетый в такую же, как Бенедикт, подпоясанную белую сутану с большим капюшоном. Складки его сутаны, облегающие колено, нарисованы довольно неестественно (как будто они сделаны из камня). Плакид нарисован со спины, поэтому видна лишь его обширная тонзура, серые волосы и такая же, как у Мавра, сутана.

Схоластика, пожилая, с крупной головой и фигурой, и следами былой красоты на лице, одета в светло-серую сутану. Ее голова и плечи покрыты темно-синей (почти черной) накидкой, из-под которой виден белый головной платок. Бенедикт, Мавр, Плакид и Схоластика отмечены золотыми, изысканно орнаментированными нимбами.

Три монахини, пожилая, молодая и среднего возраста, не столь крупны, как Схоластика. Две первые из них одеты так же, как и она, а у третьей – белый платок и бармы (на приведенной иллюстрации ее почти не видно).

Взаимодействие персонажей. Слева Бенедикт сидит на скамейке, наклонив голову и глядя на Мавра сверху вниз, а тот, находясь несколько ниже Бенедикта, стоит перед ним на коленях, слегка наклонившись вперед и приложив руки к груди (первый сюжет). Ниже и чуть правее, Мавр, стоя на одном колене на воде озера, тянет Плакида за небольшой чубчик между лбом и тонзурой. Плакид же, находясь по пояс в воде, раскинул руки и отклонился влево (второй сюжет). В правой части картины за широкой частью стола сидят Схоластика и еще одна монахиня, а у торца – Бенедикт. Схоластика сложила перед собой руки и, опустив голову, молит Бога. Бенедикт, подняв правую руку по направлению к сестре и положив левую на стол, увещевает Схоластику. Монахиня, сидящая за столом справа от Схоластики, сложила руки на столе и отвернулась в другую сторону, чтобы не мешать их разговору. Вторая монахиня смиренно заходит в комнату через дверь слева, а третья, видимо прислуживая остальным, стоит за спиной Бенедикта.

Архитектурные сооружения. На картине мы видим два архитектурных сооружения – келью Бенедикта и монастырь Схоластики. Келья Бенедикта представляет собой нишу с полукруглым верхом, в которой стоит кресло Бенедикта. Келья покрыта белой штукатуркой, в боковых стенах видны узкие черные прорезы окон (похожие на бойницы). Монастырь состоит из двух смежных одноэтажных розовых домиков с двускатными голубыми черепичными крышами. Между домиками возвышается колокольня с одним небольшим колоколом. В стену между домиками вделано металлическое кольцо, к которому привязана веревка, конец которой спускается в озеро. В дверных проемах домиков не видно дверей, а слуховые окна на фронтонах находятся на разной высоте. Боковая стена ближнего к зрителю домика отсутствует, чтобы можно было видеть происходящее внутри. Оба домика соединены внутренним дверным проемом (самой двери не видно), через который в комнату входит монахиня. В стене, за спинами сидящих за столом

монахинь, почти у потолка видны три узких черных окна, как и в келье Бенедикта похожих на крепостные бойницы.

Интерьер. Стол является единственным предметом мебели в комнате (кресла и скамейки, на которых сидят персонажи, не видны из-за их одежды). Стол накрыт небольшой белой скатертью, но на нем нет ничего.

Пейзаж. Пейзаж состоит из крутой голубой скалы, возвышающейся между кельей Бенедикта и монастырем Схολастики, озера перед монастырем размером в большую лужу и изображения бури. Скала довольно неестественна, она ниже кельи Бенедикта, но выше домиков монастыря. На водной поверхности озера почти такого же цвета, как и скала, линиями нарисованы стилизованные волны. Каменные голубые берега озера поросли редкой стилизованной зеленой травкой. Наиболее эффектно изображение бури. Над крышами монастыря нависли темно-синие, слоистые тучи с бликами света в некоторых местах. С неба вниз льется волшебное сияние (Бог посылает бурю). В этом сиянии светятся струи дождя, падающие на крыши домиков.

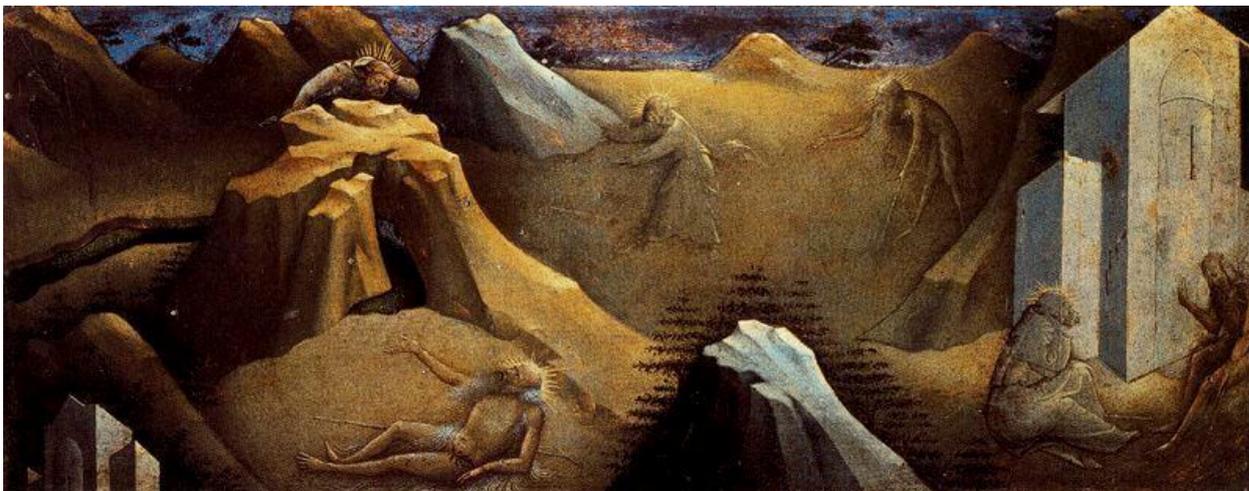
Цветовая гамма и композиция. На картине контрастируют оттенки синего (символ сурового монастырского устава Бенедикта) и красного (символ мученичества Плакида и его сестры) цветов, на фоне которых выделяются золотые нимбы святых. Общий колорит довольно зловещий, особенно темно-красные тени на стенах строений. Большую часть картины (с правой стороны) занимает монастырь с находящимися в нем персонажами (горизонтальная композиция). Две другие сцены расположены почти одна под другой (вертикальная композиция). В правой части доминирует красный цвет, а в левой – синий. Если сцена падения Плакида в озеро исполнена движения, то две другие – спокойствия и сосредоточенности. Художник-монах средствами живописи очень отчетливо передал дух монастырской жизни своего времени.

29.4.2. «Сцены из жизни св. Онуфрия»

Картина «Сцены из жизни св. Онуфрия» ([илл. 29.31](#)), созданная около 1426 года, является одной из досок пределлы, изначально составлявших часть алтаря, заказанного Пала Строцци для ризницы флорентийской церкви Санта-Тринита и оставшегося незавершенным из-за смерти художника. В настоящее время картина хранится в галерее Уффици во Флоренции [33].

Литературная программа. Легендарный христианский отшельник IV века, Онуфрий провел шестьдесят лет в полном уединении в Египетской пустыне, пока не был найден Пафнутием, епископом Фивейским [19].

Действующие лица. Онуфрий изображен на картине трижды. Это истощенный старик, с высоким лбом, большой лысиной, от которой исходят яркие желтые лучи, нечесаными седыми волосами и длинной бородой. Его обнаженное тело покрыто косматой шерстью. На нем лишь набедренная повязка из листьев. Анатомическое строение тела передано очень условно, на



Илл. 29.31. Лоренцо Монако. Сцены из жизни св. Онуфрия.

одном из изображений отчетливо виден лишь пупок. При ходьбе он опирается на невысокую палку (в остальных случаях она лежит рядом с ним).

Пафнутий (также изображенный трижды), небольшого (по сравнению с Онуфрием) роста, благообразный старец, с аккуратно подстриженными волосами и бородой, одет в коричневую с зеленоватым оттенком подпоясанную рясу. Его голова также испускает лучистое сияние.

Взаимодействие персонажей. На картине нарисованы три эпизода. В эпизоде нарисованном слева Пафнутий взбирается на вершину скалы и видит оттуда лежащего на земле Онуфрия. В эпизоде, нарисованном правее, Пафнутий ведет Онуфрия к своей церкви. Он идет впереди и показывает Онуфрию дорогу. Тот с трудом поспевает за ним, опираясь на палку. В самом правом эпизоде они сидят около церкви друг перед другом, Пафнутий слушает рассказ Онуфрия о его жизни и выражает удивление его подвигом.

Церкви. По краям картины нарисованы две церкви (хотя, возможно, это одна и та же церковь – слева путники идут к ней, а справа они уже дошли до нее). Церковь имеет двускатную черную крышу, а ее стены покрыты белой штукатуркой. Фасад имеет одну абсиду с полукруглым куполом и узким щелевидным окном. Сбоку видна более низкая пристройка.

Пейзаж. Пейзаж представляет собой коричневую с зеленоватым оттенком песчаную пустыню с выступающими из нее желтоватыми и коричневыми скалами. В скале, перед которой лежит Онуфрий, виден темный вход в пещеру. От этой скалы влево идет довольно широкий разлом в земле. За другой скалой, расположенной на переднем плане, нарисована группа хвойных деревьев с ажурными горизонтальными ветвями. Отдельные деревья находятся и на линии горизонта, над которой видна полоска темно-синего ночного неба. При всей условности этого пейзажа он довольно убедительно передает мрачное настроение бесплодной дикой местности.

Цветовая гамма и композиция. На картине преобладает желтовато-коричневый цвет пустыни, причем такой же цвет имеют и человеческие фигуры, что особенно подчеркивает дикость внешности Онуфрия. На этом фоне яркими пятнами выделяются желтые скалы и белые строения церквей, а темными пятнами – тени на скалах и деревьях. Темно-синее, ночное небо усиливает гнетущее впечатление от бессмысленного подвига святого, прекращенного лишь вмешательством более здравомыслящего человека – Пафнутия.

Лоренцо Монако работал в жанрах религиозного портрета, евангельских историй и сцен из жизни святых. Портрет Христа-Страстотерпца он дополнил разнообразной символикой. В жанре евангельских историй он создал несколько великолепных крупных алтарей, отличающихся богатой и чистой цветовой гаммой, изящностью рисунка и мистическим настроением. В сценах из жизни святых, представленных, главным образом, клеймами в пределах этих алтарей, ничто не отвлекает зрителя от сосредоточенных размышлений художника о смысле духовных подвигов. Лоренцо Монако был

первым в целой плеяде художников-монахов, творчество которых отличалось особой углубленностью и религиозным мирозерцанием.

Джорджо Вазари писал о нем: «...Дон Лоренцо, флорентинский живописец, который был монахом камальдульского ордена в монастыре дельи Анджели, ордена и воинства Богоматери, или веселых братьев, как именовали в народе монахов этого ордена; в ранние свои годы он занимался рисованием и живописью с таким усердием, что впоследствии по заслугам был причислен к лучшим из занимавшимся этим искусством в его время» [16].

А.Н. Бенуа писал о его творчестве: «Во главе обновителей тосканской живописи стоит монах дон Лоренцо Монако, которого до последнего времени история искусства почти игнорировала. Между тем, именно с этого замкнутого, скромного художника и начинается первый этап возрождения. ... Дон Лоренцо является, безусловно, одним из «культурных пробудителей» в живописи, в области, имевшей в те дни громадное общественное значение. ... Дон Лоренцо, при полной строгости замысла, при известной скорбности отношения к символическим драмам Священного Писания, все же сын своего времени, и это сказывается в нежности его ликов, в совершенно исключительной плавности его драпировок и, наконец, в своеобразном понимании пейзажа» [32].