

Часть 9. Анджелико и его современники

Франция уже была близка к победе над Англией в Столетней войне. Продолжились географические открытия, колониальные захваты и войны. Началась продажа африканских рабов в Португалии.

Иоганн Гутенберг изобрел книгопечатание, положив начало первой информационной революции. С именем Филиппо Брунеллески связаны значительные достижения в итальянской архитектуре.

В Италии такие художники, как Мазолино да Паникале и Пизанелло развивали достижения своих старших современников - Джентиле да Фабриано, Лоренцо Монако и Стефано да Верона. Их достижения были связаны с жанрами религиозного и светского портрета, ветхозаветных и евангельских историй, сцен из жизни святых. В их произведениях все больший акцент делался на психологической характеристике персонажей. В живопись проник тревожный, романтический дух.

Немецкая живопись начала знакомиться с достижениями нидерландских мастеров, особенно Робера Кампена, и использовать их в своих произведениях.

В Нидерландах младший современник Робера Кампена, Ян ван Эйк достиг невиданных в то время вершин мастерства. Во всех жанрах, в которых он работал – религиозного и светского психологического портрета, ветхозаветных и евангельских историй, им были созданы выдающиеся шедевры. Он первым не только увидел красоту божественного мира, но и сумел передать свое представление об этой красоте своим современникам и потомкам. Такой Европа перешла середину XV века.

Дальнейший ход истории живописи протекал на фоне небывалого подъема художественной жизни в Италии и был связан с новыми достижениями итальянских художников, как в области содержания (прежде всего религиозного), так и в области формы. Нидерландское же искусство взяло небольшую паузу.

Глава 35. Анджелико (1395-1400 – 1455)

Итальянский художник Анджелико, младший современник Луиса Боррассы, Микелино да Безоццо, Конрада фон Зеста, Губерта ван Эйка, Джентиле да Фабриано, Лоренцо Монако, Стефано да Верона, Робера Кампена, Мазолино да Паникале, Яна ван Эйка и Пизанелло, работал в жанрах религиозного портрета, евангельских историй и сцен из жизни святых. Он поднял на новую высоту итальянскую живопись, оставаясь, вслед за Лоренцо Монако, в рамках традиции монашеского искусства. В своем глубоком, масштабном, но, в то же время, смиренном и полном мистики творчестве он с необыкновенной силой передал современникам и потомкам свое видение истинного величия Божия.

35.1. Политическая жизнь

На Севере Европы Дания воевала с Ганзейским союзом⁽¹⁾. На Юге Европы Сицилия и Неаполь объединились с Испанией⁽²⁾. Продолжилась эпоха Великих географических открытий, колониальных войн и захватов⁽³⁾.

Завершение Столетней войны. Франция достигла победы над Англией в Столетней войне⁽⁴⁾. Нормандская кампания Карла VII была проведена для той эпохи стремительно: север Франции, исключая Кале, был освобожден за один год и шесть дней. По мере продвижения войск Карла VII по Нормандии к ним присоединялись отряды и отдельные лица, горевшие желанием участвовать в освобождении Франции. В сентябре 1449 года положение английских войск в Нормандии осложнилось вступлением в ее юго-западные районы отрядов герцога Бретани, решившегося, наконец, принять участие в войне. В конце октября 1449 года армия французского короля подошла к Руану. Командующий английской армией граф Тальбот раскрыл французский заговор в городе и начал репрессии. В ответ в городе вспыхнуло восстание. По призыву набата горожане вооружились и построили баррикады. Город оказался в их руках и английский гарнизон капитулировал. Сам Тальбот был вынужден в качестве заложника наблюдать из окна башни триумфальное вступление в город французской армии во главе с Карлом VII. Весной 1450 года около трех тысяч наспех набранных английских солдат высадились в Шербуре. Но, соединившись с остатками английских войск, они потерпели сокрушительное поражение. 12 августа капитулировал Шербур, а 30 июня англичанами был сдан Бордо. Однако в августе 1452 года в Лондон прибыла депутация из Бордо с предложением поддержать Англию в случае возобновления войны. В Англии в очередной раз был проведен экстренный сбор средств на снаряжение армии. 17 октября английские войска во главе с тем же Тальботом высадились вблизи Бордо, захватили его и еще ряд городов и крепостей. Но весной 1453 года Карл VII лично возглавил армию и 16 июня у города Шатильон английские войска под руководством Тальбота были наголову разбиты, а сам Тальбот погиб в

сражении. Особую роль в этой битве сыграла первоклассная для своего времени французская артиллерия. Остатки английских войск укрылись в Бордо и продержались до осени. 19 октября 1453 года город сдался на милость победителя. Эта дата традиционно считается временем окончания Столетней войны [11].

Война с Турцией. Наступление Османской империи на Европу продолжалась⁽⁵⁾. В 1451 году Мураду, пользовавшемуся славой умеренного властителя, наследовал его сын Мехмед II, юноша 21 года, честолюбивый и полный воинственных замыслов. Укрепив свой престол по восточному обычаю казнью казавшихся ему опасными родственников, он в том же году начал строить крепость на европейском берегу Босфора, в наиболее узком его месте, неподалеку от константинопольских ворот. Византийский император обратился за помощью к европейским державам, прежде всего к папе. Однако помощи не последовало. С наступлением весны 1453 года Мехмед двинул из Адрианополя свои полчища в составе 3-4 тысяч человек, и когда эта армия опоясала Константинополь дугой, от моря до моря, с суши, то к его стенам, обращенным к морю приблизился флот. Гарнизон Константинополя состоял самое большее из 10 тысяч человек, среди которых находилось до 3 тысяч иностранцев, генуэзцев и венецианцев. Перед началом штурма Мехмед предложил византийскому императору удалиться, обещая пощадить население, но Константинополь отклонил эту капитуляцию. Приступ начался 29 мая еще до полного рассвета. Во время третьего приступа янычары ворвались в город. Но император не прекращал боя и вскоре пал. Его тело нашли только на следующий день. Город был взят еще до полудня. Число убитых на улицах приблизительно равнялось лишь двум тысячам человек. В полдень 29 мая 1453 года сам султан уже вступил в город. Отныне Константинополь стал именоваться Стамбулом, столицей Османской империи. [3, 4].

Гуситские войны. В Чехии начались и закончились гуситские войны⁽⁶⁾. В 1452 году императором стал германский король Фридрих III⁽⁷⁾ из династии Габсбургов [4].

Конец торговых войн в Италии. В Италии закончились войны за торговые интересы⁽⁸⁾. В 1454 году мир в Лоди, к которому присоединились Неаполь, Флоренция и папа Римский, завершил войны в Италии [4].

35.2. Интеллектуальная и художественная жизнь

В области гуманитарных наук, литературы и особенно техники были достигнуты заметные успехи⁽⁹⁾. В 1449-1452 годах для Филиппа III Доброго, герцога Бургундского, в Турне были сотканы «шпалеры Гедеона» [4].

Лирическая поэзия. В лирической поэзии господствовали немецкие и итальянские поэты. Немецкий поэт Освальд фон Волькенштейн в стихах выражал свое восхищение природой:

Оттаяло и сердце от тоски,
Как только побежали ручейки

И снег слежалый облаком навис
Над Зейзеральпом брезжущим и Флакком.
Проснулись испарения земли,
И русло все потоки обрели,
Из Кастельругта в Эйзак, вниз и вниз,
По склонам ниспадая и оврагам.
Я слышу, как пичуги по лесам
Вокруг Гауенштейна, там и сям,
Уже прочистив горла, издают
Какие-то немислимые трели
От «до» и вверх – все выше, выше – к «ля»,
И так поют, как будто вся земля,
Все голоса ее, весь гам и гуд,
По капельке слились в одной капелле.
Оттаяло и сердце от тоски,
Как только соловей из-за реки
С неделю после пахотных работ
У Матцена защелкал над лугами.
Четырежды я видел их обряд,
Где пара с парой, распушив наряд,
Как кошки, затевали хоровод
И пробовали землю коготками.
А вы, кто зиму просидел в норе,
Возрадуйтесь и вы своей поре,
Которую несет нам месяц май,
Оставьте ваши логова и норы!
Ищите каждый пастбище свое –
Ты, подъяремный скот, и ты, зверье, -
Для каждой твари сыщется свой край,
Где луг не мят и свет не застыт горы! [14].

Итальянский поэт Леонардо Джустиниан в стихах воспевал женскую красоту:

Когда б на ветках языки росли,
И дерево, как люди, говорило,
И перья прорастали из земли,
А в синем море пенились чернила, -
Поведать и они бы не могли,
Как ты прекрасна: слов бы не хватило.
Перед твоим рождением на свет
Святые собрались держать совет [39].

Итальянский поэт Буркьелло писал сатирические стихи:

Не бойся, коль подагра завелась, -
Тебя избавлю я от этой пытки:
Возьми пораньше утром желчь улитки,
Сними с одежды мартовскую грязь,

Свари морскую губку, запасясь
В придачу светом – три-четыре нитки –
И тенью, слей из котелка избытки,
Смешай все вместе – и готова мазь.
О свойствах не забудь недостающих
И приготовь еще один состав,
Чтоб не осталось вовсе более злющих:
Сверчковый жир возьми, сверчка поймав,
И голоса в пустыне вопиющих,
И мелкий порошок гражданских прав;
А если ты из пьющих,
Стакан святой... - чуть не сказал «воды» -
Тебя вконец избавит от беды. [39].

Архитектура. В 1420 году итальянский архитектор Филиппо Брунеллески начал проектирование купола кафедрального собора во Флоренции [4].

Скульптура. Около 1440 года итальянский художник Пизанелло превратил изготовление бронзовых портретных медалей в особый вид искусства [4].

Итальянский ювелир, архитектор, исследователь искусств, выдающийся скульптор-новатор и рисовальщик Лоренцо Гиберти ди Чоне ди Бартолуччо родился около 1381 года и умер в 1455 году. Он работал во Флоренции, Венеции, Риме и Пезаро. С детства обучался ювелирному искусству в мастерской своего отца Бартолуччо Гиберти, известного ювелира. Начал отливать маленькие статуэтки из бронзы и всерьез увлекся скульптурой. Когда ему исполнилось всего 20 лет, в 1401 году он принял участие в конкурсе на создание рельефов для северных дверей баптистерия (крещальни) Флорентийского собора. Гиберти победил, представив композицию «Жертвоприношение Исаака» ([илл. 35.1](#)) размером 45×38 см, хранящуюся в Национальном музее Барджелло во Флоренции, хотя среди участников были и Брунеллески, и Донателло, которые сами признали его первенство.

Тяжелая и трудоемкая работа над северными дверями длилась 20 лет с 1404 по 1424 годы ([илл. 35.2-35.3](#)). Эти двери имеют размеры 457×251 см. За это время Гиберти создал сначала в эскизах, а затем отлил в бронзе 20 рельефов и 8 филенок, изображающих сюжеты Нового Завета. Они включают «Благовещение» ([илл. 35.4](#)) размером 52×45 см, «Поклонение волхвов» ([илл. 35.5](#)) размером 39×39 см, «Вход в Иерусалим» ([илл. 35.6](#)) размером 52×45 см, «Тайная вечеря» ([илл. 35.7](#)) размером 39×39 см, «Пилат умывает руки» ([илл. 35.8](#)) размером 52×45 см и «Бичевание» ([илл. 35.9](#)) размером 52×45 см.

Видя его великолепную работу и усердное трудолюбие, Синьория Флоренции заказала Гиберти и восточные двери собора ([илл. 35.10](#)). Почти 30 лет с 1425 по 1452 год скульптор выполнял это величайшее творение своей жизни. В 10 бронзовых рельефах, размером 79×79 см каждый, он



Илл. 35.1. Лоренцо Гиберти. Жертвоприношение Исаака.



Илл. 35.2. Лоренцо Гиберти. Северные двери Флорентийского баптистерия.



Илл. 35.3. Лоренцо Гиберти. Северные двери Флорентийского баптистерия.



Илл. 35.4. Лоренцо Гиберти. Благовещение.



Илл. 35.5. Лоренцо Гиберти. Поклонение волхвов.



Илл. 35.6. Лоренцо Гиберти. Вход в Иерусалим.



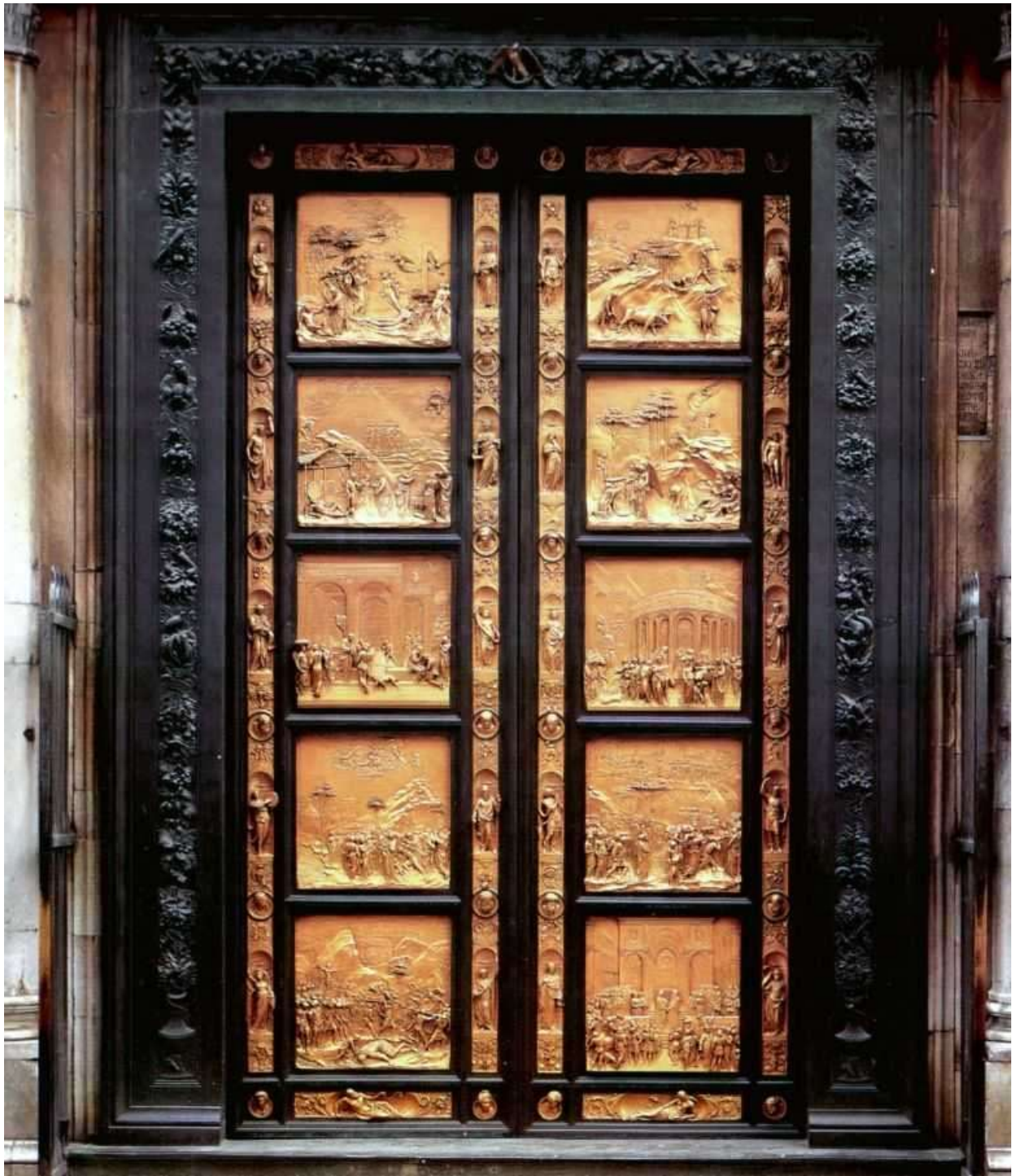
Илл. 35.7. Лоренцо Гиберти. Тайная вечеря.



Илл. 35.8. Лоренцо Гиберти. Пилат умывает руки.



Илл. 35.9. Лоренцо Гиберти. Бичевание.



Илл. 35.10. Лоренцо Гиберти. Врата Рая. Восточные двери Флорентийского баптистерия.

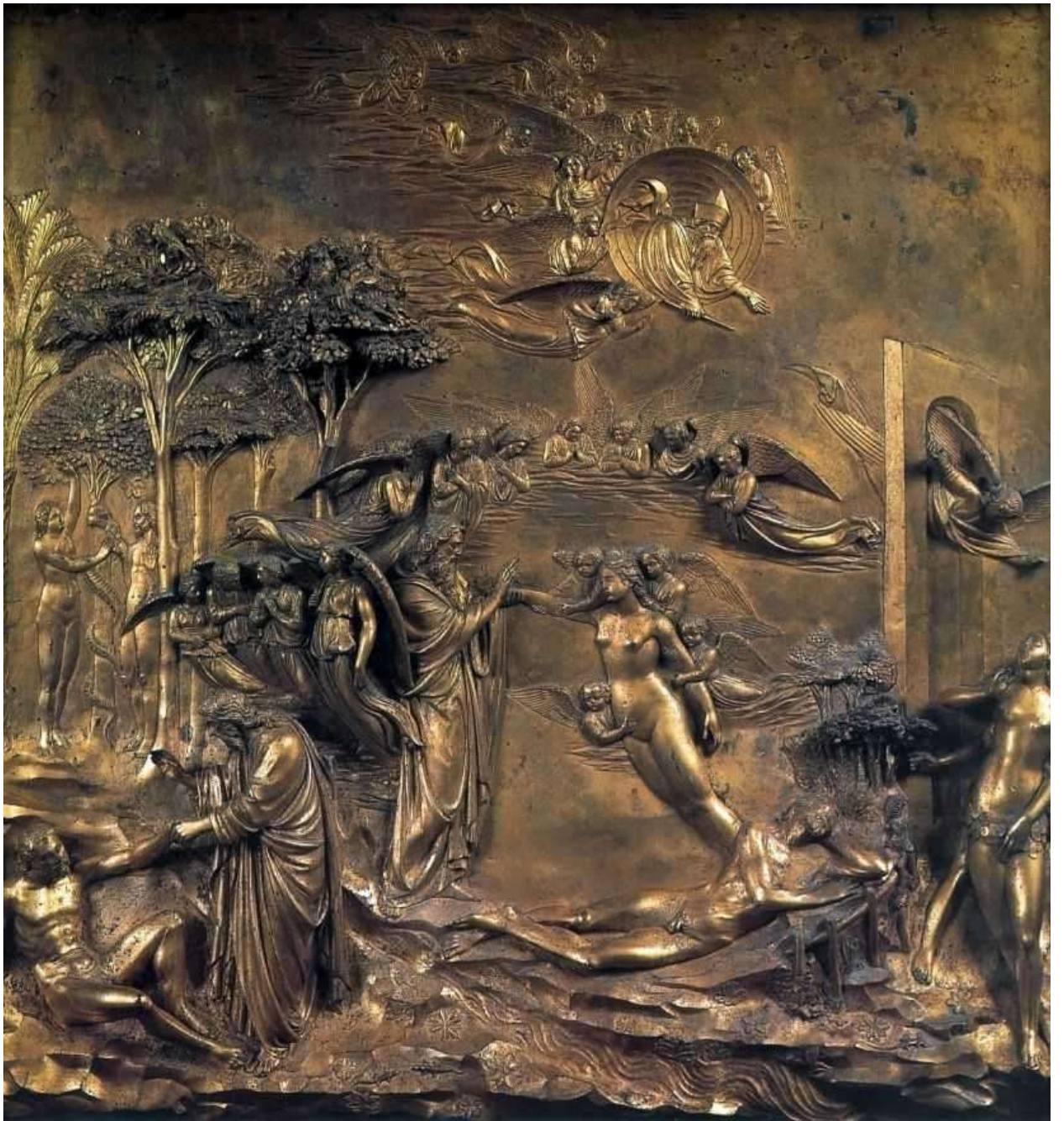
изобразил сюжеты Ветхого Завета, в том числе «Историю Адама и Евы» ([илл. 35.11](#)), «Историю Каина и Авеля» ([илл. 35.12](#)), «Ной и потоп» ([илл. 35.13](#)), «Историю Авраама» ([илл. 35.14](#)), «Иаков и Исав» ([илл. 35.15](#)), «Историю Иосифа» ([илл. 35.16](#)) и «Соломон и царица Савская» ([илл. 35.17](#)). Кроме того, двери украшены рельефами фигур, в том числе «Сивиллы» ([илл. 35.18](#)) и «Библейского персонажа» ([илл. 35.19](#)), а также портретами Лоренцо Гиберти ([илл. 35.20](#)) и его сына Витторио ([илл. 35.21](#)). За тридцать лет работы Гиберти привлекал множество учеников. Среди них – Донателло, Паоло Уччелло, Лука делла Роббиа, Антонио Поллайоло, Беноццо Гоццолли и др. Увидев эти двери почти сто лет спустя, Микеланджело воскликнул, пораженный: «Они достойны дверей Рая!»

В небольших промежутках между работами во Флорентийском соборе Гиберти создавал и другие произведения. Около 1427 года он исполнил рельеф «Крещение Христа» ([илл. 35.22](#)) размером 79×79 см для крещальной купели в церкви Сан-Джованни в Сиене. В 1412-1416 годах для мастеров монетного двора он сделал статую св. Иоанна Крестителя ([илл. 35.23](#)) высотой 254 см; в 1419-1423 годах для гильдии банкиров – статую св. Матфея ([илл. 35.24](#)) высотой 270 см; в 1428 году для цеха шерстяников – статую св. Стефана ([илл. 35.25](#)) высотой 230 см, хранящиеся в церкви Орсанмикеле во Флоренции; по заказу Медичи – бронзовую раку и гробницу Святых мучеников Прота, Гиацинта и Немезия. Наконец, в 1450-1451 годах он исполнил дверь дарохранильницы с фигурой Бога-Отца ([илл. 35.26](#)) размером 34×20 см для Госпиталя Санта-Мария Нуова.

Он возвращался к работе ювелира, создав митру по заказу папы Евгения. Прославился Гиберти и как теоретик искусства, написав первую историю искусства Возрождения – «Комментарии» в трех книгах [17].

Живопись. В 1423 году итальянский живописец Джентиле да Фабриано написал картину «Поклонение волхвов». В 1434 году нидерландский живописец Ян ван Эйк создал «Портрет четы Арнольфини» [4].

Плодовитый итальянский живописец Биччи ди Лоренцо, сын живописца Лоренцо ди Биччи, родился в 1373 году в Фиренце, учился у своего отца, работал во Флоренции и других местностях Тосканы и умер в 1452 году также в Фиренце. Его самым ранним произведением является «Триптих Стиа» ([илл. 35.27](#)) размером 180×160 см, исполненный в 1414 году для церкви Санта-Мария Ассунта в Стиа. В 1420-х годах он исполнил «Мадонну с Младенцем, святыми и ангелами» ([илл. 35.28](#)), хранящуюся в галереи Академии во Флоренции. У трона Мадонны стоят св. Людовик Тулузский, Франциск Ассизский, Антоний Падуанский и Николай из Бари. В 1427-1429 годах им была создана картина «Св. Франциск Ассизский, Людовик Тулузский и Антоний Падуанский» ([илл. 35.29](#)) размером 27×17 см, хранящаяся в частной коллекции. [16]. Две панели «Ангел и Мадонна Благовещения» ([илл. 35.30](#)) размером 64×32 см каждая являлись частью алтаря, исполненного в 1433-1434 годах для капеллы Компаньи церкви Санта-Тринита во Флоренции. Ныне они хранятся в частной коллекции.



Илл. 35.11. Лоренцо Гиберти. История Адама и Евы.



Илл. 35.12. Лоренцо Гиберти. История Каина и Авеля.



Илл. 35.13. Лоренцо Гиберти. Ной и потоп.



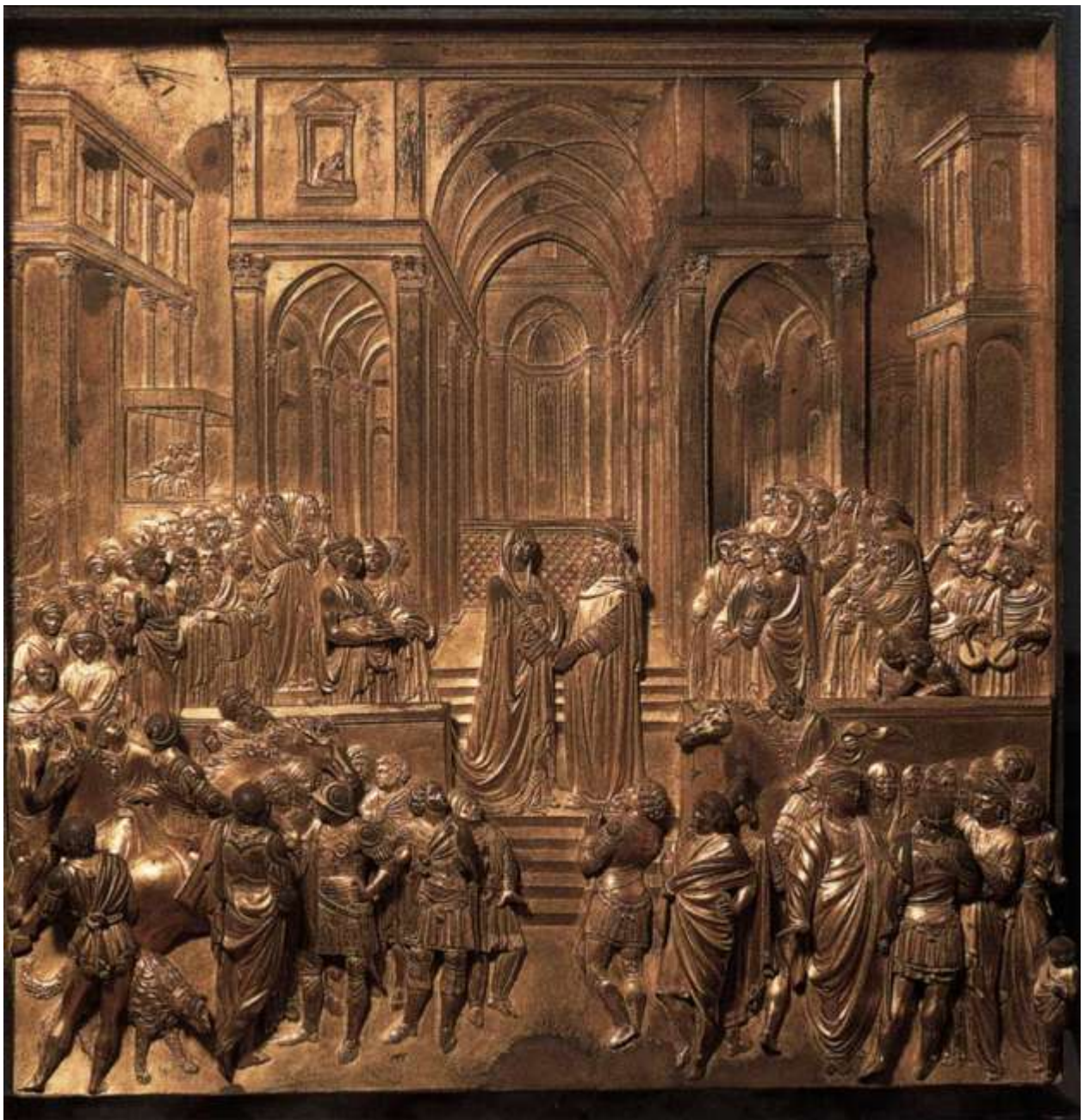
Илл. 35.14. Лоренцо Гиберти. История Авраама.



Илл. 35.15. Лоренцо Гиберти. Иаков и Исав.



Илл. 35.16. Лоренцо Гиберти. История Иосифа.



Илл. 35.17. Лоренцо Гиберти. Соломон и царица Савская.



Илл. 35.18. Лоренцо Гиберти. Сивилла.



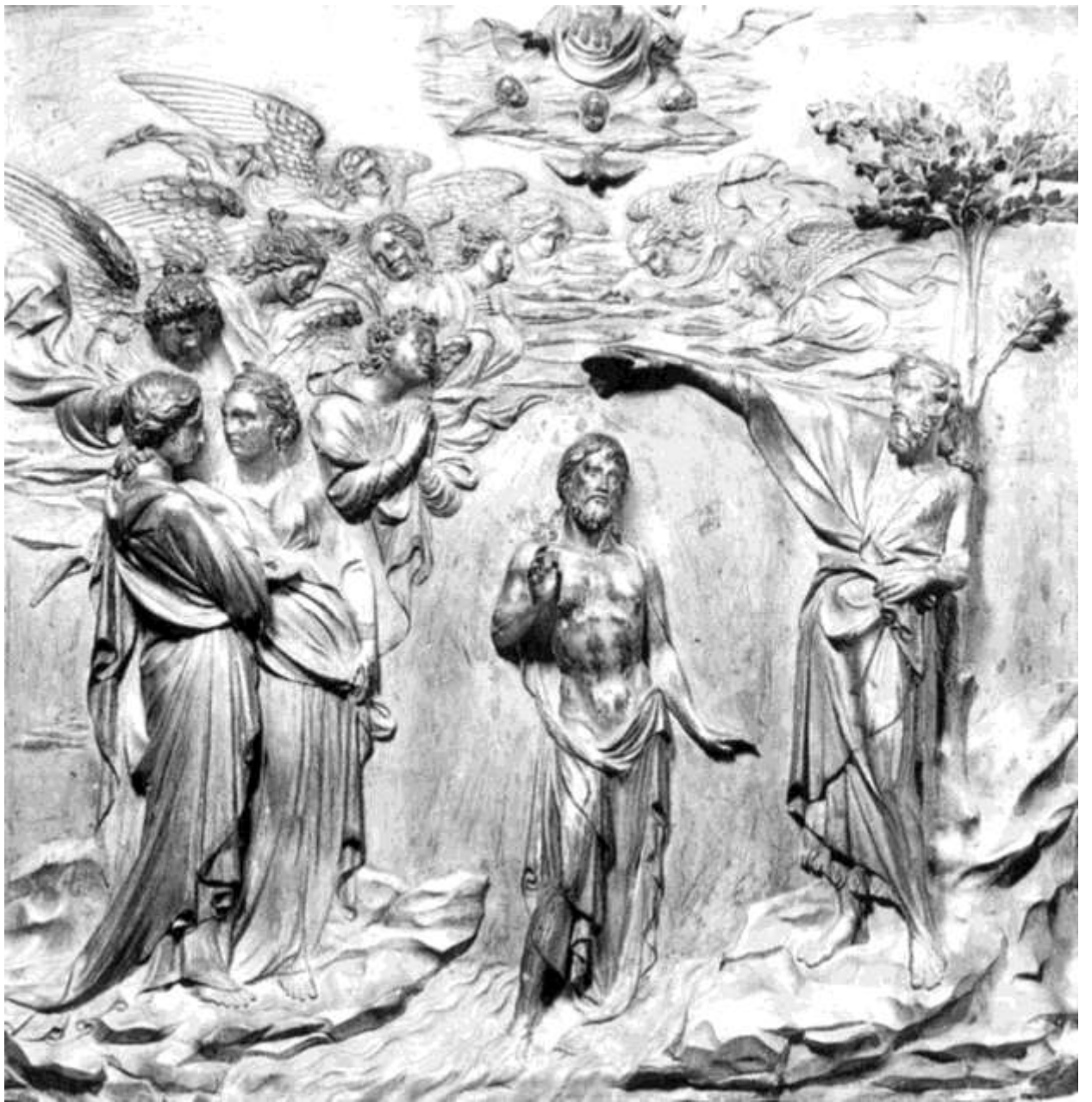
Илл. 35.19. Лоренцо Гиберти. Библейский персонаж.



Илл. 35.20. Лоренцо Гибerti. Автопортрет.



Илл. 35.21. Лоренцо Гиберти. Барельеф головы Витторио, сына Лоренцо Гиберти.



Илл. 35.22. Лоренцо Гибerti. Крещение Христа.



Илл. 35.23. Лоренцо Гиберти. Св. Иоанн Креститель.



Илл. 35.24. Лоренцо Гиберти. Св. Матфей.



Илл. 35.25. Лоренцо Гиберти. Св. Стефан.



Илл. 35.26. Лоренцо Гиберти. Дверь дарохранительницы.



Илл. 35.27. Биччи ди Лоренцо. Триптих Стиа.



Илл. 35.28. Биччи ди Лоренцо. Мадонна с Младенцем, святыми и ангелами.



Илл. 35.29. Биччи ди Лоренцо. Св. Франциск Ассизский, Людовик Тулузский и Антоний Падуанский.



Илл. 35.30. Биччи ди Лоренцо. Ангел и Мадонна Благовещения.

Около 1447 года он расписал фресками церковь Сан-Франческо в Ареццо. На потолке капеллы Маджоре этой церкви он нарисовал четырех евангелистов ([илл. 35.31](#)). Вверху Матфея сопровождает ангел. Справа Лука, сопровождаемый крылатым быком, беседует с Девой Марией, поддерживаемой двумя ангелами. Внизу Иоанн, сопровождаемый орлом, разговаривает с Богом-Отцом. Слева Марк, сопровождаемый крылатым львом, общается с апостолом Петром. Над окном капеллы он нарисовал молящихся «Ангелов» ([илл. 35.32](#)). Среди портретов, украшающих церковь, отметим фрески «Св. Григорий Великий» ([илл. 35.33](#)) и «Св. Иероним» ([илл. 35.34](#)). Кроме того, Биччи ди Лоренцо приписываются картины «Рождество» ([илл. 35.35](#)) размером 88×58 см из Музея Вальтраф-Рихартц в Кельне, «Распятие» ([илл. 35.36](#)) размером 24×12 см из частной коллекции и «Блаженный Джерард из Вилламаньи» ([илл. 35.37](#)) размером 20×12 см из частной коллекции.

Ладзаро ди Никколо Тальди (Вазари), отец Джорджо Первого, который был дедом Джорджо Второго, автора знаменитых «Жизнеописаний», родился в Кортоне в 1396 (или 1399) году и умер в Ареццо в 1452 (или 1468) году. Кроме сообщенного правнуком, о нем известно мало. Был сначала шорником и расписывал седла, сбрую, а также, как предполагается, сундуки (кассоны); была попытка идентифицировать его с художником, именуемым Мастером кассона Адимари, т.е. с автором росписей сундука, изображающих свадьбу в семействе Адимари. Упомянутые в биографии Джорджо Вазари работы не сохранились [47].

Итальянский живописец Парри (Гаспарри) Спинелли, сын Спинелло Аретино, родился в 1387 и умер в 1453 году. Помогал отцу в его сиенских росписях, позднее работал в Ареццо. Из его многочисленных работ, перечисленных Джорджо Вазари, сохранились станковый образ «Мадонна делла Мизерикордиа» из Аретинской пинакотеки, исполненный в 1435-1437 годах, и фрески в Ареццо: «Распятие со святыми» и «Сцена из жития св. Николая» в церкви Сан-Доменико, «Мадонна со св. Августином и Екатериной» в церкви Сан-Франческо, «Распятие со святыми» в церкви монастыря Санта-Катарина, «Мадонна делла Мизерикордиа» в палаццо Конфратернита деи Ланчи, «Распятие» ([илл. 35.38](#)) в палаццо Коммунале и «Мадонна делла Мизерикордиа» в Санта Мариа делле Грацие. Его рисунки ([илл. 35.39-35.40](#)) хранятся в Уффици и других музеях [47].

Итальянский художник Джакомо Якьеро упоминается в 1401-1453 годах в Пьемонте. Фрески с изображением Мадонны на троне под экстравагантным балдахинном, а также фигуры пророков в апсиде церкви монастыря Сант-Антонио ин Ранверсо близ Турина – это единственные произведения, подписанные именем Джакомо Якьеро. Пьемонтский мастер работал в придворной художественной среде герцога Амедея VIII Савойского, а его влияние распространялось на Женеву, Шамбери, Тонон и Турин. Ранние произведения художника, исполненные в Женеве и Тононе, не дошли до наших дней, за исключением лишь одной ксилографии (гравюры на дереве) 1401 года. Известно, что в 1429-1440 годах Якьеро жил в Турине и Пинероло.



Илл. 35.31. Биччи ди Лоренцо. Четыре евангелиста.



Илл. 35.32. Биччи ди Лоренцо. Ангелы.



Илл. 35.33. Биччи ди Лоренцо. Св. Григорий Великий.



Илл. 35.34. Биччи ди Лоренцо. Св. Иероним.



Илл. 35.35. Биччи ди Лоренцо. Рождество.



Илл. 35.36. Биччи ди Лоренцо. Распятие.



Илл. 35.37. Биччи ди Лоренцо. Блаженный Джерард из Вилламаньи.



Илл. 35.38. Парри Спинелло. Распятие.



Илл. 35.39. Парри Спинелло. Три поющих монаха. Рисунок.



Илл. 35.40. Парри Спинелло. Геркулес, опирающийся на свою дубину.
Рисунок.

Благодаря прирейнским и бургундским мастерам, участвовавшим в строительстве Миланского собора, Якьеро познакомился с искусством этих областей, распространенном в Пьемонте и Ломбардии. Предполагают, что он был знаком и с миниатюрами рукописей из библиотеки Амедея VIII, полученными им после смерти герцога Беррийского по наследству в 1416 году. Под влиянием швейцарских миниатюристов и миниатюристов герцогов Висконти образ Иоанна Крестителя становится особенно важным для Якьеро. Ему принадлежит также фреска «Шествие на Голгофу» ([илл. 35.41](#)) из сакристии церкви монастыря Сант-Антонио в Ранверсо. В этой церкви находится целый ансамбль фресок, в частности серия «Сцен из жизни св. Антония», автором которых, как и подписных фресок апсиды считается Якьеро.

Фрески во дворце Фенис близ Аосты «Распятие» и «Святые», а также в Большом зале замка Ла Манта в Пьемонте «Источник молодости» ([илл. 35.44](#)) и «Знаменитости» ([илл. 35.45](#)) являют собой образец придворного искусства, восходящего к традиции украшения стен шпалерами. Ему также приписываются картины «Петр, бросающийся в воду» ([илл. 35.42](#)) и «Освобождение апостола Петра из темницы» ([илл. 35.43](#)) из Муниципального музея старинного искусства в Турине, созданные в 1405-1410 годах. В церквах в Пьянецце, Печетто, Пьоссаско и Авильяне появились отмеченные его прямым влиянием произведения народного искусства, достигшего вершины своего развития в Бастии (изображения «Ада», «Добродетелей» и «Пророков»). В лигурийской живописи этот стиль будет характерен для таких художников, как Пинья, Бриг и Канавезио, создавших повествования о страстях Христовых [18].

Итальянский живописец Галассо ди Маттео Пива работал в Ферраре во второй половине XV века. Его имя встречается в расходных книгах владельцев Феррары д'Эсте в 1450-1453 годах. Позднее он, как предполагают, работал в Болонье. Его биография и творчество невыяснены. Достоверных работ не сохранилось. Некоторые исследователи приписывают Галассо двух ангелов, играющих на музыкальных инструментах из Будапештской галереи, а также картину «Поклонение волхвов» ([илл. 35.46](#)) размером 65×99 см из Музея Бойманса-ван Бенингена в Роттердаме, созданную между 1450 и 1473 годами [47].

35.3. Биографические сведения об Анджелико

Итальянский художник Фра Джованни да Фьезоле по прозвищу Фра Беато Анджелико («Блаженный ангельский брат»), в миру Гвидо ди Пьетро, родился между 1395 и 1400 годами, как предполагают, в Виккьо ди Муджелло и умер в 1455 году в Риме. Недавно найденные документы не позволяют больше рассматривать 1387 год как дату рождения Фра Анджелико; художник родился гораздо позже. 31 октября 1417 года он был записан в общину Сан-Никколо церкви Кармине во Флоренции еще как светское лицо; кроме того, в 1418 году его мирское имя упоминается в



Илл. 35.41. Джакомо Якъеро. Шествие на Голгофу.



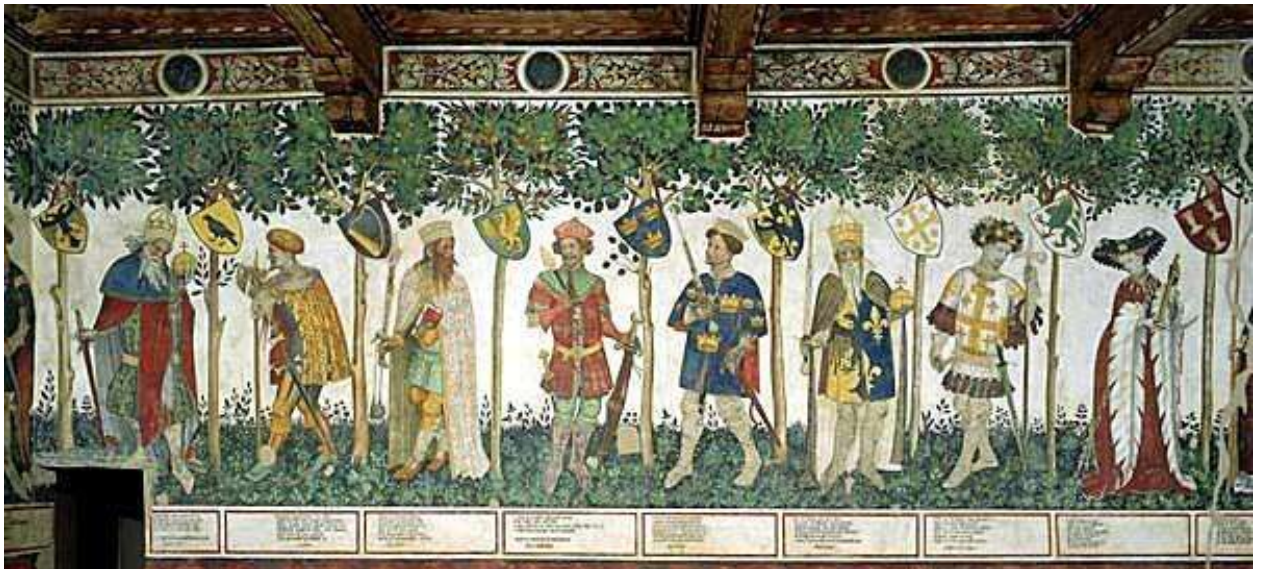
Илл. 35.42. Джакомо Якьеро. Петр, бросающийся в воду.



Илл. 35.43. Джакомо Якьеро. Освобождение апостола Петра из темницы.



Илл. 35.44. Джакомо Якьеро. Источник молодости. Фрагмент.



Илл. 35.45. Джакомо Якъеро. Знаменитости. Фрагмент.



Илл. 35.46. Галассо ди Маттео Пива. Поклонение волхвов.

документах о плате за несохранившуюся картину, исполненную для капеллы Гирардини церкви Сан-Стефано аль Понте. Однако в другом документе 1423 года о плате за «роспись креста» в больнице Санта-Мария Нуова художник назван «братом Джованни из монастыря Сан-Доминико во Фьезоле». Вазари называет его Фра Джованни Анджелико. Его художественная деятельность была очень активной и имела широкое распространение. Например, в своем письме, написанном в 1438 году, Доменико Венециано называет крупнейших художников Флоренции – Филиппо Липпи и Фра Анджелико; и именно Фра Анджелико папа поручил роспись капеллы Сакраменто в Ватикане. Его монашество не помешало художнику быть в курсе всех новшеств итальянского искусства; он раньше Липпи и Паоло Уччелло начал восхищаться творчеством Брунеллески и Мазаччо. В XIX веке, опираясь на рассказ Вазари, который, в свою очередь, следовал предписаниям Контрреформации, исследователи настаивали на набожном характере живописи Фра Анджелико; сегодня предпочитают говорить о его новаторстве и влиянии на него Мазаччо.

Р.Лонги, говоря о ранней деятельности Фра Анджелико, замечает, что влияние Мазаччо проявилось в созданной в 1424 году работе «Кающийся св. Иероним» из Университета в Принстоне. Влияние же Джентиле да Фабриано, по его мнению, проявилось в алтаре церкви Сан-Доминико во Фьезоле ([илл. 35.81](#)), созданном в 1425 году, пределла которого находится в Национальной галерее Лондона. Около 1430 года художник создал ряд небольших картин, таких как «Наречение имени Иоанну Крестителю» ([илл. 35.100](#)) из музея Сан-Марко во Флоренции, «Рождество» из пинакотеки в Форли и др., напоминающие фрески Мазаччо в капелле Бранкаччи.

До 1435 года было создано «Коронование Марии» ([илл. 35.121](#)) из Лувра в Париже, помещенное в одном из трех алтарей церкви Сан-Доменико во Фьезоле. Доменико Венециано и Пьеро делла Франческа восхищенно отзывались об этой картине. В 1433 году, в период, последовавший за смертью Мазаччо, была создана «Табернакль Линайоли» ([илл. 35.58](#)) из музея Сан-Марко во Флоренции. Тогда же были исполнены «Благовещение» ([илл. 35.88](#)) из Музея Диочезано в Кортоне, «Алтарь Анналена» ([илл. 35.73](#)) из музея Сан-Марко во Флоренции, «Коронование Марии» ([илл. 35.124](#)) из галереи Уффици во Флоренции, «Снятие с креста» ([илл. 35.102](#)) из музея Сан-Марко во Флоренции и «Алтарь Компанья ди Сан-Франческо» ([илл. 35.72](#)) из того же музея. Последняя работа столь напоминает произведения Лоренцо Монако, что исследователи часто считали ее одной из ранних работ Фра Анджелико, созданных около 1420 года. По документам композиция «Оплакивание Христа» из музей Сан-Марко во Флоренции датируется 1436 годом. Затем, в 1438-1445 годах, художник исполнил фрески в монастыре Сан-Марко. Но шедевром этого периода является алтарь ([илл. 35.82](#)), заказанный Козимо Медичи для церкви монастыря Сан-Марко и исполненный около 1440 года или позднее; сегодня он находится в музее Сан-Марко, а большинство сцен пределлы – в Лувре и Старой пинакотеке в Мюнхене. Этому шедевру предшествовал полиптих ([илл. 35.76](#)) из

Национальной галереи Умбрии в Перудже, написанный, как предполагают, в 1437 году. Его пределла находится в пинакотеке Ватикана. В это время Анджелико находился под большим впечатлением от творчества Доменико Венециано, работавшего во Флоренции с 1439 года.

Следующий этап в творчестве Фра Анджелико связан с пребыванием художника в Риме вместе со своим молодым учеником Беноццо Гоццоли. Известно, что в июле 1445 года он был еще во Флоренции, а в мае 1446 – уже в Риме. В 1447 году он расписал капеллу Сакраменто в Ватиканском дворце (не сохранилось). В том же году он вместе с Гоццоли начал фрески на своде капеллы Мадонны ди Сан-Брицио собора в Орвьето. Не сохранились и росписи студиоло, за которые Фра Анджелико получил оплату в 1449 году. Из всех римских работ художника до нас дошли лишь фрески ([илл. 35.112](#)) в капелле Николина (капелла папы Николая V) со «Сценами из жизни св. Стефана и св. Лаврентия»); согласно документам, она была расписана в 1448 году.

В июне 1450 года Фра Анджелико возвратился во Флоренцию и стал приором монастыря Сан-Марко. В этот период он с помощью учеников расписал дверцы шкафа для хранения серебряной утвари для церкви Сантиссима-Аннунциата, которые ныне хранятся в музее Сан-Марко во Флоренции, а также создал «Алтарь Боско ай Фрати» ([илл. 35.78](#)) в той же церкви, который напоминает ранние произведения Беноццо Гоццоли. В 1452 году Фра Анджелико отказался расписать апсиду собора в Прато; в декабре 1454 года, согласно документам, он работал в Перудже, а 18 февраля 1455 года умер в Риме и был похоронен в церкви Санта-Мария сопра Минерва.

Фра Анджелико является также автором многих миниатюр ([илл. 35.47-35.52](#)) и рисунков ([илл. 35.53-35.54](#)). Он являлся главой или, по крайней мере, примером для целой группы флорентийских миниатюристов и живописцев, среди которых были Баттиста ди Бьяджо Сангини, Дзаноби Строцци, Мастер Мадонны из Бэкингемского дворца, Доменико ди Микелино, Андреа ди Джусто и особенно Беноццо Гоццоли. Кроме того, он оказал влияние на художников, прямо с ним не связанных, например, Пизеллино и Филиппо Липпи. Такие его произведения, как «Коронование Марии» из Лувра в Париже, оказали воздействие на творчество Доменико Венециано и Пьеро делла Франчески и, соответственно, на дальнейшее развитие итальянской живописи в целом [18].

35.4. Мадонна с Младенцем

Анализируемые произведения. Ниже будут рассмотрены пять вариантов этого сюжета, созданных Анджелико в разные годы. Они продолжают линию пластичных Мадонн Джентиле да Фабриано ([илл. 28.4, 28.6, 28.11](#)) и Лоренцо Монако ([илл. 30.3-30.4, 30.6-30.8, 30.11](#)).

Картина «Мадонна Смирения» ([илл. 35.55](#)) размером 61×45 см, созданная в 1430-1433 годах, хранится в Вашингтонской национальной галерее [35].



35.47. Анджелико. Служебник. Миниатюра.



Илл. 35.48. Анджелико. Служебник. Миниатюра.



Илл. 35.49. Анджелико. Мадонна милосердия с коленопреклоненными монахами. Миниатюра.



Илл. 35.50. Анджелико. Благовещение в начальной букве «R». Миниатюра.



Илл. 35.51. Анджелико. Служебник. Миниатюра.



Илл. 35.52. Анджелико. Царь Давид. Миниатюра.



Илл. 35.53. Анджелико. Царь Давид, играющий на арфе. Рисунок.



Илл. 35.54. Анджелико. Учреждение евхаристии. Рисунок.



Илл. 35.55. Анджелико. Мадонна Смирения.

Алтарная картина «Мадонна с Младенцем и ангелами» ([илл. 35.56](#)) размером 80×51 см, созданная около 1418 года, хранится в Эрмитаже Санкт-Петербурга, куда она поступила в 1922 году из Строгановского дворца в Санкт-Петербурге. Ее форма напоминает традиционное готическое окно [44].

Картина «Мадонна делла Стелла» ([илл. 35.57](#)) размером 84×51 см, созданная около 1434 года, хранится в Музее Сан-Марко во Флоренции [33].

Алтарь «Табернакль Линайоли» ([илл. 35.58](#)) размером 260×266 см (в раскрытом виде), созданный Анджелико совместно с Лоренцо Гиберти (скульптурные части) в 1433 году, хранится в Музее Сан-Марко во Флоренции. Табернакль был заказан гильдией полотняной мануфактуры для своей резиденции на Пьяцца Сант'Андреа во Флоренции. Скульптурное обрамление имеет размеры 520×270 см [43].

Фреска «Святое собеседование (Мадонна теней)» ([илл. 35.59](#)) размером 195×273 см, созданная около 1443 года, находится в монастыре Сан-Марко во Флоренции [43].

Действующие лица. Дева Мария, женственная светловолосая итальянка, принадлежит одному общему типу, но в разных произведениях имеет свои индивидуальные особенности. На [илл. 35.55](#) у нее широковатое, не особенно выразительное лицо и большие кисти рук (и сами руки толстоваты), небольшие голубые глаза, брови в форме полумесяца, высокий лоб, прямой нос, довольно крупный рот и округлый подбородок. На [илл. 35.56](#) она более худенькая и молодая, ее руки не столь велики, хотя достаточно некрасивы, глаза крупнее и более темные, переносица прямого носа чуть более вдавлена, рот несколько меньше и нежнее, подбородок более острый. На [илл. 35.57](#) Мадонна небольшого роста и еще более худая, кисти ее рук отличаются неестественной удлинённостью, а нежное лицо – удивительной красотой. У нее крупные черные глаза, чуть широковатый нос, маленький рот и острый подбородок. На [илл. 35.58](#) она более светловолосая и менее хрупкая, хотя и довольно худая. Ее лицо очень красиво, хотя черты лица мелкие, глаза голубые, а подбородок отличается большей округлостью. Она немного напоминает Мадонну, созданную Мазаччо ([илл. 32.1](#)). Наконец, на [илл. 35.59](#) Дева Мария, с очень узким и длинным лицом с мелкими чертами, высоким лбом и острым носом, напоминает фанатичную монашку. Во всех произведениях она одета в красное платье и голубую накидку. Фасон платья различен, причем на [илл. 35.59](#) оно почти все закрыто накидкой, на которой, кроме того, золотом обшиты края и на плечах вышиты золотые звезды. Во всех произведениях, кроме [илл. 35.56](#), накидка закрывает голову Мадонны, из-за чего ее волос почти не видно. Голова окружена широким золотым нимбом с теснением, причем в разных произведениях нимбы различны. На [илл. 35.55](#) и [35.56](#) накидка не застегнута на груди, а лежит свободно на плечах. На [илл. 35.57](#) и [35.58](#) имеется круглая застежка с драгоценным камнем в центре ([илл. 35.57](#)) или в виде золотого диска ([илл. 35.58](#)). На [илл. 35.59](#) Мадонна держит рукой края накидки на груди, а на [илл. 35.56](#), [35.58](#) и [35.59](#) левой рукой поддерживает Младенца. На [илл. 35.57](#)



Илл. 35.56. Анджелико. Мадонна с Младенцем и ангелами.



Илл. 35.57. Анджелико. Мадонна делла Стелла.



Илл. 35.58. Анджелико. Табернакль Линайоли (в открытом виде).



Илл. 35.59. Анджелико. Святое собеседование (Мадонна теней).

Младенец сидит у нее на левой руке. На [илл. 35.56](#) правой рукой Мадонна держит Младенца за ножку, а на [илл. 35.57](#) – за ручку.

На [илл. 35.55](#) и [35.56](#) Младенец нарисован очень плохо. На первой из них Он довольно большой, с маленькой головой и чрезмерно длинным туловищем. У Него некрасивое лицо с маленькими, как бусинки, глазками, носиком пуговкой, маленьким ротиком, пухлыми щечками с ярким румянцем и довольно длинные вьющиеся светлые волосы. На [илл. 35.56](#) у Него худенькое тельце и слишком большая головка, а лицо очень некрасиво. На [илл. 35.57](#) Он довольно нейтрален, а на [илл. 35.58](#) и [35.59](#) Анджелико, видимо, нашел тип Младенца, который должен воплощать Иисуса в детстве, довольно взрослого, с красивым лицом (особенно на [илл. 35.59](#)) и почти белыми кудрявыми волосами. Этот тип восходит к Младенцу из «Маэсты» Симоне Мартини ([илл. 6.11](#)). Нимб, который окружает Его голову, содержит красный крест различной ширины. На [илл. 35.55](#) и [35.56](#) Младенец голенький, лишь Его бедра обернуты полупрозрачной белой пленкой (как и в сценах «Распятия»). На [илл. 35.57](#) Младенец одет в розовую тунику из тонкой воздушной материи, на [илл. 35.58](#) – в черную тунику с золотым подолом на уровне щиколоток, причем из-под туники видны рукава белой рубашечки, а на [илл. 35.59](#) – в белую тунику и розовый плащ, обернутый вокруг тела. Лишь на [илл. 35.58](#) Его ноги обуты в золотые сапожки, во всех остальных случаях они босы. В двух произведениях Он держит большую шарообразную державу в левой руке, желтую или белую.

На [илл. 35.57](#) выше Девы Марии нарисован взрослый Иисус с добрым лицом, рыжими волосами, расчесанными на прямой пробор и окруженными широким золотым нимбом с малиновым крестом, одетый в ярко-красную тунику.

На всех картинах (кроме [илл. 35.59](#)) присутствуют ангелы. На [илл. 35.55](#) их двое и они кажутся чем-то средним между итальянскими ангелами-юношами и немецкими ангелами-мальчишками. У обоих здоровый румянец на щеках, не особенно длинные курчавые волосы и крупные золотые крылья с черными полосами. Оба одеты в синие туники с красными воротами и поясами, расположенными существенно выше талии (из-за чего эти туники больше похожи на женские платья фасона того времени). Четыре ангела на [илл. 35.56](#) более тонки, гибки и похожи на итальянских ангелов-девушек. У них небольшие черные с разноцветными полосками (как у ангелов Чимабуэ) крылья с острыми концами (крылья ласточек). Их одежды – длинные развевающиеся красные туники из тонкой материи, небольшие темные плащи, и черные туфли с острыми носами на ногах. Похожие, но не столь тонкие и гибкие фигуры шести ангелов окружают Мадонну с Младенцем и на [илл. 35.57](#). Их крылья расцвечены более яркими полосами, а одежды разнообразны по цвету – красные, сиреневые и розовые. Внизу мы видим еще двух ангелов в зеленых одеждах, играющих на арфах. На [илл. 35.58](#) Мадонну окружают двенадцать ангелов.

На [илл. 35.59](#) Марию и Младенца окружают слева направо св. Доминик, Косма и Дамиан, Марк и Иоанн Евангелисты, Фома Аквинский, мученики Лаврентий и Петр.

Доминик, еще не старый, с выразительным, бритым лицом, седыми волосами и обширной тонзурой, одет в тонкое белое облачение, спускающееся изящными складками, и длинный синий плащ с капюшоном. В левой руке он держит раскрытую книгу (Евангелие), на которую указывает зрителю правой рукой.

Косма и Дамиан – ранние христианские святые мученики, о которых известно очень мало, например, то, что они встретили свою смерть в Цирхе, на севере Сирии. Согласно их житию, они были братьями-близнецами, занимались врачеванием, оказывая помощь бесплатно, и умерли за свою веру в эпоху гонений на христиан при императоре Диоклетиане. Они были святыми покровителями семьи Медичи [19]. На фреске оба довольно молодые, безбородые, длинноволосые, они одеты в просторные темно-красные бархатные мантии, какие носили врачи эпохи Возрождения, и круглые плоские шляпы с белым низом и красным верхом. В руках у них коробочки с мазями и гусиные перья для выписывания рецептов.

Марк, один из четырех евангелистов, был спутником Павла и Варнавы в их ранних миссионерских путешествиях, а позже был с Павлом в Риме [19]. На фреске он нарисован благообразным старцем, с высоким лбом, большой лысиной, седыми волосами и длинной белой бородой, разделенной на две половины. Поверх темно-серого (почти черного) одеяния на нем зеленый плащ, обернутый вокруг тела. В левой руке он держит раскрытую книгу (Евангелие), обращенную к зрителю, а в правой – гусиное перо.

Иоанн, похож на Марка на этой же фреске. Лишь плащ на нем розовый, раскрытую книгу (Евангелие) в зеленом переплете он повернул к Мадонне, а в правой руке у него нет пера.

Фома Аквинский, ниже ростом остальных, с маленькими глазками на полном бритом лице, низким лбом, рыжими волосами и большой тонзурой, одет в голубой доминиканский плащ.

Лаврентий, христианский мученик, испанец по происхождению, умер в Риме в 258 году. С IV века он является одним из наиболее почитаемых святых христианского мира и святым покровителем Флоренции. Его осудили быть брошенным на решетку для пытки огнем – мучение, которое он принял хладнокровно, сказав лишь своим палачам: «Вот, окаянные, вы уже испекли одну сторону тела моего, поворотите его на другую и ешьте испеченное» [19]. На фреске он, полноватый молодой человек, с бритым лицом и обширной тонзурой, одет в красный диаконский далматик с золотыми вышивками.левой рукой он опирается на черную решетку для пытки на огне, а в правой держит пальмовую ветвь мученика.

Петр Мученик, худой, средних лет с седеющими волосами, обширной тонзурой, покрытой кровью, одет как и Доминик. В левой руке он держит закрытую книгу в красном переплете, а в правой – пальмовую ветвь мученика.

Взаимодействие персонажей. На [илл. 35.55](#) Мадонна сидит на довольно низкой кушетке. Ее колени слегка подняты и на них лежит Младенец лицом вверх. Мадонна склонилась над Ним, сложив на груди руки крестом. Ее лицо исполнено умиления. Младенец поднял руки, не глядя на нее. Два ангела в верхних углах картины, размером чуть больше Младенца, держат полог за спиной Мадонны. Левый ангел с благоговением, а правый с любопытством смотрят на Младенца.

На [илл. 35.56](#) Мадонна сидит на столь же низкой кушетке, но здесь поднято лишь ее левое колено, на котором и устроился Младенец. Мадонна задумчиво смотрит вдаль, а Младенец, расставив руки, поднял голову и мечтательно смотрит вверх. Размеры ангелов еще меньше, чем на предыдущей картине. Два из них на переднем плане стоят на коленях перед Мадонной почти спиной к зрителю. Двое других парят в воздухе (именно парят, а не летают) по обе стороны от нее, восхищенно глядя на Младенца.

На [илл. 35.57](#) Мадонна стоит, прижимая к себе Младенца, который сидит у нее на левой руке. Младенец прижался личиком к щеке матери, а она грустно смотрит мимо Него чуть вниз. Наклонившись, сверху на них глядит взрослый Иисус в синей мандорле из серафимов, размахивающих крыльями. Ангелы покрупнее образуют раму вокруг образа. Перед Мадонной два ангела, сидя на полу и сильно наклонившись вперед, играют на арфах.

На [илл. 35.58](#) Мадонна сидит на троне, а Младенец стоит у нее на левом колене. Он серьезно смотрит прямо на зрителя, благословляя его правой рукой, а левую с тяжелой державой отставив в сторону. Мадонна с серьезным выражением лица смотрит влево и вниз. Еще более мелкие, чем на предыдущих картинах, ангелы формируют раму для этой сцены.

Наконец, на [илл. 35.59](#) Мадонна также сидит на троне, повернувшись влево к Младенцу, а Он устроился у нее на левом колене, глядя прямо на зрителя и повернув к нему ребром ладонь правой руки (правая, как и на предыдущей картине, занята державой). Мадонна с нежностью смотрит на Младенца, собрав правой рукой вместе на груди края накидки. По обе стороны трона стоят святые, по четыре с каждой стороны. Доминик и Петр Мученик стоят впереди, чуть поодаль от других. Доминик внимательно смотрит на зрителя, показывая ему Евангелие. Петр напротив него, подняв взор и истекая кровью, задумался о своей горестной судьбе. Косма и Марк ведут оживленный разговор, а Дамиан, стоя чуть позади них, внимательно к нему прислушивается. Видимо, Марк толкует раскрытое Евангелие Косме. Иоанн, стоя от них по другую сторону трона, также пытается участвовать в этом богословском разговоре. Фома Аквинский с видом человека, который не очень хорошо слышит, проявляет к этому разговору несомненный интерес. Лаврентий, напротив, не проявляет к нему никакого интереса; он оперся на свою решетку и внимательно смотрит на зрителя. Никто из святых не уделяет никакого внимания ни Мадонне, ни Младенцу (и это называется святое собеседование).

Интерьеры. На [илл. 35.57](#) Мадонна помещена на золотом фоне. Над ней, ниже мандорлы с взрослым Иисусом, парит золотая корона. Пол, на

котором она стоит, имеет желтый цвет. Ниже него находится темное подземелье (где сидят ангелы, играющие на арфах). В центре него стоит большая бронзовая ваза с цветами.

На [илл. 35.56](#) кушетка, на которой сидит Мадонна, стоит на красном ковре с золотым цветочно-растительным орнаментом, в котором между цветами и ветками видны вплетенные туда золотые гуси. На этом же ковре стоят коленопреклоненные ангелы. На переднем плане, как и на предыдущей картине, стоит ваза с цветами. Выше ковра имеется лишь золотой фон, на котором парят ангелы.

На [илл. 35.55](#) кушетка стоит на коричневом ковре, украшенном черными и темно-коричневыми квадратиками. Позади Мадонны расположен золотистый полог, который держат ангелы. Полог украшен стилизованным красным растительным и черным цветочным орнаментом.

На [илл. 35.58](#) трон накрыт золотым покрывалом с цветочным орнаментом, нарисованным черными линиями. Желтый полог отдернут в стороны в виде двух кулис и спадает красивыми складками. Над головой Мадонны видно черное небо, усеянное маленькими звездами, нарисованными как золотые точки, на фоне которого парит Святой Дух – темно-коричневый голубь с золотым нимбом вокруг головки и распростертыми крыльями.

Наконец, на [илл. 35.59](#) действие происходит в просторном зале, кремовая, оштукатуренная, задняя стена которого украшена пилястрами, состоящими из плоских колонн коринфского ордера с каннелюрами (вертикальными желобками). В центре расположена апсида с золотым верхом и красивым рельефным скульптурным обрамлением. У этой апсиды на большой подставке с геометрическим орнаментом у переднего края стоит трон Мадонны, накрытый красным покрывалом с золотой вышивкой. Выше антаблемента расположен темно-синий фон (непохожий ни на потолок, ни на небо), причем верх апсиды находится выше антаблемента. Интересно освещение этого зала. Источник света находится слева за краем фрески. Рельефы пилястр и обрамление апсиды отбрасывают тени, идущие вправо (из-за которых фреска получила свое второе название). Однако ни одна из многочисленных фигур на фреске теней не отбрасывает. Итальянская живопись, вслед за нидерландской, еще только осваивала искусство изображения света.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма всех рассмотренных произведений построена на сочетании желтого (от золотого до коричневого), синего (голубого) и красного цветов. Краски удивительно прозрачны и чисты, их оттенки и сочетания благородны и приятны. Картина на [илл. 35.56](#) отличается большей насыщенностью цветов. На [илл. 35.58](#) к этим цветам добавлен черный (одежда Младенца и небо над головой Мадонны), а на [илл. 35.59](#) – белый (облачения доминиканских монахов), розовый (плащ Иоанна) и зеленый (плащ Марка). Композиции всех произведений удивительно просты и отличаются максимальной симметрией. Простота поз, пластика фигур, нарядность и прозрачность красок создают ощущение райского

блаженства и глубокого религиозного настроения, спокойствия и мира, царящего над Святым Семейством и его окружающими. В этом отношении Фра Анджелико, вслед за Лоренцо Монако, внес существенный вклад в развитие «монашеской» живописи.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Сравним только что рассмотренные произведения с другими, созданными на тот же сюжет после Яна ван Эйка.

В варианте Пизанелло на картине ([илл. 35.60](#)) размером 50×33 см из Музея Кастельвеккьо в Вероне, созданной около 1420 года, где заметно влияние Джентиле да Фабриано, изящен изгиб фигуры нервной, красивой Мадонны, а Младенец толст, у Него слишком короткое туловище и большая голова. Художник не смог удержаться от того, чтобы не нарисовать вокруг них райский сад и обилие птиц, включая очень реалистичного перепела на переднем плане. В другой его картине ([илл. 35.61](#)) размером 47×29 см, исполненной в 1445 году и хранящейся в Национальной галерее Лондона, мистическое настроение усиливается прекрасными образами и Мадонны, и Младенца.

На картине Биччи ди Лоренцо ([илл. 35.28](#)) образ Мадонны написан под большим впечатлением от картины Бернардо Дадди ([илл. 9.8](#)). Поза Младенца изменена, число ангелов уменьшено, а в свиту Мадонны введены святые.

Анджелико создал и другие многочисленные варианты этого сюжета. Мы приведем лишь некоторые из них.

Довольно плохо сохранившаяся фреска ([илл. 35.62](#)) размером 116×75 см была исполнена в 1435 году в монастыре Сан-Доменико во Фьезоле. Пронзительные образы Мадонны и Младенца, нежно склонившиеся друг к другу, наполнены нежностью и грустью.

На картине ([илл. 35.63](#)) из Музея искусств в Берне юная Мадонна с детским лицом, огромными, немного деформированными глазами и высоким лбом контрастирует с очень неудачным Младенцем с маленькими круглыми глазками. Бросаются в глаза яркие краски картины.

На картине ([илл. 35.64](#)) размером 102×59 см из фонда Барбары Пьясека Джонсон в Принстоне, исполненной около 1425 года, Дева Мария напоминает Мадонну, созданную Мазаччо ([илл. 32.1](#)), но с более узким и трагическим лицом. В правой руке она держит кисть мелкого темного винограда. Ножки кресла Мадонны сделаны в виде львиных лап, а подлокотники – львиных голов.

Картина «Мадонна смирения» ([илл. 35.65](#)) размером 102×58 см из Национального музея Сан-Маттео в Пизе, созданная около 1419 года, поражает контрастом между темно-синим цветом накидки Мадонны, теплым, светло-розовым цветом ее платья и бледно-серым, «мраморным» цветом лиц Мадонны и Младенца, а также Его тельца. Худенькая Мадонна с узким лицом и высокой шеей очень грустна, а Младенец симпатичен. Фигура Девы Марии испускает золотое сияние. На ней парит Святой Дух, а сверху смотрит взрослый Иисус.



Илл. 35.60. Пизанелло. Мадонна с перепелом.



Илл. 35.61. Пизанелло. Видение Мадонны св. Антонием и Георгием.



Илл. 35.62. Анджелико. Мадонна с Младенцем.



Илл. 35.63. Анджелико. Мадонна с Младенцем.



Илл. 35.64. Анджелико. Мадонна с виноградом.



Илл. 35.65. Анджелико. Мадонна смирения.

Картина «Мадонна с Младенцем» из галереи Уффици ([илл. 35.66](#)) размером 59×134 см, исполненная в 1450-1455 годах, была приобретена музеем в 1949 году. На ней, как и в предыдущих произведениях мастера, присутствуют лишь Мадонна и Младенец. Круглолицая Мадонна нарисована лицом к зрителю и смотрит прямо на него. Младенец снова не особенно удачен. От Мадонны во все стороны исходит золотое сияние. Великолепно нарисованы складки на накидке и блики света на проступающих через нее коленях Мадонны.

На картине с тем же названием из Государственного музея в Берлине ([илл. 35.67](#)) размером 70×51 см, созданной около 1433 года, св. Доминик и Петр Мученик держат полог за спиной Мадонны. Сама она не очень красива, а Младенец в своей розовой тунике больше похож на девочку.

Картина «Мария со св. Домиником и Фомой» из Эрмитажа в Санкт-Петербурге ([илл. 35.68](#)) размером 196×184 см, созданная около 1445 года, являлась фреской, переведенной на холст. Первоначально она находилась в монастыре Сан-Марко, где Анджелико был приором. В XIX веке, когда монастырь был закрыт, эта фреска была отделена от стены и в 1883 году продана Эрмитажу Алессандро Массонти и Козимо Конти. Она представляет Марию с очень тонким, одухотворенным лицом и в светло-голубой накидке, а святых в монашеском облачении доминиканского ордена. Доминик кроме небольшого раскрытого Евангелия держит ветку с цветущими белыми лилиями, а Фома Аквинский обеими руками держит раскрытую книгу своих ученых трудов значительно большего формата, на которой почил сверкающий Святой Дух. Младенец же по-прежнему неудачен.

Фреска «Мадонна на троне со св. Домиником и Зиновием» из монастыря Сан-Марко во Флоренции ([илл. 35.69](#)) написана в 1437-1446 годах в красной цветовой гамме, благодаря трону, накидке Марии и мантии Зиновия, а также красноватой задней мраморной стене. С этим тоном контрастирует синий (плащ Доминика и туника Младенца). Необычно удлинненное лицо Мадонны с немного раскосыми глазами.

На картине «Мадонна смирения» из собрания Тиссен-Борнемисса в Педральбесе ([илл. 35.70](#)) размером 99×49 см, исполненной в 1435-1445 годах, томная Мадонна держит вазу с цветами. У Младенца в руках также белая лилия. Трое ангелов растягивают полог, а двое других, сидя на полу на переднем плане, играют на музыкальных инструментах: один на походном органе, другой – на лютне.

«Алтарь Петра Мученика» ([илл. 35.71](#)) размером 137×168 см, созданный в 1427-1428 годах, хранится в Музее Сан-Марко во Флоренции. Слева от трона Мадонны стоят св. Доминик и Иоанн Креститель, а справа – св. Петр Мученик и Фома Аквинский. В верхней части алтаря нарисованы сцены из жизни св. Петра Мученика. Центральный образ Мадонны с Младенцем напоминает и другие работы мастера.

«Алтарь Компанья ди Сан-Франческо» ([илл. 35.72](#)), центральная панель которого имеет размеры 189×81 см, а боковые створки - 170×79 каждая, был



Илл. 35.66. Анджелико. Мадонна с Младенцем.



Илл. 35.67. Анджелико. Мадонна с Младенцем.



Илл. 35.68. Анджелико. Мария со св. Домиником и Фомой.



Илл. 35.69. Анджелико. Мадонна на троне со св. Домиником и Зиновием.



Илл. 35.70. Анджелико. Мадонна смирения.



Илл. 35.71. Анджелико. Алтарь Петра Мученика.



Илл. 35.72. Анджелико. Алтарь Компания ди Сан-Франческо.

создан около 1429 года и хранится в Музее Сан-Марко во Флоренции. На его левой створке помещены св. Иероним и Иоанн Креститель, а на правой – св. Франциск и Онуфрий. В навершиях боковых створок нарисованы ангел и Мадонна Благовещения. Центральный образ является вариацией темы Младенца, стоящего на левом колене Мадонны.

Картина «Алтарь Анналена» ([илл. 35.73](#)) размером 200×235 см был создан около 1435 года для двойной капеллы семейства Медичи, посвященной св. Косме и Дамиану, церкви Сан-Лоренцо во Флоренции. Поскольку в середине 1430-х годов строительство церкви было еще не завершено, алтарь временной был размещен в монастыре Сан-Винченцо д'Анналена. Ныне он хранится в музее Сан-Марко во Флоренции. Картина замечательна своей цветовой гаммой и прозрачностью красок. Спинка трона Марии имеет форму апсиды, верх которой нарисован в виде розовой раковины. Слева от трона стоят св. Петр Мученик, Косма и Дамиан, а справа – Иоанн Евангелист, св. Лаврентий и Франциск.

Картина «Полиптих Кортоне» ([илл. 35.74](#)) размером 218×240 см была исполнена около 1437 года для церкви св. Доминика в Кортоне. Центральная часть полиптиха ([илл. 35.75](#)) имеет размеры 137×68 см. В начале Второй мировой войны полиптих был замурован в колокольне, где из-за сырости и температуры получил серьезные повреждения. Он подвергся серьезной реставрации и в настоящее время хранится в музее Диачезано в Кортоне. На картине прелестны и грустная Мадонна, и очаровательный Младенец, и выглядывающие из-за трона ангелы, один из которых держит букет цветов. Великолепна спинка трона Мадонны и две вазы с букетами цветов на переднем плане. Слева от трона находятся Иоанн Евангелист и Иоанн Креститель, а справа – св. Матфей и Мария Магдалина. Навершие центральной части представляет сцену Распятия, а навершия боковых створок – ангела и Мадонну Благовещения.

Картина «Алтарь Перуджи» ([илл. 35.76](#)), центральная часть которого ([илл. 35.77](#)) имеет размеры 128×88 см, а боковые створки - 102×75 см каждая, был исполнен в 1447-1448 годах по заказу Бенедетто Гвидалотти, архиепископа Реканати, и его сестры Елизаветы и помещен в церковь Сан-Доменико. Ныне алтарь хранится в Национальной галерее Умбрии в Перудже. Рама алтаря была сделана в начале XX века. Алтарь был разобран почти два столетия назад, его оригинальная рама не сохранилась. В современной реконструкции левая и центральная панели пределлы являются копиями (оригиналы хранятся в Пинакотеке Ватикана). Центральная панель алтаря похожа на предыдущую картину. Здесь очень серьезны ангелы, двое из которых держат плетеные корзины с цветами, а на переднем плане стоят уже три бронзовые вазы с букетами. На левой панели алтаря ([илл. 35.76](#)) помещены св. Доминик и Николай из Бари, а на правой – Иоанн Креститель и Екатерина Александрийская. Над ними расположена сцена Благовещения.

Картина «Алтарь Боско ай Фрати» ([илл. 35.78](#)) размером 174×201 см была исполнена около 1450 года для францисканского монастыря Боско ай



Илл. 35.73. Анджелико. Алтарь Анналена.



Илл. 35.74. Анджелико Полиптих Кортонь.



Илл. 35.75. Анджелико. Мадонна с Младенцем и ангелами.



Илл. 35.76. Анджелико. Алтарь Перуджи.



Илл. 35.77. Анджелико. Центральная панель Алтаря Перуджи.



Илл. 35.78. Анджелико. Алтарь Боско ай Фрати.

Фрати в Муджелло по заказу Козимо Медичи, который начал ремонт монастыря в 1438 году. В настоящее время алтарь хранится в Музее Сан-Марко во Флоренции. Алтарь поражает яркими образами Мадонны, ангелов и святых – Антония Падуанского, Людовика Тулузского и Франциска (слева), Космы, Дамиана и Петра Мученика (справа). Замечателен и интерьер, в который помещена эта сцена.

На картине «Мадонна с Младенцем, св. Домиником и Екатериной Александрийской» ([илл. 35.79](#)) размером 24×19 см из Пинакотеки Ватикана, созданной около 1435 года, святые преклонили колени на переднем плане, а ангелы стоят в несколько рядов за тронем, молятся и умиляются на Младенца.

На картине «Мадонна с Младенцем на троне с двенадцатью ангелами» ([илл. 35.80](#)) размером 37×28 см из Штеделевского художественного института во Франкфурте, созданной около 1430 года, трон представляет собой архитектурное сооружение. Он возносится вверх, а ангелы образуют широкий круг вокруг Мадонны и Младенца. Темный колорит картины усиливает в ней мистическое настроение.

Картина «Алтарь Сан-Доменико» ([илл. 35.81](#)) размером 212×237 см была исполнена в 1423-1424 годах для церкви Сан-Доменико во Фьезоле. В 1501 году она была обновлена Лоренцо ди Креди. У трона Мадонны стоят слева направо св. Фома Аквинский, Варнава, Доминик и Петр Мученик. Изящные ангелы окружают трон и отделяют его от святых. Великолепны интерьер этой сцены, пейзаж и безоблачное небо в проемах окон.

Картина «Мадонна на троне со святыми» ([илл. 35.82](#)) размером 220×227 см является центральной частью «Алтаря св. Космы и Дамиана» («Алтаря Сан-Марко») из доминиканского монастыря Сан-Марко во Флоренции, созданного в 1438-1440 годах. Она была написана после того, как Козимо Медичи в 1438 году решил передать в Кортону прежний алтарь монастыря Сан-Марко. На переднем плане нарисована маленькая картина, изображающая Распятие с Марией и Иоанном. Перед тронем на роскошном ковре на коленях стоят св. Косма и Дамиан. Во втором ряду слева направо расположились св. Лаврентий, Иоанн Евангелист, Марк, Доминик, Франциск и Петр Мученик. Картина замечательна тем, что на заднем плане на ней с большим настроением нарисован пейзаж – ряд деревьев (кипарисов и елей), выделяющихся четкими силуэтами на фоне закатного неба, которое наверху совсем темно-синее, ночное, но прозрачное, а ниже догорает вечерняя заря, когда солнце уже зашло. С таким изображением заката мы встречаемся здесь впервые. Место действия имеет вид театральной сцены с раздвинутым занавесом и гирляндами цветов на заднем плане.

Этот обзор показывает, что Анджелико в равной степени удавались и камерные трактовки этого сюжета, и грандиозные многофигурные композиции.



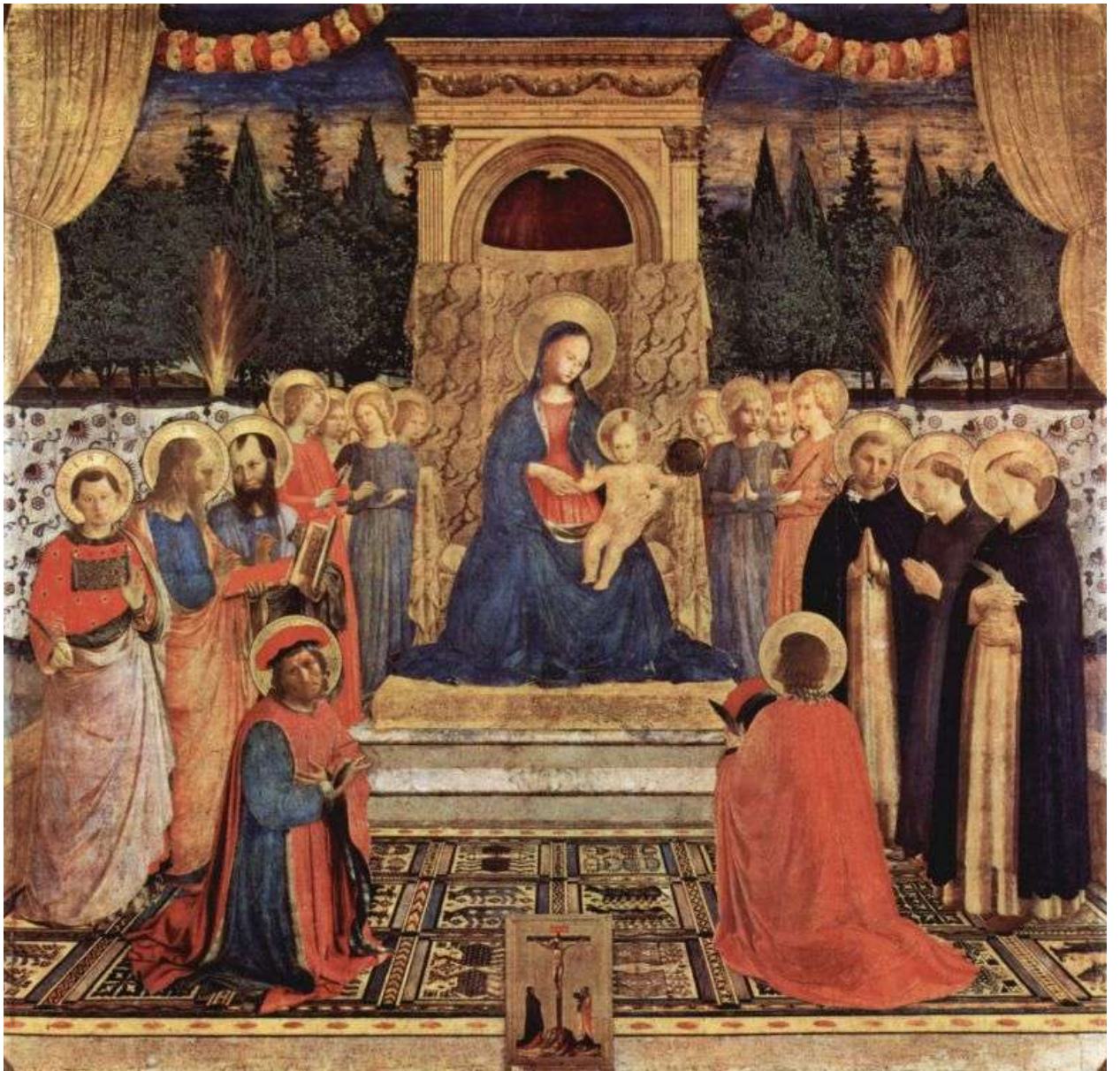
Илл. 35.79. Анджелико. Мадонна с Младенцем, св. Домиником и Екатериной Александрийской.



Илл. 35.80. Анджелико. Мадонна с Младенцем на троне с двенадцатью ангелами.



Илл. 35.81. Анджелико. Алтарь Сан-Доменико.



Илл. 35.82. Анджелико. Мадонна на троне со святыми.

35.5. Евангельские сюжеты

В этом параграфе рассматриваются произведения Анджелико, созданные на некоторые евангельские сюжеты. Большая часть этих сюжетов уже встречалась ранее. Они относятся к периодам до рождения Иисуса, Его Страстей, Воскресения и Небесной жизни. Новыми являются сюжеты, связанные с историей св. Стефана.

35.5.1. «Благовещение»

Анализируемые произведения. Ниже будут рассмотрены пять вариантов этого сюжета. В них Анджелико развивает трактовки, предложенные Симоне Мартини ([илл. 6.30](#)) и Лоренцо Монако ([илл. 29.20](#)).

Фреска «Благовещение» ([илл. 35.83](#)) размером 230×321 см, созданная в 1442-1443 годах, находится в коридоре верхнего этажа ([илл. 35.84](#)) монастыря Сан-Марко ([илл. 35.85-35.86](#)) во Флоренции. В это время Анджелико вместе со своими помощниками и учениками исполнил большой цикл фресок и картин, которые должны были украсить церковь, капеллу и кельи монастыря, только что перешедшего от сицилийцев под юрисдикцию доминиканцев, права которых на него подтвердил в 1437 году Базельский Собор. Эти живописные работы велись под наблюдением св. Антонина, который и разработал иконографическую программу росписей [31].

Картина «Благовещение» ([илл. 35.87](#)) размером 195×158 см создана около 1430 года и хранится в Святилище Санта-Мария делле Грацие в церкви Сан-Джованни в Вальдарно (Ареццо) [29].

Картина «Благовещение» («Алтарь Кортонь») ([илл. 35.88](#)) размером 175×180 см создана около 1434 года и хранится в Музее Диочезано (в церкви иезуитов) в Кортоне. Первоначально она находилась в церкви Сан-Доменико в Кортоне [31].

Картина «Благовещение» («Алтарь Прадо») ([илл. 35.89](#)) размером 194×194 см, созданная в 1430-1432 годах, хранится в Прадо в Мадриде. Эта работа была выполнена мастером до его переезда во Флоренцию, неподалеку от нее, в монастыре Сан-Доменико во Фьезоле. Предполагают, что она была одной из трех алтарных композиций, созданных художником для этого монастыря. В 1611 году картину приобрел в Неаполе герцог Лерма; так она попала в Испанию. Слева от сцены «Благовещение» нарисована сцена «Изгнания Адама и Евы из Рая», соединенная с предыдущей сценой. В предelle написаны сцены «Поклонение волхвов», «Встреча Марии и Елизаветы», «Очистительная жертва» и «Успение Марии» [45, 50].

Фреска «Благовещение со св. Петром Мучеником» ([илл. 35.90](#)) размером 190×164 см исполнена в 1440-1441 годах в келье второго этажа ([илл. 35.91](#)) в монастыре Сан-Марко во Флоренции.



Илл. 35.83. Анджелико. Благовещение.



Илл. 35.84. Коридор верхнего этажа монастыря Сан-Марко во Флоренции.



Илл. 35.85. Монастырь Сан-Марко во Флоренции.



Илл. 35.86. Монастырь Сан-Марко во Флоренции.



Илл. 35.87. Анджелико. Благовещение.



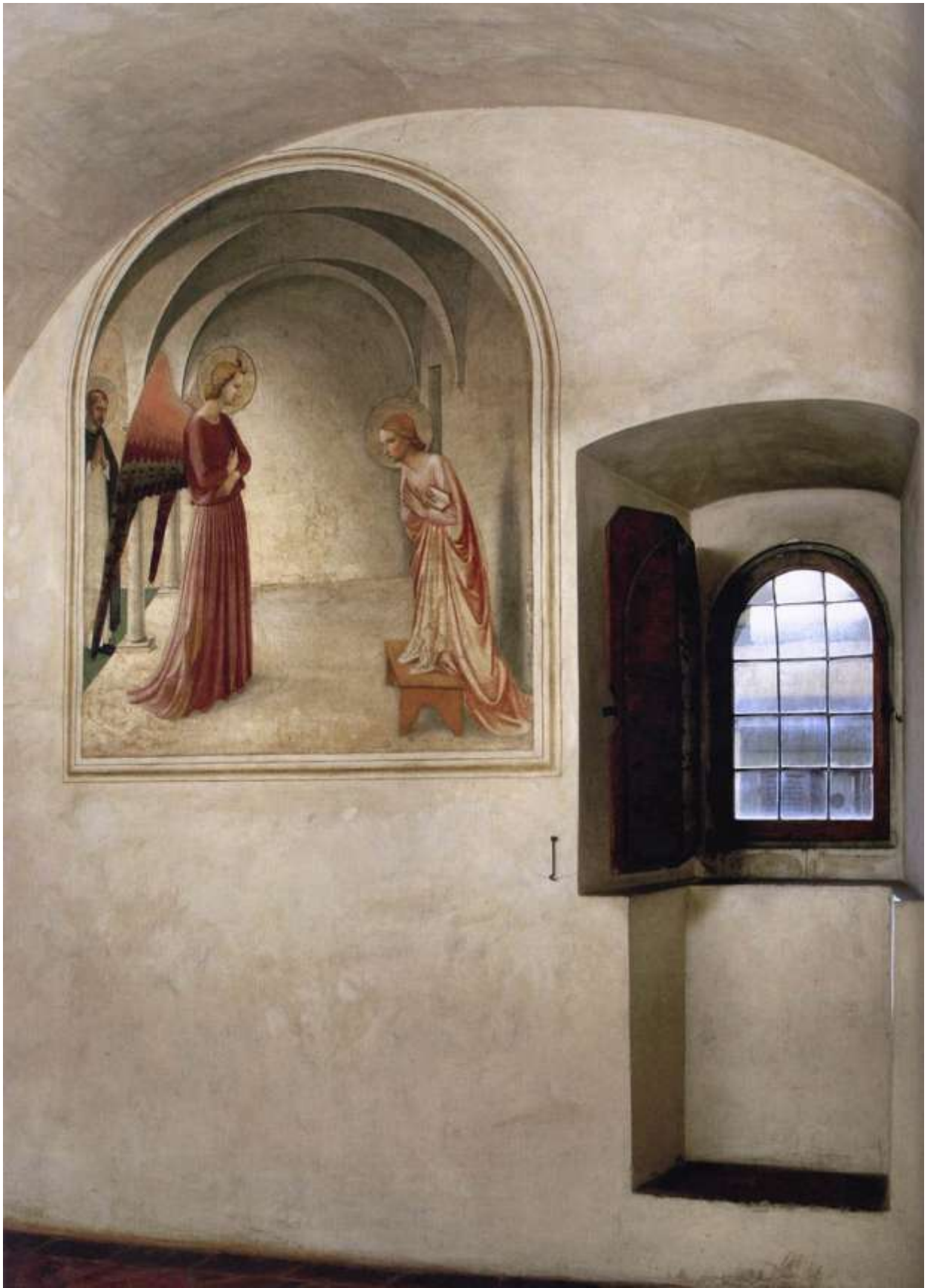
Илл. 35.88. Анджелико. Благовещение.



Илл. 35.89. Анджелико. Благовещение.



Илл. 35.90. Анджелико. Благовещение со св. Петром Мучеником.



Илл. 35.91. Келья в монастыре Сан-Марко во Флоренции.

Действующие лица. Дева Мария во всех этих произведениях имеет один и тот же тип. Она худенькая и стройная, скромная блондинка с крупными руками (как и в сюжете «Мадонна с Младенцем»). На [илл. 35.87](#) у нее особенно маленькая головка. Она заметно более худа и не особенно красива, с удлинённым лицом на [илл. 35.83](#) и [35.90](#). Напротив, на [илл. 35.87-35.89](#) она либо миловидна, с широковатым лицом ([илл. 35.88](#)), либо просто красива, с мелкими чертами лица, причем на [илл. 35.89](#) художник удлинил ей глаза и подчеркнул дугообразные брови. На [илл. 35.90](#) она в платье и накидке одного и того же розового цвета. На [илл. 35.83](#) она в бледно-розовом платье и темно-коричневой накидке (интересно, что здесь нимбы и Марии, и архангела нарисованы темно-золотыми, хотя во всех других произведениях – ярко-золотыми). На [илл. 35.87-35.89](#) она в красном платье и темно-голубой накидке. Лишь в двух произведениях, на [илл. 35.83](#) и [35.89](#) ее волосы стянуты лентой. На [илл. 35.87](#) ее светлые волосы расчесаны на прямой пробор, а на [илл. 35.88](#) заплетены в мелкие косички. На [илл. 35.87-35.89](#) традиционная раскрытая книга лежит у нее на коленях, на [илл. 35.90](#) Мадонна держит ее в правой руке, заложив страницу указательным пальцем, а на [илл. 35.83](#) книги нет вообще.

Архангел Гавриил представлен в разных произведениях весьма неодинаковым. На [илл. 35.87-35.89](#) он небольшого роста, а на [илл. 35.83](#) и [35.90](#) значительно выше. Он миловидный красавчик на [илл. 35.89](#), с мало выразительным лицом на [илл. 35.87](#), [35.88](#) и [35.83](#), а на [илл. 35.90](#) весьма высокомерен. Во всех произведениях у него светлые кудрявые волосы и красивая прическа, причем на [илл. 35.87](#) и [35.88](#) они заметно короче, чем в других случаях. На [илл. 35.87](#) и [35.89](#) его крылья заметно меньше. На [илл. 35.87-35.89](#) крылья коричневые с более темными полосками. На [илл. 35.83](#) одна из этих полосок голубая, а на [илл. 35.90](#) темно-розовые крылья имеют темно-коричневые концы. Архангел одет в длинную розовую тунику из тонкой материи, однотонную на [илл. 35.90](#), с темно-коричневыми полосками на груди и подоле на [илл. 35.83](#), и с желтыми полосками на [илл. 35.87-35.89](#). Его голова непокрыта, ноги обуты в туфли из светло-коричневой кожи с острыми носками. Никаких цветов он не держит.

Пророк Исайя изображен на лишь на [илл. 35.87-35.89](#) (вверху). На [илл. 35.87](#) он нарисован яркими красками внутри круглой картины по пояс, старцем с высоким лбом, большой лысиной, серыми, седеющими волосами и длинной седой бородой, разделенной надвое. Его одеждой являются красная туника и синий плащ, а в правой руке Он держит белую развевающуюся бандероль с латинской надписью. На [илл. 35.88](#) и [35.89](#) Он представлен в виде скульптурного рельефа, причем на [илл. 35.88](#) этот рельеф похож на предыдущее изображение, а на [илл. 35.89](#) – только до плеч, причем здесь его лоб ниже, нет никакой лысины, густые волосы расчесаны на прямой пробор, а борода короче.

Адам и Ева также присутствуют только на [илл. 35.87-35.89](#) (у левого края). Если на [илл. 35.87](#) это совсем мелкие фигурки, то на [илл. 35.88](#) они немного крупнее, а на [илл. 35.89](#) они лишь примерно вдвое меньше главных

героев. Оба довольно худы, Адам безбородый и с коричневыми волосами до плеч, а Ева – не особенно красивая блондинка с длинными прямыми волосами. Адам одет в серую подпоясанную тунику длиной выше колен. На Еве длинное платье (выше щиколоток на [илл. 35.89](#) и до земли на остальных) того же цвета, что и туника Адама. Их головы непокрыты, а ноги босы.

Херувим также нарисован только на [илл. 35.87-35.89](#) (рядом с Адамом и Евой). На [илл. 35.87](#) его почти не видно, на двух других картинах он представлен ангелом с небольшими красными крыльями, в черной монашеской рясе на [илл. 35.88](#), и круглолицым, с недлинными волосами с прямым пробором, в красной тунике и синем плаще на [илл. 35.89](#).

На [илл. 35.90](#) присутствует св. Петр Мученик, похожий на его изображение на [илл. 35.59](#). Здесь отсутствуют его атрибуты мученика, книга и пальмовая ветвь, но рана на тонзуре и кровь, стекающая из нее на лоб указывают на него (а не на св. Доминика, как в некоторых литературных источниках).

Взаимодействие персонажей. Для взаимодействия главных персонажей художник избрал две схемы. Одной из них он следовал в произведениях на [илл. 35.83](#) и [35.87-35.89](#). Здесь Дева Мария сидит на скамейке ([илл. 35.83](#)) или кресле, похожем на небольшой трон, слегка наклонившись вперед и сложив руки крест накрест на животе. Архангел стремительно движется к ней, выставив вперед левую ногу, согнутую в колене и, как и Дева Мария, сложил руки крест накрест на животе (кроме [илл. 35.88](#)) и выражая ей полное почтение. Однако акценты в этих произведениях расставлены по-разному. На [илл. 35.83](#) фанатичное лицо Мадонны выражает полную протрацию, а архангел с интересом наблюдает за ее реакцией на его сообщение. На [илл. 35.87](#) Мадонна явно испугана появлением архангела, а он пристально смотрит ей в лицо. На [илл. 35.88](#) архангел указательным пальцем правой руки показывает на Мадонну, а указательным пальцем левой – вверх (на Бога). Мадонна смиренно согласна на все. Реплики, которыми они при этом обмениваются, написаны золотыми буквами между ними; слова архангела: «Дух Святой сойдет на тебя, и Сила Всевышнего осенит тебя, поэтому ребенок, которого ты родишь, будет свят – Он будет зваться Сыном Бога»; ее ответ «Я во власти Господа, пусть все будет так, как ты сказал» (средняя строка) записан в перевернутом виде (как реплика, идущая от Мадонны к архангелу). Наконец, на [илл. 35.89](#) испуганная Мадонна смиренно склонилась перед ангелом. На [илл. 35.90](#) выбрана совершенно другая схема взаимодействия главных персонажей. Мадонна в испуге вскочила со скамейки, на которой она перед этим сидела, и с несчастным видом слегка склонилась перед архангелом, скрестив руки на груди и не выпуская книгу, которую она читала. Архангел, высокий и стройный, с высокомерным видом стоит перед ней, сложив руки на животе, и скептически смотрит на нее, явно не одобряя выбор Бога для такой важной миссии. Но решать не ему, и он с легким презрением властно сообщает ей о ее судьбе. Это самый необычный и психологически наиболее напряженный вариант этого сюжета из тех, которые были созданы до сих пор.

Во всех произведениях, кроме [илл. 35.83](#), в действии принимают участие и другие персонажи. На [илл. 35.87-35.89](#) пророк Исайя нарисован в люнете в верхней части портика, а над Девой Марией парит Святой Дух. На [илл. 35.87](#) – это белый голубь в круглой черной мандорле, испускающий ярко-желтое свечение, на [илл. 35.88](#) – это желтый голубь в желтом свечении и черном круге, а на [илл. 35.89](#) руки Бога из левого верхнего угла, окруженные желтым светящимся кругом наподобие солнца, испускают широкий желтый луч в направлении к Мадонне, в котором к ней летит белый голубь. На [илл. 35.90](#) слева позади архангела стоит Петр Мученик и, сложив ладони, молится, чтобы миссия архангела прошла успешно.

Вставной сюжет. Особенностью рассматриваемых картин является то, что в них художник попытался соединить сюжет «Благовещения» с сюжетом «Изгнания из сада Едемского». Возможный замысел мастера мог состоять в том, чтобы показать, что Бог, наказавший Адама и Еву, сменил гнев на милость и Благовещение было началом воплощения Его плана по спасению человечества (хотя история человечества не давала повода Богу к такой смене настроения). Кроме того, согласно апостолу Павлу, Христос рассматривался как второй Адам, а Дева Мария в расширенном толковании этой аналогии – как вторая Ева. Об изгнании из сада Едемского в Книге Бытия сказано следующее: «И сказал Господь Бог: вот, Адам стал как один из Нас, зная добро и зло; и теперь как бы не простер он руки своей, и не взял также от дерева жизни, и не вкусил, и не стал жить вечно. И выслал его Господь Бог из сада Едемского, чтобы возделывать землю, из которой он взят. И изгнал Адама, и поставил на востоке у сада Едемского Херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни». На [илл. 35.87](#) на заднем плане в левом верхнем углу едва видимый из-за края портика Херувим выталкивает Адама и Еву из ворот сада и они бредут вниз по склону в направлении к портику. На [илл. 35.88](#) эта группа находится ближе к портику и слева от него, но идет в том же направлении. Наконец, на [илл. 35.89](#) прародители человечества, заламывая руки и стеная, бросив сорванные ранее райские яблоки, идут прочь от портика, прогоняемые Херувимом, который позади них наблюдает за их изгнанием сверху. В это время над ними и над Херувимом руки Бога направляют луч со Святым Духом на Деву Марию – непокорные Адам и Ева отвергнуты Богом и Он делает вторую попытку подчинить человечество Своей Воле.

Архитектурные сооружения. Единственным архитектурным сооружением, нарисованным во всех произведениях, кроме [илл. 35.90](#), является портик, внутри которого и разворачивается главное действие, причем крыша этого портика не видна. На [илл. 35.83](#) этот портик поддерживается тремя невысокими круглыми колоннами коринфского ордера на переднем плане и четырьмя такими же колоннами ионического стиля, ряд которых перпендикулярен первым. Колонны служат опорами аркам романского стиля. Чуть выше капителей колонны скреплены коричневыми тяжами, идущими по периметру портика. Над центральной колонной пространство между арками украшено вдавленным кругом. Портик

пристроен к зданию, от которого видна лишь передняя стена. От этого здания до самого левого края фрески идет глухой коричневый забор, сделанный из заостренных досок, прибитых к внешним лагам тремя рядами гвоздей. На [илл. 35.87](#) колонны без капителей имеют прямоугольное сечение. Портик больше похож на открытую веранду, каждая из двух открытых сторон которой состоит из двух арок. Между этими арками спереди имеется круглая картина с портретом пророка Исайи. Слева от портика спускается по косогору низкая деревянная ограда. На [илл. 35.88](#) портик почти такой же, как и на [илл. 35.83](#). Лишь пространство между арками спереди украшено рельефной скульптурой пророка Исайи. Ограда, такая же, как и на [илл. 35.87](#), идет параллельно нижнему краю картины. На [илл. 35.89](#) колонны портика значительно тоньше, его верх выше арок украшен барельефом с цветочным орнаментом, между арками находится барельефное изображение пророка Исайи, а по обе стороны от Него – две барельефные розетки. Никакой ограды на картине нет.

Интерьер. На [илл. 35.90](#) нарисован интерьер кельи, где Дева Мария читала книгу и куда к ней прибыл архангел. Читатель может сравнить этот интерьер с интерьером реальной кельи монастыря Сан-Марко на [илл. 35.91](#). У кельи сводчатый потолок романского стиля, поддерживаемый слева низкими и тонкими круглыми колоннами. Келья почти пуста, низенькая скамейка, на которой сидела Мадонна, является единственным предметом мебели в ней. В стене за спиной Девы Марии виден прямоугольный проем двери.

Во всех остальных произведениях мы видим интерьер портика и примыкающих к нему частей здания. На [илл. 35.83](#) внутри портика нет ничего, кроме круглой темно-коричневой скамейки, на которой сидит Дева Мария. В задней стене видна открытая дверь внутрь здания. За ней – пустая комната с маленьким зарешеченным окном, имеющим символическое значение в соответствии со словами Луки: «Смертный грех приходит через окно, если оно не заперто, как ему надлежит быть». На [илл. 35.87](#) стены здания, к которым пристроен портик, богато отделаны мрамором белого и желтого цвета, под потолком идет розовый барельеф с цветочным орнаментом. В задней стене видна открытая дверь, ведущая в темную комнату с маленьким окном (видимо закрытым ставнями, поскольку через него не проникает свет). В этой комнате можно различить лишь деревянную скамейку, стоящую около входа. Дева Мария сидит на мраморном сиденье, вделанном в правую стену. Над сиденьем повешен желтый полог, который служит спинкой сиденья, закрывает его и далее, спускаясь на пол, играет роль ковра. На [илл. 35.88](#) коричневые стены портика значительно скромнее. Темная комната за дверью в задней стене является спальней – виден красный полог, закрывающий кровать. Сиденье Мадонны, как и на предыдущей картине, закрыто висящим на стене желтым пологом с геометрическим орнаментом, но темно-коричневый ковер, лежащий под ее ногами, не является его продолжение. На [илл. 35.89](#) стены портика отделаны белым

мрамором, а своды его потолка покрашены в глубокий синий цвет. В комнату за дверь, где опять стоит деревянная скамейка, падает свет из окна.

Пейзаж. Пейзаж, представленный на [илл. 35.83](#), [35.87-35.89](#), состоит из лужайки около портика внутри ограды – запертого сада, символа девственности Девы Марии, и райского сада на заднем плане. Запертый сад иллюстрирует слова Песни песней Соломона «Запертый сад – сестра моя невеста» и в мистическом смысле уподоблялся св. Антонином Флорентийским «саду души», Райскому саду (Эдему). Темно-зеленая лужайка покрыта многочисленными растениями и белыми цветами. Тщательность их изображения и разнообразие видов значительно уступают нидерландским мастерам, но и здесь чувствуется желание в густой траве выделить отдельные растения. На [илл. 35.83](#) за забором в импрессионистской манере нарисован дикий лес – густая масса лиственных деревьев. Среди них выделяется не слишком умело нарисованный кипарис. Этот дикий лес противопоставляется возделанной лужайке – саду Девы Марии, отделенному от леса глухим забором. На остальных произведениях райский сад состоит из густых цветочных кустов и пышных деревьев. На [илл. 35.87](#) и [35.88](#) он отделен от сада Девы Марии простой оградой, а на заднем плане виден голый коричневый холм, на котором стоят ворота Рая и с которого Херувим сгоняет Адама и Еву; на [илл. 35.88](#) и [35.89](#) над райским садом виден кусочек ночного и вечернего неба; на [илл. 35.89](#) на капители центральной колонны сидит ласточка, крупноватая, но довольно реалистично нарисованная.

Цветовая гамма и композиция. Фреска ([илл. 35.83](#)) написана в благородной кремово-коричневой цветовой гамме, которая оживлена зеленью растений, гармонирующей с зеленой полосой на крыльях архангела, и синей накидкой Мадонны. Цветовая гамма картин построена на гармонии красной туники архангела и красного платья Мадонны и контрасте с ее синим плащом. Эти яркие пятна дополняются темно-зеленой растительностью и различной расцветкой стен портика – желтых ([илл. 35.87](#)), коричневых ([илл. 35.88](#)) и синих ([илл. 35.89](#)). Фреска ([илл. 35.90](#)) написана в розовых тонах, с которыми контрастируют почти черные концы крыльев архангела и темно-синий доминиканский плащ св. Петра Мученика.

В произведениях на [илл. 35.83](#) и [35.87-35.89](#) художник разделил всю композицию на три части: центральная колонна отделяет пространство Мадонны от пространства архангела, а слева от портика находится пространство райского сада. В результате во всех своих частях (трех разных мирах) эта композиция получилась резко асимметричной. На [илл. 35.90](#) асимметричная композиция продолжает основную мысль: высокая (и высокомерная) фигура архангела доминирует над согнувшейся (в том числе и от страха) хрупкой фигуркой Мадонны. Стоящий сзади архангела Петр Мученик лишь усиливает доминирование группы архангела.

Приведенные варианты сюжета показывают, что художник искал идеологическую и психологическую подоплеку этой сцены. Возможно, последний ([илл. 35.90](#)) из приведенных вариантов (и самый поздний по времени создания) удовлетворил мастера. Он отбросил идею взаимосвязи

Грехопадения и Благовещения и сосредоточился на смысле последней сцены, показав, что Бог взвалил на хрупкие плечи несчастной девушки непомерную ношу и даже архангел Гавриил усомнился в том, что она ее выдержит. Но она выдержала.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Скульптурный вариант этого сюжета исполнил Лоренцо Гиберти ([илл. 35.4](#)).

Вариант этого сюжета, созданный Биччи ди Лоренцо ([илл. 35.27](#)) отличается тесным пространством помещения, в котором происходит эта сцена, контрастом между белыми одеждами архангела и темными Девы Марии, а также меньшей поэтичностью всего произведения. Его же вариант ([илл. 35.30](#)) более статичен и похож на икону.

В конце жизни (в 1450 году) Анджелико создал еще один вариант этого сюжета ([илл. 35.92](#)) размером 38.5×37 см на стенке ([илл. 35.93](#)) размером 123×123 см шкафа для хранения серебряной посуды, который находится ныне в музее Сан-Марко во Флоренции. Здесь удивительно некрасивы и Мадонна, и архангел, а его пестрые крылья просто грешат дурным вкусом. Архангел поставлен на одно колено, а вся сцена происходит в замкнутом дворике с двумя пропилями и задней стеной с запертой деревянной дверью; из-за стены виднеются кипарисы и другие деревья на фоне вечернего неба и летящий между ними белый голубь.

Кроме того, отметим архангела Гавриила ([илл. 35.94](#)) с почти черными крыльями и прелестную Мадонну Благовещения ([илл. 35.95](#)) в верхней части боковых створок «Полиптиха Кортонь» ([илл. 35.74](#)), а также парные картины ([илл. 35.96-35.97](#)) размером 31×26 см каждая из Института искусств в Детройте, созданные в 1431-1433 годах.

Другие варианты «Изгнания из Рая». Сюжет «Изгнание из Рая», включенный Анджелико в сцену «Благовещения», также встречался в современном ему и более раннем европейском искусстве. Скульптурные варианты этого сюжета создали Якопо делла Кверча ([илл. 24.7-24.8](#)) и Лоренцо Гиберти ([илл. 35.11](#)), а вариант в миниатюре – братья Лимбург ([илл. 22.22](#)).

Джусто ди Менабуои исполнил в 1376-1378 годах в Баптистерии в Падуе фреску ([илл. 35.98](#)) на этот сюжет. Суровую, даже торжественную его трактовку не портит некоторая статичность фигур.

Мастер Бертрам фон Минден в своем варианте этого сюжета ([илл. 35.99](#)), находящемся в центре верхнего ряда крайней правой створки ([илл. 18.36](#)) алтаря из Грабова ([илл. 18.27](#)), не поместил эту сцену в какой-либо пейзаж. Ворота Рая представляют собой ворота средневекового немецкого города с башнями и другими деталями. Адам и Ева, голые, прикрывают ветками с листвой свой срам. Их позы показывают, как им стыдно и как им не хочется покидать Рай. Но Херувим с круглым детским лицом и красными крыльями неумолимо размахивает своим мечом. Позы прародителей необычайно выразительны.



Илл. 35.92. Анджелико. Благовещение.



Илл. 35.93. Анджелико. Сцены из жизни Христа.



Илл. 35.94. Анджелико. Архангел Благовещения.



Илл. 35.95. Анджелико. Мадонна Благовещения.



Илл. 35.96. Анджелико. Архангел Гавриил Благовещения.



Илл. 35.97. Анджелико. Мадонна Благовещения.



Илл. 35.98. Джусто ди Менабуои. Изгнание из Рая.



Илл. 35.99. Мастер Бертрам. Изгнание из Рая.

35.5.2. «Наречение имени Иоанну Крестителю»

Картина «Наречение имени Иоанну Крестителю» ([илл. 35.100](#)) размером 26×24 см создана около 1440 года как часть пределлы несохранившегося алтаря для церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции и хранится в музее Сан-Марко во Флоренции [43].

Сравнение с фреской Джотто. По сравнению с фреской Джотто ([илл. 5.40](#)) Анджелико избрал местом действия внутренний дворик (а не комнату), причем Елизавета и окружающие ее служанки вообще отсутствуют. Вместо этого Анджелико ввел в композицию архитектурные сооружения и элементы пейзажа.

Действующие лица. Захария, полный старик, с крепкой головой, серьезным, загорелым лицом, высоким лбом, большой лысиной, седыми короткими волосами и аккуратно подстриженной не столь седой, как волосы, бородой, одет в розовую длинную тунику. По сравнению с его образом у Джотто, он не кажется столь древним стариком. Левой рукой он придерживает табличку, лежащую у него на колене, а в правой держит перо.

Младенец Иоанн, совсем маленький, но уже держащий головку самостоятельно, с пухленькими щечками и желтыми волосиками, завернут в светло-зеленое одеяло (в отличие от фрески Джотто, где у него свободные руки).

Иоанна принесли Захарии шесть женщин (у Джотто четыре женщины и один мужчина). Они не стары (кроме, может быть, одной, стоящей сзади в белом чепце на голове), а некоторые довольно красивы. Их лица, как и одежды весьма разнообразны. Часть из них в длинных платьях, другие – в длинных и широких плащах и накидках, закрывающих голову. У всех, у кого видны волосы, они светло-желтые, заплетенные в косы, обернутые вокруг головы. Женщина, держащая на руках младенца Иоанна, одета в зеленое платье, из-под короткого подола которого видна длинная красная юбка. Женщина, стоящая рядом с Захарией, в синем платье, в левой руке держит чернильницу, а в правой – черный предмет, похожий на зонтик.

Взаимодействие персонажей. Захария сидит на скамейке, положив правую ногу на левую и наклонившись вперед (а не назад, как у Джотто), чтобы ему было удобнее, сосредоточено пишет на табличке имя сына. Справа от него, в два ряда стоят женщины. Та, что левее других, держит перед ним чернильницу. Левее стоит женщина, держащая на руках младенца. Остальные смотрят на Захарию или по сторонам.

Архитектурные сооружения. Позади стоящих женщин находится светло-желтый дом Захарии. В стене, обращенной к зрителю, видна открытая внутрь входная дверь с полукруглым верхом, длинный темный коридор с коричневым полом, ведущий внутрь дома, выложенная прямоугольниками арка над дверью и два маленьких окна, одно прямоугольное со ставнями, а другое готическое. Видимо, это окна подсобных помещений, поскольку через них проходит слишком мало света. С правой стороны виден скат крыши, покрытой красной черепицей, слева крыша укреплена на кронштейнах, а под



Илл. 35.100. Анджелико. Наречение имени Иоанну Крестителю.

ней сделана открытая веранда на втором этаже. От дома за спиной Захарии идет невысокая стена такого же цвета, ограничивающая дворик, вдоль которой сделана каменная скамейка (на которой и сидит Захария). У самого левого края картины стена кончается и виден кусочек дорожки, ведущей за пределы дворика. За стеной видна светло-зеленая башня с узким окном (возможно, церковь), а на стене стоят две большие глиняные вазы, в которых посажены цветы.

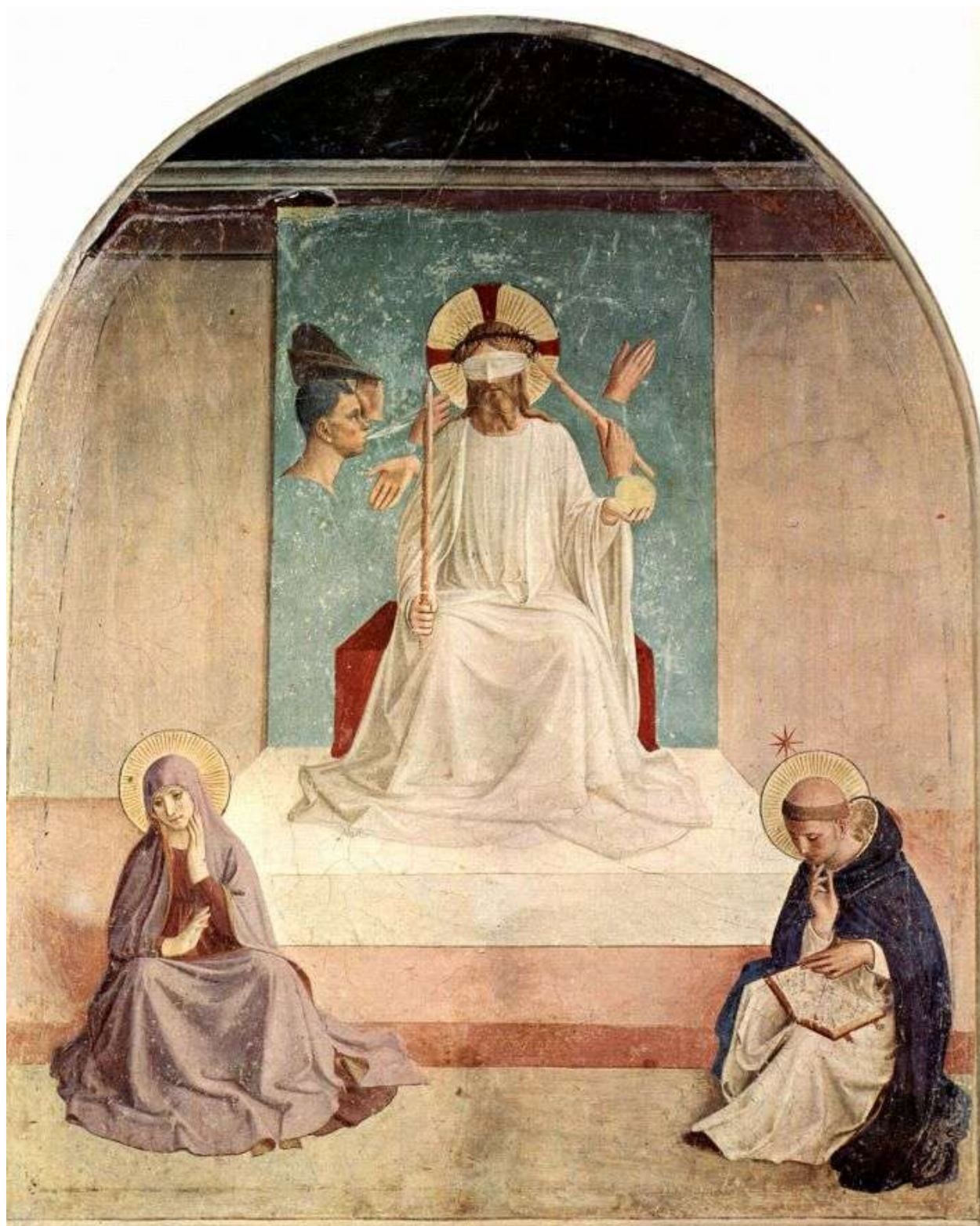
Пейзаж. Элементы пейзажа состоят из зеленой лужайки с травой, растениями и белыми цветами (как и в сценах «Благовещения»), и верхушек двух деревьев, нарисованных довольно примитивно и возвышающихся над стеной на фоне синего неба без облаков, более светлого внизу.

Цветовая гамма и композиция. В цветовой гамме доминирует светло-желтый цвет дома и стены, создающий ощущение яркого солнечного освещения, несмотря на темно-синее небо. На этом фоне нарядно выглядят разноцветные (красные, синие и зеленые) одежды женщин и Захарии. Цветовую гамму дополняют зеленые лужайка и кроны деревьев. В композиции впечатление уюта создает замкнутое пространство дворика (здесь Анджелико использовал достижения Джентиле да Фабриано). В компактно расположенной группе персонажей Захария противопоставлен женщинам, они словно давят на него своей массой. Кусочек синего неба в левом верхнем углу образует диагональ с синим плащом женщины, стоящей справа крайней в группе, а кроны деревьев вверху перекликаются с лужайкой внизу. Но центром композиции является углубленный в себя Захария, сосредоточенный вид которого показывает, насколько важное поручение Бога он выполняет.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Фреску на этот сюжет создали братья Салимбени ([илл. 22.28](#)), где, как и у Джотто, объединены оба сюжета (Рождение Иоанна Крестителя и Наречение ему имени), но в отличие от Джотто и Анджелико, оба они помещены в одной комнате. Новорожденного Иоанна держит на руках стоящая на переднем плане Дева Мария (что не подтверждается Евангелиями), а Захария пристроился на кончике кровати Елизаветы и пишет имя сына в ответ на просьбу стоящей перед ним на коленях служанки в зеленом платье. Кроме нее никто из присутствующих не обращает внимания на него. Захария и Елизавета отмечены квадратными нимбами (такого еще не встречалось), а Дева Мария – круглым. На переднем плане слева перед кроватью серая собака лижет себя под хвостом.

35.5.3. «Осмеяние Христа»

Фреска «Осмеяние Христа» ([илл. 35.101](#)) размером 188×164 см, созданная в 1440-1441 годах, находится в одной из келий монастыря Сан-Марко во Флоренции. В работе над ней мастеру помогал его ученик Беноццо Гоццоли [31].



Илл. 35.101. Анджелико. Осмеяние Христа.

Сравнение с произведениями Дуччо, Джотто и Лоренцо Монако. В отличие от произведений Дуччо ([илл. 4.25](#), [5.84](#)) и Джотто ([илл. 5.83](#)) на тот же или близкий сюжеты, где осмеянием Иисуса занимаются реальные римские солдаты или иудейская молодежь, у Анджелико, подобно тому, как это имеет место на картине Лоренцо Монако ([илл. 29.15](#)) последние заменены символами осмеяния. В результате и вся фреска приобрела символический смысл. Скорбящая Мария и молящийся св. Доминик тихо переживают по поводу происходящего, не принимая в нем непосредственного участия.

Действующие лица. Иисус, более крупный, чем другие фигуры на фреске, худой, с суровым лицом, заросшим светлой бородой, облачен в длинные белые одежды. Его глаза завязаны белой повязкой, сквозь которую ощущается направленный на зрителя пристальный взгляд Иисуса. На Его светлые волосы, окруженные светло-желтым нимбом с линиями лучей и кроваво-красным крестом, надет круглый, тонкий, темно-зеленый, терновый венок с длинными тонкими иглами. Крови на лбу не видно. В правой руке Иисус строго вертикально держит довольно толстую, круглую, светлую палку, символизирующую царский жезл, а в левой – такую же светлую державу.

Мария, по виду не старше Иисуса, худенькая, с красивым лицом, на котором лежит печать страдания, с несчастными, крупными глазами и большим носом, круглым подбородком, одета традиционно, в длинное красное платье и широкую и длинную голубую накидку, закрывающую ей волосы.

Св. Доминик, молодой монах с хрупкой фигурой и красивым, смиренным, гладко выбритым лицом, большой, выпуклой тонзурой и узкой полоской коротко стриженных, светлых волос ниже нее, одет в светлую сутану и синий плащ с капюшоном. На его левом колене лежит большая раскрытая книга в красном переплете с застежками. Головы Марии и Доминика окружают светло-желтые лучистые нимбы, а над нимбом Доминика нарисована символическая восьмиконечная золотая звезда.

Символы осмеяния включают плюющую голову, руку, поднимающую шляпу, руку, держащую палку, и руки, дающие Иисусу пощечины. Голова с лицом тупого солдафона, маленькими глазками, небольшим курносим носом, крупными ушами, коротко стриженными темными волосами, вполне могла бы принадлежать какому-нибудь римскому солдату. Над ней расположена весьма специфического фасона коричневая шляпа, поднимаемая рукой. Палка, которую держит рука, значительно тоньше жезла Иисуса.

Взаимодействие персонажей. Иисус сидит лицом к зрителю на темно-коричневом ящике (троне без спинки и подлокотников). Его голова слегка наклонена вправо. Он несколько неуклюже держит свой жезл и державу. Его лицо окружено символами осмеяния. Расположенная справа от Иисуса голова с безразличным выражением плюет на Него снизу вверх. Плевок нарисован довольно неумело. Кроме того, с той же правой стороны

нарисована рука, бьющая Иисуса по правой щеке; в результате плевков попадает на эту руку, а не на щеку Иисуса. Ниже расположена еще одна рука, размахивающаяся для удара. Рука, поднимающая шляпу над головой, демонстрирует жест издевательства. Слева от головы Иисуса расположены две руки – одна бьет его палкой по голове, а другая размахивается для удара. Мария и св. Доминик сидят на первом плане на ступенях. Они погружены в свои мысли и скорбят по поводу происходящего. Мария поддерживает левой рукой подбородок, положив локти на колени, а Доминик погружен в чтение книги, задумчиво касаясь подбородка пальцами правой руки.

Интерьер. К трону Иисуса ведет одна ступенька (на которой сидят Мария и Доминик), на ней стоит большая белая подставка, где и расположен трон. Позади трона (и всей подставки) находится зеленый экран, куда проецируется фигура Иисуса и символы осмеяния. По обе стороны от этого экрана расположена голая оштукатуренная стена.

Цветовая гамма и композиция. На фреске выделяются белая фигура Христа и темные фигуры Марии и Доминика, образующие правильный треугольник. Зеленый экран подчеркивает белизну фигуры Иисуса и контрастирует с символами осмеяния. Светлый фон фрески создает мистическое настроение – художник сочувствует Иисусу вместе с Марией и Домиником, но убеждает зрителя в том, что Иисус неизбежно должен пройти все испытания, чтобы выполнить Свою миссию. Для художника-монаха кажется более важным показать необходимость исполнения того, что предопределено Богом, чем самому проявить человеческое сочувствие к Иисусу.

35.5.4. «Снятие с креста»

Алтарная картина «Снятие с креста» ([илл. 35.102](#)) размером 176×185 см сначала была заказана семьей Строцци Лоренцо Монако для ризницы церкви Санта-Тринита. До своей смерти Лоренцо Монако успел завершить только начатую, и заказ был передан Анджелико, который закончил ее в 1435-1440 годах. Ныне картина хранится во Флоренции в музее Сан-Марко [31].

Сравнение с произведениями Дуччо, Пьетро да Римини, Симоне Мартини, Пьетро Лоренцетти и Джентиле да Фабриано. Как и алтарная картина Джентиле да Фабриано «Поклонение волхвов» ([илл. 28.32](#)), находившаяся ранее в церкви Санта-Тринита и также созданная по заказу Строцци, работа Анджелико разделена арками на три части. От произведений Дуччо ([илл. 6.6](#)), Пьетро да Римини ([илл. 6.4](#)), Симоне Мартини ([илл. 7.6](#)) и Пьетро Лоренцетти ([илл. 7.4](#)) на тот же сюжет картина Анджелико отличается многочисленностью изображенных на ней персонажей, включением в сцену разработанного городского и сельского пейзажей, а также светлым колоритом с преобладанием голубого и красного тонов.

Действующие лица. Иисус, довольно крепкий, с длинными руками, коротковатыми и толстоватыми ногами, землисто-бледным, широким лицом, обрамленным ярко-рыжими волосами и бородой (а также золотым нимбом с



Илл. 35.102. Анджелико. Снятие с креста.

лучами и красным крестом), крупными, но закрытыми глазами и низким лбом, облачен лишь в традиционную белую набедренную повязку. На Его обнаженном теле художник выделил плечевые мышцы, ребра (в том числе и на груди), а также продольную линию, разделяющую мышцы живота. Нарисованы также все стигматы, но без чрезмерной крови.

Дева Мария (слева), с довольно невыразительным, широким лицом, одета в традиционное красное платье и темно-синюю накидку с золотыми краями, закрывающую ей волосы.

Мария Магдалина (правее нее и ближе к зрителю), нарисованная в профиль, худенькая, скорее некрасивая и очень серьезная, с длинными, светлыми волосами, одета в ярко-красное платье и такого же цвета плащ с золотой каймой.

Апостол Иоанн (в центре ниже Иисуса), молодой, высокий и стройный, с полноватым, румяным, юношеским лицом, крупными глазами, низким лбом, большим носом и маленьким, ярко-красным ртом, длинными, волнистыми, ярко-рыжими волосами, одет в голубую, подпоясанную тунику с широкими складками ниже пояса. Его голова непокрыта (но окружена золотым нимбом с украшениями), а ноги босы.

Иосиф Аримафейский (правее Иисуса), старик с розовым, морщинистым, благородным лицом, маленькими глазами, длинным носом, седыми, волнистыми волосами и длинной бородой, одет в короткую розовую тунику с золотыми воротом, обшлагами и подолом, коричневый плащ с золотой каймой, обернутый ниже пояса, красную с золотом шапочку, облегающую голову, и красные сапоги. Его неизменный партнер в этой сцене, Никодим (левее и выше Иисуса), средних лет и очень плотный, с черными глазами, седеющей, хорошо подстриженной бородой, одет в зеленый кафтан с засученными по локоть рукавами, благодаря чему видна находящаяся под ним голубая и розовая одежды. Его голову закрывает широкая и низкая, красная шапка, цилиндрической формы. Художник не снабдил его обычными атрибутами (клещами и молотком), но отметил обоих участников снятия с креста золотыми нимбами.

Св. жены (слева вокруг Девы Марии), разного возраста, от молодых до старых, в красных платьях и белых головных платках, либо в темно-синих (или голубых) накидках, закрывающих волосы, отличаются разнообразием лиц. Не все из них отмечены нимбами.

Шесть небольших ангелов (вверху слева и справа) напоминают ангелов Джотто. Симметрично расположенные, они одеты в розовые, синие и белые туники, а их головы окружены нимбами.

Некоторые персонажи этой сцены являются портретами современников автора, хотя их идентификация до настоящего времени вызывает споры. Дж. Вазари в своем жизнеописании архитектора Микелоццо Микелоцци замечает: «Его портрет написал фра Джованни, (известный как Фра Беато Анджелико) в ризнице Санта-Тринита в образе старца с капюшоном на голове, снимающего с креста тело Христово». Кроме того, на правой стороне картины художник поместил группу мужчин в современных ему

флорентийских одеждах. Молодой человек, преклонивший колени в молитвенной позе, и другой, более взрослый, с красным капюшоном, демонстрирующий терновый венец и три гвоздя, характеризуются как блаженные, благодаря золотым лучам, исходящим от их голов. Согласно точке зрения итальянского искусствоведа Стефано Орланди, эта группа – семейство Строцци, и тот, кто держит терновый венец и гвозди, – Палла Строцци, коленопреклоненный юноша – его сын, умерший в шестнадцатилетнем возрасте; остальные – члены этой династии. Семья Палла Строцци была одной из самых богатых во Флоренции конца XIV – начала XV века; Палла Строцци имел 54 виллы, 200 земельных участков, 30 домов и огромный капитал в деньгах и ценных бумагах. Согласно же гипотезе Г. Шиллера, коленопреклоненный молодой человек идентифицируется как аббат Иоганн Гуальберт, основатель ордена валломброзов, чьей церковью была церковь Санта-Тринита, для которой и писалась эта картина [31].

Взаимодействие персонажей. Гвозди из креста и тела Иисуса уже вынуты и Его спускают вниз. Само тело с распростертыми руками и слегка согнутыми ногами расположено под углом в 45 градусом (голова выше и справа, а ноги ниже и слева) и посередине между вершиной креста и землей. На вершине левой лестницы стоит Никодим и опущенной вниз правой рукой держит Иисуса за Его правое плечо. Чуть ниже Никодима, на правой лестнице стоит Иосиф Аримафейский и обеими руками держит тело Иисуса за плечи. На земле ниже Никодима (слева от левой лестницы) стоит пожилой мужчина без нимба, с большой лысиной, светлыми волосами и выразительным лицом. Двумя руками он поддерживает ноги Иисуса. Между Никодимом и этим мужчиной на левой лестнице стоит пожилой человек с красивым лицом и в черном капюшоне (Микелоццо Микелоцци); он дает советы мужчине внизу, чтобы тот принимал ноги Иисуса особенно бережно. Ниже Иосифа Аримафейского на земле стоит апостол Иоанн и двумя руками принимает тело Иисуса. Такова центральная группа. Слева на земле на коленях стоит Мария Магдалина и целует ноги Иисуса. Левее нее на земле в молитвенной позе сидит Дева Мария, окруженная св. женами, которые утешают ее. Справа от креста стоит семейство Строцци, а между Иоанном и Паллой Строцци на переднем плане застыл коленопреклоненный юноша, обратившись лицом к Марии Магдалине, прижав к груди правую руку и отведя в сторону левую. Палла Строцци показывает совсем глубокому старику терновый венец и гвозди, а остальные члены этой семьи, стоя сзади, лишь наблюдают за происходящим. В правой и левой арках порхают по три ангела, не выражающие сильных эмоций.

Город. На заднем плане слева расположен белокаменный город с крепостными стенами, зубчатыми башнями и языческим храмом. Изображение города напоминает манеру Альтичьеро. Это – Иерусалим. Город полностью безлюден.

Пейзаж. Большую часть заднего плана занимает фантастический, тщательно нарисованный пейзаж. На переднем плане расположена лужайка с

темно-зеленой травой и белыми цветами, но основание креста помещено в голую скалу. Из главной городской башни к месту казни ведет широкая дорога. Слева от города расположены поля, а справа – довольно реалистично нарисованные холмы, уходящие вдаль и покрытые отдельными деревьями. Несколько южных деревьев (кипарисов, пальм и др.) расположены сразу за участниками сцены и нарисованы, хотя и довольно стилизовано, крупным планом. Над этим красивым пейзажем раскинулось не менее красивое, светло-голубое, южное небо, покрытое кучевыми облаками. Кроме того, группы облаков образуют подножия парящих ангелов (как в некоторых произведениях Джотто).

Крест. Светлый крест Т-образной формы возвышается до самого верха центральной арки. Над перекладиной помещена табличка с известными надписями. К перекладине с двух сторон от центрального столба приставлены высокие и довольно узкие деревянные лестницы, такие же светлые, как крест, но с более темными ступеньками.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины построена на контрасте темной зелени на переднем плане и светлого, лазурного неба, покрытого белыми облаками. В одеждах персонажей постоянно используются повторяющиеся цвета. Обнаженному телу Иисуса нет пары, а белый цвет Его набедренной повязки повторяется в одеждах ангелов и в цвете облаков. Голубые одежды цвета неба мы видим у Паллы Строцци, апостола Иоанна, Микелоццо Микелоцци, мужчины, поддерживающего ноги Иисуса, и св. жены, стоящей в левом нижнем углу. Темно-синий цвет накидки Девы Марии повторяется еще у трех окружающих ее св. жен и ангелов. Розовый цвет одежд старика, стоящего в правом нижнем углу, повторяется в одеждах Иосифа, св. жен и ангелов. Ярко-красный (кровавый) цвет одежд Марии Магдалины повторяется в одеждах коленопреклоненного юноши и головных уборах. Композиция картины, при внешней симметрии, характеризуется обилием диагональных линий. Самая заметная из них начинается в центре с фигур Никодима и Иосифа и продолжается через тело Иисуса и окружающих Его мужчин к Марии Магдалине и группе женщин в левой части. Эту линию словно поддерживает Иоанн. Другая линия идет от Никодима через Иосифа к семейству Строцци. Параллельно ей идет линия от Микелоццо Микелоцци через тело Иисуса к апостолу Иоанну и коленопреклоненному юноше. Также бросаются в глаза выделенные художником парные фигуры: старца справа и св. жены слева; Марии Магдалины и коленопреклоненного юноши; Микелоццо Микелоцци и апостола Иоанна; Никодима и Иосифа Аримафейского. Картина отличается отсутствием трагизма (да и вообще ярко выраженных эмоций), подчеркнутым светлым колоритом, деловитостью общей атмосферы (все заняты делом и каждый играет свою роль) и райским пейзажем. Это не скорбь сподвижников Христа по умершему Иисусу, а приготовление к Его мистическому Воскресению.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в параграфе 7.3.

Этот сюжет изображен на центральной части триптиха Робера Кампена «Снятие с креста» ([илл. 31.32](#)). По степени трагизма это произведение является полной противоположностью картине Анджелико. Вместе с тем бросается в глаза некоторая статичность (даже окостенелость) фигур основных персонажей.

35.5.5. «Положение во гроб»

Картина «Положение во гроб» ([илл. 35.103](#)) была создана около 1440 года как центральная часть пределлы главного алтаря монастыря Сан-Марко во Флоренции ([илл. 35.82](#)). Ее обрамляли золотые колонки ионического ордера. Ныне она хранится в Старой пинакотеке в Мюнхене [51].

Сравнение с произведениями Дуччо, Джотто, Симоне Мартини и Пьетро Лоренцетти. От произведений Дуччо ([илл. 7.8](#)), Джотто ([илл. 7.9](#)), Симоне Мартини ([илл. 7.10](#)) и Пьетро Лоренцетти ([илл. 7.7](#)) на тот же сюжет эта картина отличается малым количеством персонажей (всего четыре), иной конструкцией гроба, райским пейзажем и особым мистическим настроением.

Действующие лица. Мертвый Иисус, высокий и стройный, довольно крепкий, с более узким, чем в сцене «Снятия с креста» ([илл. 35.102](#)), лицом, ввалившимся, но крупными, закрытыми глазами и заострившимся носом, как и на других изображениях с низким лбом, длинными, прямыми, расчесанными на прямой пробор, рыжими волосами (окруженными большим, золотым с красноватым крестом нимбом) и недлинной, разделенной надвое бородой, до пояса обнажен. Его ноги закутаны в белые пелены. Анатомическая структура верхней половины Его тела нарисована достаточно реалистично.

Дева Мария, довольно старая, с красноватым от загара лицом, облачена в синюю накидку, закрывающую ей волосы. Она заметно ниже Иисуса.

Столь же невелик ростом и молодой апостол Иоанн, с безбородым лицом, длинными и гладкими, рыжими волосами, одетый в синюю тунику с золотой каймой на подоле, и розовый плащ с золотой подкладкой, босой и с непокрытой головой.

Иосиф Аримафейский, ростом ниже Иисуса, но выше Девы Марии и Иоанна, пожилой, но без седины в рыжих волосах и длинной бороде, одет в длинную, розовую тунику и черные сапоги.

Взаимодействие персонажей. Иосиф Аримафейский в центре картины с большим трудом удерживает тело Иисуса двумя руками, стоя за ним. На траве в центре расстелена дорожка из савана, на которой стоит Иосиф и по которой скользят ноги Иисуса. Слева Дева Мария, а справа апостол Иоанн, слегка преклонив колена, держат (через одежды) руки Иисуса, целуя их.

Гроб. Персонажи расположены на фоне скалистого холма, в центре которого вырублен гроб – прямоугольная ниша, нижний край которой украшен орнаментом из квадратов. Внутри гроба темно.

Пейзаж. Пейзаж состоит из традиционной «райской» лужайки на переднем плане (с темно-зеленой травой и белыми цветами) и деревьев на



Илл. 35.103. Анджелико. Положение во гроб.

заднем плане, силуэты которых выделяются на фоне неба с серыми слоистыми облаками. Освещение похоже на вечернее, но без каких-либо признаков заката.

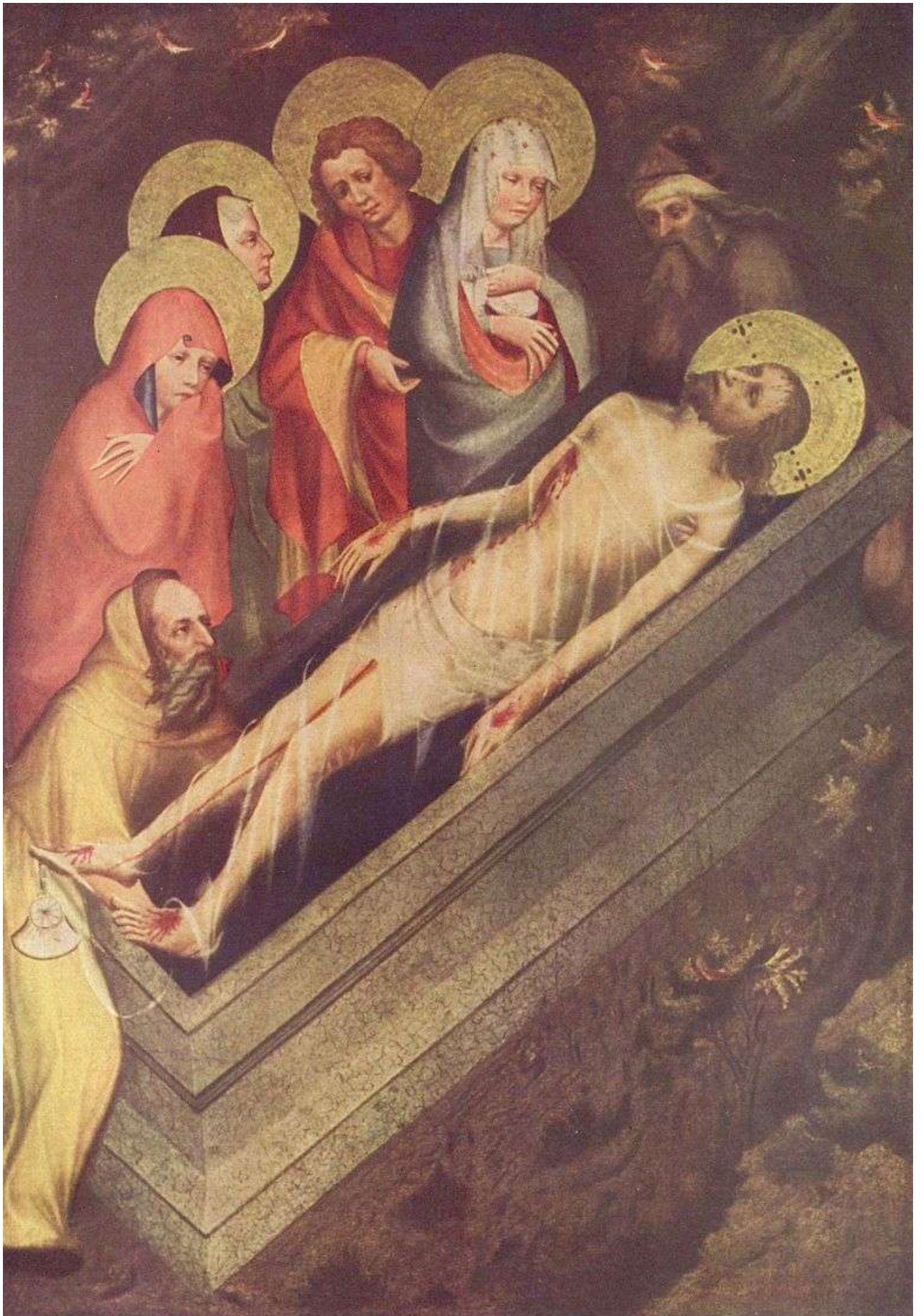
Цветовая гамма и композиция. В цветовой гамме картины тело Иисуса словно является продолжением савана, а яркие одежды окружающих Его сподвижников и их золотые нимбы контрастируют с черным проемом гроба, серым холмом и мрачным пейзажем. Персонажи на картине образуют крест, а скалистый холм лишь усиливает это впечатление. Иосиф показывает зрителям тело Иисуса словно жертву перед тем, как оно скроется в черном проеме гроба. И здесь художник демонстрирует минимум трагизма и максимум сосредоточенности. Иисуса не оплакивают, а совершают над Ним некий мистический ритуал. Подобная трактовка этого сюжета ранее не встречалась.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в параграфе 7.4.

Мастер Тршебоньского алтаря на картине ([илл. 35.104](#)) размером 135×93 см, являющейся частью Тршебоньского алтаря, созданного около 1380 года и хранящегося в Национальной галерее в Праге, расположил гроб по диагонали своей картины. Иосиф и Никодим кладут тело в узкий каменный саркофаг, а остальные участники церемонии, Дева Мария, Мария Магдалина, апостол Иоанн и еще одна юная св. жена, стоят позади гроба. Их окружает темный лес, в котором летает множество птиц. Изумительны цвета одежд всех персонажей. Во всем царит мистическая атмосфера ожидания Воскресения Христова.

Робер Кампен поместил эту сцену на центральную панель Сейлернского триптиха ([илл. 35.105](#)), исполненного в 1410-1420 годах и хранящегося в галерее Института Курто в Лондоне. Название триптиха происходит от имени его нынешнего владельца, графа Сейлерна. Здесь лишь Иосиф Аримафейский кладет тело Иисуса в гроб, придерживая Его со стороны головы (что соответствует синоптическим Евангелиям). Мария Магдалина стоит перед гробом на коленях спиной к зрителю, а Дева Мария прильнула к мертвому телу с противоположной стороны. Апостол Иоанн пытается ее удерживать. Старый Никодим стоит слева от него. Позади Девы Марии стоит св. Вероника, развернув свой плат. Четыре ангела (двое стоят и вытирают слезы, а двое летают) с символами Страстей также участвуют в церемонии. Еще одна св. жена в роскошном тюрбане, стоя на коленях спиной к зрителю, собирает кровь Иисуса в чашу св. Грааля. Золотой фон картины не является характерным для этого Мастера. На переднем плане перед гробом мы видим темно-зеленую лужайку с цветами. Передача трагизма ситуации – главная задача художника.

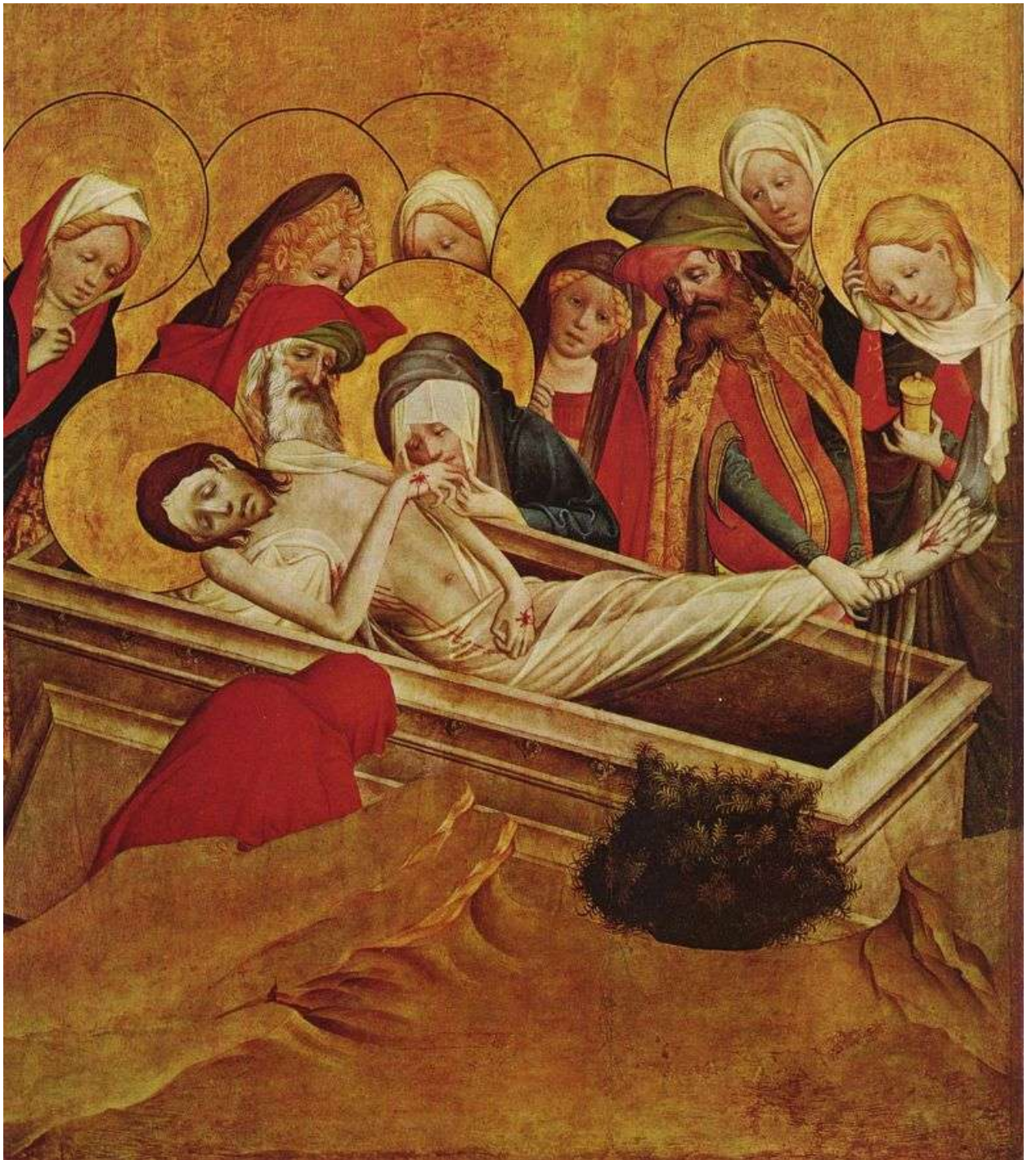
Мастер Франке включил этот сюжет ([илл. 35.106](#)) размером 99×89 см в алтарь св. Фомы, который он создал в 1424 году по заказу начальника английской компании перевозок на пароме в Гамбурге для гамбургской братской капеллы Райских врат (ныне он хранится в Кунстхалле в Гамбурге). Гроб расположен по другой диагонали, чем у Мастера Тршебоньского алтаря



Илл. 35.104. Мастер Тршебоньского алтаря. Положение во гроб.



Илл. 35.105. Робер Кампен. Сейлернский триптих.



Илл. 35.106. Мастер Франке. Положение во гроб.

[\(илл. 35.104\)](#). Желтый скалистый пейзаж и золотой фон картины оживляются кустом можжевельника и ярко-красными и зелеными одеждами персонажей. Их красивые лица весьма разнообразны.

Фра Анджелико исполнил еще один вариант этого сюжета [\(илл. 35.107\)](#) в цикле фресок в монастыре Сан-Марко во Флоренции, созданном в 1437-1446 годах. Если предыдущий его вариант [\(илл. 35.103\)](#) представлял сцену при дневном (вечернем) освещении, то этот – при ночном. Иконография фрески ближе к сюжету «Оплакивания». Тело Иисуса лежит на пеленах, постеленных на землю. Гроб в пещере, вырубленной в скале, виднеется на заднем плане. Вокруг Иисуса сидят на земле Дева Мария, Мария Магдалина и еще одна св. жена. На переднем плане на одном колене стоит апостол Иоанн. Слева находится св. Доминик. На переднем плане расположены голые скалы, а на заднем - густые деревья. На ночном небе художник впервые попытался (и довольно удачно) передать свет луны, отражающийся в облаках и на листве деревьев.

35.5.6. «Воскресение Христа»

Маленькая картина «Воскресение Христа» [\(илл. 35.108\)](#) является центральным клеймом в пределле алтаря во Фьезоле [\(илл. 35.121\)](#). Ныне этот алтарь вместе с пределлой хранится в Лувре в Париже [33].

Сравнение с произведениями чешских мастеров. На картине присутствуют лишь три персонажа – Иисус, Дева Мария (которой не было у чешских мастеров) и Мария Магдалина (у Мастера Вышебродского алтаря с ней вместе было еще две Марии). В отличие от произведений Мастеров Вышебродского [\(илл. 18.26\)](#) и Тршебоньского [\(илл. 18.25\)](#) алтарей, здесь нет стражников, а также ангела и трех Марий.

Действующие лица. Иисус (в центре), в несколько раз более крупный, чем сидящие рядом женщины, с крепким торсом и длинными руками, обнажен до пояса (а не закутан в саван или плащаницу, как у чешских мастеров). У Него темное, круглое лицо, крупные, закрытые, выпуклые глаза, низкий лоб, широкий нос, длинные, вьющиеся, светло-коричневые волосы до плеч, окруженные золотым нимбом с кроваво-красным крестом, и короткая борода того же цвета. Анатомическая структура подчеркнута менее рельефно, чем на предыдущих изображениях Его обнаженного тела. Стигматы на руках нарисованы лишь как красные точки, а на боку – как красная полоса. Его бедра обернуты белой набедренной повязкой из плотной ткани.

Дева Мария (слева), пожилая, небольшого роста, худенькая и некрасивая, с крупными, черными глазами, большим носом и острым подбородком, одета в голубой плащ с золотым подолом и несколько более светлый головной платок с золотой бахромой, закрывающий ей волосы.

Мария Магдалина (справа), более крупная, чем Дева Мария, с длинным носом и светло-коричневыми, кудрявымиволосами до плеч, одета в синее



Илл. 35.107. Анджелико. Положение во гроб.



Илл. 35.108. Анджелико. Воскресение Христа.

платье и розовый плащ с зеленой каймой (а не традиционное красное одеяние). Ее ноги босы, а голова не покрыта.

Взаимодействие персонажей. К Иисусу только начала возвращаться жизнь. Он уже поднялся из гроба (видимо встал на колени), но Его глаза еще закрыты и сознание еще не вернулось к Нему. Раскинув руки, Он показывает зрителю свои стигмы, видимо, не очень понимая, что Он делает. Дева Мария, сидя слева на земле перед гробом почти спиной к воскресшему Иисусу, молится Богу, подняв глаза к небу и сложив руки перед собой. Мария Магдалина, сидящая справа на земле лицом к Иисусу (и Деве Марии), выражает некоторое (не слишком сильное) удивление, всплеснув руками, и с полуулыбкой и вопросом глядя на Деву Марию.

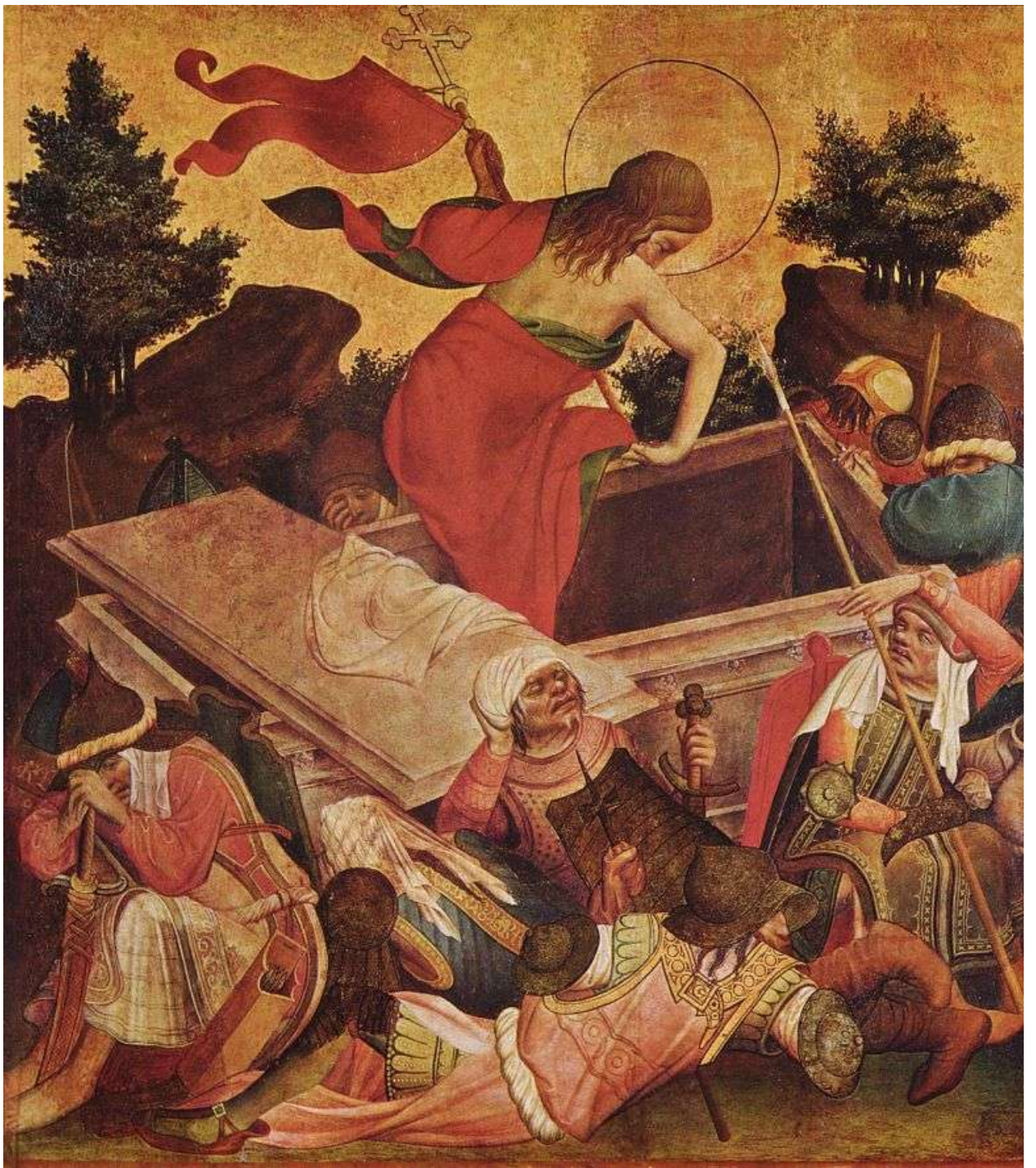
Символы Страстей. Длинный во всю ширину картины и низкий гроб в форме саркофага, по конструкции похожий на гроб еще у Дуччо, украшен разноцветными мраморными пластинами. Позади восставшего Иисуса находятся некоторые символы Страстей: перекладина креста на уровне Его головы, в которую вбиты два больших гвоздя, на которых висят две многохвостые плетки; копьё; колонна, обвязанная веревкой.

Цветовая гамма и композиция. В цветовой гамме преобладают голубой (фон, одежды женщин), розовый (плащ Марии Магдалины) и белый (гроб, колонна) цвета. В композиции доминирует огромная фигура Христа в центре, как бы срезанная снизу гробом. Фигуры женщин, а также копьё и колонна, расположены симметрично, но контрастируют по цвету. В картине художник выдвинул совершенно неканоническую идею: Иисус воскрес не Своей собственной силой, но силой молитв двух любящих Его женщин (любовь и вера сильнее смерти).

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Из других воплощений этого сюжета отметим более канонический вариант Робера Кампена на правой створке «Сейлернского триптиха» ([илл. 35.105](#)), по иконографии близкий произведению Мастера Тршебоньского алтаря ([илл. 18.25](#)), но с большим числом персонажей и не столь потрясающий.

Куда более волнующим является вариант на картине Мастера Франке ([илл. 35.109](#)) размером 99×89 см на внутренней стороне правой створки «Алтаря св. Фомы», изготовленного в 1424 году по заказу начальника английской компании перевозок на пароме в Гамбурге для гамбургской братской капеллы Райских врат и хранящегося ныне в Кунстхалле в Гамбурге, где Иисус, еще без сил, но уже с крестом и знаменем Воскресения, развевающимся на ветру, пытается подняться из гроба, опираясь на его стенку. Гротескные стражники и великолепный пейзаж на золотом фоне усиливают впечатление борьбы Иисуса за Свою жизнь.

Фра Анджелико создал еще один вариант этого сюжета, совместив его, как и Мастер Вышебродского алтаря, с сюжетом «Три Марии у гроба Господня» на фреске ([илл. 35.110](#)) размером 181×151 см, исполненной в 1440-1442 годах в монастыре Сан-Марко. Здесь воскресло не тело Христово, а материализовался Его Дух, причем этот процесс только начался, и поэтому легкая субстанция материализовавшегося Духа в лучистой мандорле,



Илл. 35.109. Мастер Франке. Воскресение Христово.



Илл. 35.110. Анджелико. Воскресение и три Марии у гроба Господня.

поддерживаемая облаками, поднялась вверх, уравнивая силу земного притяжения. Три Марии и еще одно воплощение Марии Магдалины не видят Его, заглядывая в пустой гроб, но ангел, сидящий на краю гроба, указывает им наверх, куда стремится воскресший Дух Иисуса. По кроваво-красному колориту эта фреска является полной противоположностью светло-голубой картине ([илл. 35.108](#)), рассмотренной в этом разделе.

35.5.7. «Не удерживай меня»

Фреска «Не удерживай меня» ([илл. 35.111](#)) размером 180×146 см создана в 1442-1450 годах в монастыре Сан-Марко во Флоренции [31].

Сравнение с произведениями Дуччо и Джотто. По иконографии эта фреска ближе к картине Дуччо ([илл. 5.99](#)), где тоже только два персонажа – Иисус и Мария Магдалина, чем к обоим вариантам на фресках Джотто ([илл. 5.98](#), [5.100](#)), где кроме них присутствуют ангелы и спящие стражники. Скалистый пейзаж Дуччо у Анджелико заменен огороженным Райским садом, а гроб высечен в скале, как в сюжетах Анджелико «Положение во гроб» ([илл. 35.103](#), [35.107](#)).

Действующие лица. Иисус, высокий и стройный, со слегка коротковатыми руками, печальным, удлинённым лицом, большими голубыми глазами, низким лбом, крупным носом, большим ртом с тонкими губами, соломенного цвета волосами, свисающими прядями до плеч, расчесанными на прямой пробор и окруженными золотым нимбом с красным крестом, и бородой, одет, как и у Джотто, в длинные белые одежды, но без золотых украшений. Его ноги босы, голова непокрыта, а на руках и ногах стигматы нарисованы в виде красных точек. Левой рукой Он придерживает рукоятку мотыги, лежащей у Него на плече, что указывает на то, что Мария Магдалина, согласно Иоанну, не узнав Христа, приняла Его поначалу за садовника.

Мария Магдалина, довольно крупная, с большими руками, красивым лицом, маленькими, голубыми глазами, высоким лбом, длинным носом и мягким подбородком, распущенными по плечам, чуть волнистыми, светлыми волосами, одета в длинное розовое платье и такого же цвета плащ.

Взаимодействие персонажей. Иисус, полуобернувшись к Марии Магдалине, идет по траве в правую от зрителя сторону, а она стоит позади него на одном колене. Ступни идущего Иисуса нарисованы неестественно (левая ступня кажется правее правой). Мария протягивает обе руки к Иисусу, а Он правой рукой отстраняется от нее. Ее лицо выражает надежду, а Его – отстраненность и грусть. Края Его плаща развеваются на ветру.

Гроб. Слева, за спиной Марии Магдалины, находится голая, обтесанная, серая скала, в которой вырублен гроб с прямоугольным входом в него. На заднем плане сад, где происходит действие, ограничен довольно высоким плетнем из соломы.

Пейзаж. Пейзаж различен внутри и вне ограды. Внутри мы видим сад, заросший различными видами трав и белых цветов, причем традиционные



Илл. 35.111. Анджелико. Не удерживай меня.

для художника и, как обычно, несколько стилизованно нарисованные южные деревья (кипарисы, пальмы и др.) растут довольно редко. За оградой же находится густой, дикий лес. Розоватый фон заменяет небо и бросает свой отсвет на белую одежду Иисуса и серую скалу.

Цветовая гамма и композиция. На фреске противопоставлены зеленый цвет буйной растительности, розоватые фигуры Иисуса, Марии Магдалины и масса скалы, а также желтый цвет плетня, перекликающийся с золотыми нимбами персонажей. Композиция является намеренно асимметричной – масса скалы и фигура Марии на ее фоне слева создают впечатление необычайной легкости фигуры Христа, расположенной справа. Эту асимметрию немного смягчают равномерно расположенные деревья на заднем плане и плетень. Мария обменивается с Иисусом грустным прощальным взглядом, не зная, увидит ли она Его вновь.

35.5.8. «Рукоположение св. Стефана в дьяконы»

Фрески, посвященные сценам из жизни св. Стефана расположены в верхнем ярусе (на полукруге свода) капеллы Никколина⁽¹⁰⁾ ([илл. 35.112](#)) в Ватикане. Они были исполнены в 1447-1449 годах. Сцена «Рукоположение св. Стефана в дьяконы» ([илл. 35.113](#)) находится в левой части полукруга свода ([илл. 35.114](#)) размером 322×472 см западной стены капеллы ([илл. 35.115](#)) [36].

Литературная программа. Фреска изображает посвящение в дьяконы св. Стефана, первого христианского мученика. Художник, в основном, следует тексту «Деяний Святых Апостолов»: «В эти дни, когда умножились ученики, произошел у Еллинистов (евреев из стран языческих) ропот на Евреев за то, что вдовицы их пренебрегаемы были в ежедневном раздаянии потребностей. Тогда двенадцать Апостолов, созвав множество учеников, сказали: нехорошо нам, оставив слово Божие, пещись о столах. Итак, братия, выберите из среды себя семь человек изведанных, исполненных Святого Духа и мудрости; их поставим на эту службу. А мы постоянно пребудем в молитве и служении слова. И угодно было это предложение всему собранию; и избрали Стефана, мужа, исполненного веры и Духа Святаго, и Филиппа, и Прохора, и Никанора, и Тимона, и Пармена, и Николая Антиохийца, обращенного из язычников; их поставили перед Апостолами, и сии, помолившись, возложили на них руки. И слово Божие росло, и число учеников весьма умножилось в Иерусалиме; и из священников очень многие покорились вере». На фреске Стефан стоит коленопреклоненный перед апостолом Петром, который вручает ему чашу. На заднем плане – шестеро других кандидатов в дьяконы.

Действующие лица. Апостол Петр, невысокий и не столь полный, как в произведениях предшественников, с толстой шеей, серьезным и внимательным лицом, черными глазами, низким лбом, прямым носом, короткими, седыми волосами и стриженной бородой, одет в длинную синюю тунику и желтый плащ, обернутый вокруг тела. В руках он держит большую



Илл. 35.112. Капелла Никколина в Ватикане.



Илл. 35.113. Анджелико. Рукоположение св. Стефана в дьяконы.



Илл. 35.114. Свод западной стены капеллы Никколина в Ватикане.



Илл. 35.115. Западная стена капеллы Никколина в Ватикане.

золотую чашу красивой формы, с широкими плоскими краями и на массивной подставке.

Св. Стефан, средних лет, худой и стройный, с тонкой, длинной шеей, маленькой круглой головой, безбородым лицом, небольшими глазами, низким лбом, длинным носом, большими ушами, обширной тонзурой и коротко стриженными, коричневыми волосами, облачен в длинный зеленый дьяконский далматик.

Другие кандидаты в дьяконы, трое молодых, безбородых и трое старых, бородатых, различной внешности, одеты в туники (голубые, красные и коричневые) и плащи (красные и синие). Все персонажи отмечены нимбами.

Взаимодействие персонажей. Св. Стефан стоит на коленях перед апостолом Петром, который наклонился к нему и вручает ему чашу. Стефан готовится принять ее двумя руками. Отсутствие других апостолов на церемонии (вопреки новозаветному тексту), несомненно, связано с желанием папы, как заказчика фресок, усилить роль апостола Петра, преемниками которого себя считали папы. Апостол очень уважительно смотрит на святого, чей ответный взгляд исполнен благоговения. Остальные кандидаты стоят в два ряда слева от Петра и почтительно ожидают своей очереди. Некоторые из них наблюдают за церемонией (ведь она проводится впервые), другие тихо обсуждают увиденное, кто-то в волнении смотрит в другую сторону.

Архитектурные сооружения. Действие происходит в небольшом дворике (вверху виден кусочек ночного неба), окруженном архитектурными сооружениями современного художнику стиля. Дворик имеет светлый мраморный пол, украшенный большими розовыми прямоугольниками. Позади апостола Петра находится низкий алтарь, поддерживаемый тонкими колоннами ионического стиля, сделанными из черного мрамора. К нему ведут две каменные ступени. За спинами кандидатов расположено двухэтажное здание с колоннами коринфского стиля и узкими стрельчатыми окнами. На стены второго этажа этого здания падают неясные тени, связанные с источником света, который освещает всю сцену. Продолжением алтаря (слева от Петра) является арочная галерея, образованная квадратными в сечении коринфскими колоннами с каннелюрами (вертикальными желобками на стволах колонн).

Цветовая гамма и композиция. Ночное освещение сцены и тени, скользящие по стенам окружающих зданий, создают таинственное и тревожное настроение. Центр же фрески заполнен яркими и разноцветными одеждами персонажей. Новая религия создавала новые ритуалы, но сначала проводила их втайне, ночью и в безлюдных местах. Архитектура же католического Рима перенесена художником в Иерусалим эпохи раннего христианства, словно в оправдание той роскоши, которая сопровождала эти ритуалы во времена создания этих фресок.

35.5.9. «Раздача св. Стефаном милостыни бедным»

Сцена «Раздача св. Стефаном милостыни бедным» ([илл. 35.116](#)) составляет единое целое с предыдущей, образующее полукруглую фреску ([илл. 35.114](#)), и находится в ее правой половине на западной стене ([илл. 35.115](#)) капеллы Никколина ([илл. 35.112](#)) в Ватикане [36].

Литературная программа. Литературной программой этой сцены послужила фраза из «Деяний Святых Апостолов»: «А Стефан, исполненный веры и силы, совершал великие чудеса и знамения в народе». На фреске Стефан стоит на подиуме в окружении толпы бедняков и раздает милостыню. Рядом со Стефаном – вдова с ребенком, которой он протягивает деньги.

Действующие лица. Св. Стефан (слева) мало чем отличается от своего изображения в предыдущей сцене ([илл. 35.113](#)); лишь его долматик обернут красным плащом. В левой руке он держит коричневый мешок с мелкими деньгами, а в правой – монеты. Другой дьякон в этой сцене, более молодой и с такой же тонзурой и стрижкой (но без нимба), одет лишь в зеленый долматик.

Высокая (значительно выше Стефана) и стройная, молодая вдова, с миловидным лицом, длинным носом и скошенным подбородком, одета в голубое платье и длинный красный плащ. Большой белый головной платок закрывает ей волосы, а его концы спускаются почти до талии. Правой рукой она берет монету у Стефана. Ее сын, довольно высокий и худой, с рыжими кудрявыми волосиками, одет в розовую тунику до колен и еще более короткий плащик. На ногах у него темные гольфы (этот элемент одежды встретился здесь впервые) и почти черные башмаки.

Бедняки, мужчины, женщины и подростки, весьма разнообразны. Они одеты по современной художнику моде и несут в руках различные предметы быта – корзины, палки, шляпы.

Взаимодействие персонажей. Стефан, с сосредоточенным лицом, кланяясь беднякам, раздает им милостыню. За ним стоит еще один дьякон, видимо, помогающий Стефану. Перед Стефаном стоит красиво одетая вдова, которой он и передает монету. Ребенок тоже тянет ручки за деньгами. Чуть сзади между ними стоит средних лет мужчина и, молитвенно сложив руки, благодарит Стефана за его добрые дела. Несколько бедняков направляются к Стефану, чтобы получить свою долю. Другие, уже получив ее, идут прочь, обсуждая происшедшее. По виду бедняков можно заключить, что они спешат, чтобы не опоздать к раздаче, но считают, что эта милостыня им положена и не боятся, что кому-то ее не хватит. Художник передал ощущение, что эта деловитая суета происходит при полном молчании.

Архитектурные сооружения. Раздача происходит у здания церковного типа, украшенного пилястрами, соединенными арками, но без купола. Над ним видны кроны кипарисов и других деревьев. Красивые купола храмов возвышаются на заднем плане фрески, на фоне темного, ночного неба. Освещение этой сцены, как и предыдущей, имеет явно божественный характер.



Илл. 35.116. Анджелико. Раздача св. Стефаном милостыни бедным.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма фрески построена на контрасте между ярко освещенным местом действия и темным ночным небом. Свет выхватывает из тьмы яркие одежды, изящные фигуры и красивые здания. Кроны деревьев же сливаются с небом. В композиции фрески можно выделить три уровня. Нижний уровень образуют фигуры персонажей, размещенные от одного края фрески до другого. Выше него расположен ряд церковных зданий с экзотическими формами, светлые купола которых выделяются на фоне темного неба, вместе с кронами деревьев образующего верхний уровень. Сам того не желая, художник показал, что ранняя христианская церковь при всей своей бедности и малочисленности находила возможность поддерживать малоимущих, в то время как богатая и охватывающая почти всю Европу католическая церковь тратила свои несметные богатства лишь на поддержание роскошной жизни своих иерархов. Кроме того, внимательный зритель здесь видит, что добрые дела совершаются не на показ, не для пропаганды церковной доктрины, а втайне от посторонних глаз, под покровом ночи.

35.5.10. «Проповедь св. Стефана народу»

Сцена «Проповедь св. Стефана народу» ([илл. 35.117](#)) представляет собой левую половину фрески ([илл. 35.118](#)) размером 322×412 см на своде северной стены ([илл. 35.119](#)) капеллы Никколина в Ватикане ([илл. 35.112](#)) [36].

Литературная программа. Цитата из «Деяний Святых Апостолов», приведенная в предыдущем разделе, может служить литературной программой и этой сцены, где изображен Стефан, проповедующий людям, которым он как дьякон был обязан служить.

Действующие лица. Св. Стефан (справа), несколько более благообразный и моложавый, одет так же, как и в предыдущей сцене ([илл. 35.116](#)). Лишь его нимб несет на себе его имя и некоторые украшения.

Женщины, слушающие проповедь Стефана, в основном молодые, но есть и пожилые, одна с ребенком, по большей части миловидные, одеты довольно однообразно, в различного цвета платья, плащи (красные, зеленые и синие) и белые головные платки. Лишь у одной из них вместо платка волосы стянуты круглой диадемой.

Мужчины, и молодые и среднего возраста, с безбородыми лицами, но один старый, с седой бородой и длинными волосами, одеты в красные с зеленым одежды по флорентийской моде, современной художнику.

Взаимодействие персонажей. Стефан в профиль стоит на возвышении и произносит проповедь. Его руки протянуты к слушателям, указательный палец левой руки направлен на них, а правой рукой он загибает большой палец левой. Его лицо спокойно, а взгляд направлен вперед в пространство (поверх голов сидящих и ниже лиц стоящих). Перед ним на земле сидят женщины и ребенок. Одна из женщин сидит спиной к зрителю и не смотрит на Стефана. Та, что держит ребенка за руку, подпирает левой рукой голову. Ребенок устал слушать непонятные слова, но повернул голову к Стефану.



Илл. 35.117. Анджелико. Проповедь св. Стефана народу.



Илл. 35.118. Свод северной стены капеллы Никколина в Ватикане.



Илл. 35.119. Северная стена капеллы Никколина в Ватикане.

Некоторые из женщин положили руки на колени и сидят в грациозных позах. Другие скрестили руки на груди или сложили их в молитвенном жесте перед собой. На лицах большинства мы видим напряженное внимание, некоторые же оглядывают собравшихся, словно пытаюсь узнать их впечатление.

Мужчины стоят позади женщин. Большинство внимательно слушает Стефана, но некоторые обсуждают между собой услышанное.

Городской пейзаж. Все персонажи расположены на фоне городского пейзажа. Здание справа, странной архитектуры, возможно придуманной художником, увенчано зубчатой башней. Поскольку рядом с ним стоит Стефан и сидят женщины, по сравнению с ними оно выглядит маловатым. Трехэтажное здание слева выглядит более реалистично и увенчано круглой башенкой с конусообразной крышей. Все строения характеризуются узкими окнами.

Цветовая гамма и композиция. Сам Стефан и светлое здание справа, около которого он стоит, ярко освещены. Контрастом выступает находящееся в тени темное здание слева. Женщины освещены меньше, чем Стефан, а мужчины – меньше, чем женщины. Небо над крышами и башнями города, как и в других сценах этого цикла, ночное. Разноцветные одежды не контрастируют друг с другом, а сливаются в общую массу. В композиции Стефан (справа) противопоставлен слушателям (слева), они же горизонтально разделены на сидящих женщин и стоящих мужчин. Сзади на всех напирают архитектурные громады, в результате чего пространство, отведенное слушателям, очень невелико. Башни города, устремленные ввысь, рельефно выделяются на фоне ровного темно-синего неба. Художник убедительно показал, что проповедь Стефана настолько захватила слушателей, что никто из них не стремится уйти, хотя никто не принуждает их ее слушать. Народ, бедняки, не только нуждаются в материальных благах, но и стосковались по пище духовной.

35.5.11. «Диспут в Синагоге»

Сцена «Диспут в Синагоге» ([илл. 35.120](#)) составляет единое целое с предыдущей, образующее полукруглую фреску ([илл. 35.118](#)), и находится в ее правой половине [36].

Литературная программа. Литературная программа этой сцены взята из «Деяний Святых Апостолов»: «Некоторые из так называемой синагоги Либертинцев и Кириейцев и Александрийцев и некоторые из Киликии и Азии вступили в спор со Стефаном; но не могли противостоять мудрости и Духу, Которым он говорил. Тогда научили они некоторых сказать: мы слышали, как он говорил хульные слова на Моисея и на Бога. И возбудили народ и старейшин и книжников и, напав, схватили его и повели в синагогон. И представили ложных свидетелей, которые говорили: этот человек не перестает говорить хульные слова на святое место сие и на закон. Ибо мы слышали, как он говорил, что Иисус Назорей разрушит место сие и переменит обычаи, которые передал нам Моисей. И все, сидящие в



Илл. 35.120. Анджелико. Диспут в Синагоне.

синедрионе, смотря на него, видели лицо его, как лицо Ангела. Тогда сказал первосвященник: так ли это? Но он сказал: мужи братия и отцы! Послушайте. Бог славы явился отцу нашему Аврааму в Месопотамии, прежде переселения его в Харран, и сказал ему: «выйди из земли твоей и из родства твоего и из дома отца твоего, и пойди в землю, которую покажу тебе». Тогда он вышел из земли Халдейской и поселился в Харране; а оттуда, по смерти отца его, переселил его Бог в сию землю, в которой вы ныне живете. И не дал ему на ней наследства ни на стопу ноги, а обещал дать ее во владение ему и потомству его по нем, когда еще был он бездетен. И сказал ему Бог, что потомки его будут переселенцами в чужой земле и будут в порабощении и притеснении лет четыреста. «Но Я», сказал Бог, «произведу суд над тем народом, у которого они будут в порабощении; и после того они выйдут и будут служить мне на сем месте». И дал ему завет обрезания. По сем родил он Исаака и обрезал его в восьмой день; а Исаак родил Иакова, Иаков же двенадцать патриархов.

Патриархи, по зависти, продали Иосифа в Египет; но Бог был с ним, и избавил его от всех скорбей его, и даровал мудрость ему и благоволение царя Египетского фараона, который и поставил его начальником над Египтом и над всем домом своим. И пришел голод и великая скорбь на всю землю Египетскую и Ханаанскую, и отцы наши не находили пропитания. Иаков же, услышав, что есть хлеб в Египте, послал туда отцов наших в первый раз. А когда они пришли во второй раз, Иосиф открылся братьям своим, и известен стал фараону род Иосифов. Иосиф, послав, призвал отца своего Иакова и все родство свое, душ семьдесят пять. Иаков перешел в Египет, и скончался сам и отцы наши; и перенесены были в Сихем и положены во гробе, который купил Авраам ценою серебра у сынов Еммора Сихемова.

А по мере, как приближалось время исполниться обетованию, о котором клялся Бог Аврааму, народ возрастал и умножался в Египте, до тех пор, как восстал иной царь, который не знал Иосифа. Сей, ухищряясь против рода нашего, притеснял отцов наших, принуждая их бросать детей своих, чтобы не оставались в живых. В это время родился Моисей, и был прекрасен перед Богом. Три месяца он был питаем в доме отца своего. А когда был брошен, взяла его дочь фараонова и воспитала его у себя, как сына. И научен был Моисей всей мудрости Египетской, и был силен в словах и делах.

Когда же исполнилось ему сорок лет, пришло ему на сердце посетить братьев своих, сынов Израилевых. И, увидев одного из них обижаемого, вступился и отомстил за оскорбленного, поразив Египтянина. Он думал, поймут братья его, что Бог рукою его дает им спасение; но они не поняли. На следующий день, когда некоторые из них дрались, он явился и склонял их к миру, говоря: «вы братья; зачем обижаете друг друга?» Но обижающий ближнего оттолкнул его, сказав: «кто тебя поставил начальником и судьей над нами? Не хочешь ли ты убить и меня, как вчера убил Египтянина?» От сих слов Моисей убежал и сделался пришельцем в земле Мадямской, где родились у него два сына.

По исполнении сорока лет явился ему в пустыне горы Синая Ангел Господень в пламени горящего тернового куста. Моисей, увидев, дивился видению; а когда подходил рассмотреть, был к нему глас Господень: «Я Бог отцов твоих, Бог Авраама и Бог Исаака и Бог Иакова». Моисей, объятый трепетом, не смел смотреть. И сказал ему Господь: «сними обувь с ног твоих; ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая. Я вижу притеснение народа Моего в Египте, и слышу стенание его, и нисшел избавить его: итак пойдя, Я пошлю тебя в Египет».

Сего Моисея, которого они отвергли, сказав: «кто тебя поставил начальником и судьей?» сего Бог чрез Ангела, явившегося ему в терновом кусте, послал начальником и избавителем. Сей вывел их, сотворив чудеса и знамения в земле Египетской, и в Чермном море, и в пустыне в продолжение сорока лет. Это тот Моисей, который сказал сынам Израилевым: «Пророка воздвигнет вам Господь Бог ваш из братьев ваших, как меня; Его слушайте». Это тот, который был в собрании в пустыне с Ангелом, говорившим ему на горе Синае, и с отцами нашими, и который принял живые слова, чтобы передать нам, которому отцы наши не хотели быть послушными, но отринули его и обратились сердцами своими к Египту, сказав Аарону: «сделай нам богов, которые предшествовали бы нам; ибо с Моисеем, который вывел нас из земли Египетской, не знаем, что случилось». И сделали в те дни тельца, и принесли жертвы идолу, и веселились перед делом рук своих. Бог же отвратился и оставил их служить воинству небесному, как написано в книге пророков: «дом Израилев! Приносили ли вы Мне заколения и жертвы в продолжение сорока лет в пустыне? Вы приняли скинию Молохову и звезду бога вашего Ремфана, изображения, которые вы сделали, чтобы поклоняться им: и Я переселю вас далее Вавилона».

Скиния свидетельства была у отцов наших в пустыне, как повелел Говоривший Моисею сделать ее по образцу, им виденному. Отцы наши с Иисусом, взяв ее, внесли во владения народов, изгнанных Богом от лица отцов наших. Так было до дней Давида. Сей обрел благодать пред Богом и молил, чтобы найти жилище Богу Иакова. Соломон же построил Ему дом. Но Всевышний не в рукотворенных храмах живет, как говорит пророк: «небо престол Мой, и земля подножие ног Моих. Какой дом созиждете Мне, говорит Господь, или какое место для покоя Моего? Не Моя ли рука сотворила все сие?»

Жестоковыйные! Люди с необрезанным сердцем и ушами! Вы всегда противитесь Духу Святому, как отцы ваши, так и вы. Кого из пророков не гнали отцы ваши? Они убили предвозвестивших пришествие Праведника, Которого предателями и убийцами сделались ныне вы, вы, которые приняли закон при служении Ангелов и не сохранили.

Слушая сие, они рвались сердцами своими и скрежетали на него зубами. Стефан же, будучи исполнен Духа Святого, воззрел на небо, увидел славу Божию и Иисуса, стоящего одесную Бога. И сказал: вот, я вижу небеса отверстые и Сына Человеческого, стоящего одесную Бога. Но они, закричав громким голосом, затыкали уши свои, и единодушно устремились на него».

На фреске св. Стефан выступает перед первосвященниками и старейшинами Синедриона.

Действующие лица. Св. Стефан здесь выглядит старше, чем в других сценах этого цикла, однако его одежда та же, что и в двух предыдущих сценах – темно-синий дьяконский далматик с золотыми бахромой внизу, обшлагами и воротником и обернутый вокруг тела желтый плащ.

Первосвященник, напоминающий образы первосвященников у Джотто, плотный, еще не старый, с суровым, широким лицом с крупными чертами, длинной, темной и совсем не седой бородой, раздвоенной на конце, одет в длинное, тонкое, серое облачение с золотой каймой внизу, синий плащ, украшенный золотом, и белый головной платок, закрывающий ему волосы.

Старейшины Синедриона, кто старше, а кто моложе первосвященника, но все старше Стефана, с величественными и весьма разнообразными лицами, все бородатые, одеты в разноцветные плащи, красные и зеленые, у большинства волосы закрыты головными платками, но у некоторых на головах шапки различного фасона.

Взаимодействие персонажей. Чуть левее центра сцены и несколько в глубине лицом к зрителю на возвышении сидит первосвященник. Его лицо выражает непреклонность, но жест правой руки не слишком выразителен. Правее центра, ближе к зрителю и в профиль стоит Стефан. Указательным пальцем правой руки он указывает на небо, несомненно, произнося заключительные слова своей речи, а левой рукой делает предостерегающий жест. Он обращается не столько к первосвященнику, сколько к двум старейшинам у левого края сцены, которые жестами отстраняются от него. Старейшины стоят двумя группами по обе стороны от первосвященника перед возвышением, но дальше от зрителя, чем Стефан, причем головы старейшин в правой группе покрыты головными платками, а в левой группе оба старейшины в шапках. Лица старейшин, особенно в правой группе, более многочисленной, выражают насмешку над Стефаном.

Архитектурные сооружения. Здание Синедриона представляет собой навес с плоской крышей, поддерживаемый прямоугольными колоннами коринфского стиля. Задняя стена навеса украшена сложным золотым орнаментом. Перед небольшим возвышением, на котором сидит первосвященник, имеется довольно большое пространство с мраморным полом, украшенным орнаментом из квадратов, без всякой мебели (где и стоят остальные персонажи). Крыша Синедриона обрамлена красивым ограждением.

Выше Синедриона можно видеть зубчатые башни и верхние этажи городских строений с узкими окнами, стиль которых похож на стиль зданий в предыдущей сцене. Фоном для этих архитектурных сооружений служит ночное небо.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма подчеркивает контраст между более светлой фигурой Стефана и более темными фигурами первосвященника и старейшин. Темное освещение усиливает драматизм сцены. Композиция резко асимметрична. В центре это диагональ Стефан –

первосвященник, по краям – две различные по численности группы старейшин, причем правую группу еще более утяжеляет примыкающая к ней фигура Стефана, в то время как фигура первосвященника немного отстоит от левой группы и не смыкается с ней. Но никто из членов Синаедриона не является сторонником Стефана, или хотя бы сомневающимся; все они против него. Эта сцена противопоставляется художником предыдущей ([илл. 35.117](#)), находящейся в левой половине той же фрески ([илл. 35.118](#)) - народ слушает Стефана с благоговением, а религиозные лидеры этого народа враждебны к его словам. Поэтому диспут в Синаедрионе бессмыслен, на нем присутствуют только его враги. Трагический конец Стефана неизбежен, но он уже использовал свое могущественное оружие – проповедь среди народа. Что вырастет из семян, которые он посеял?

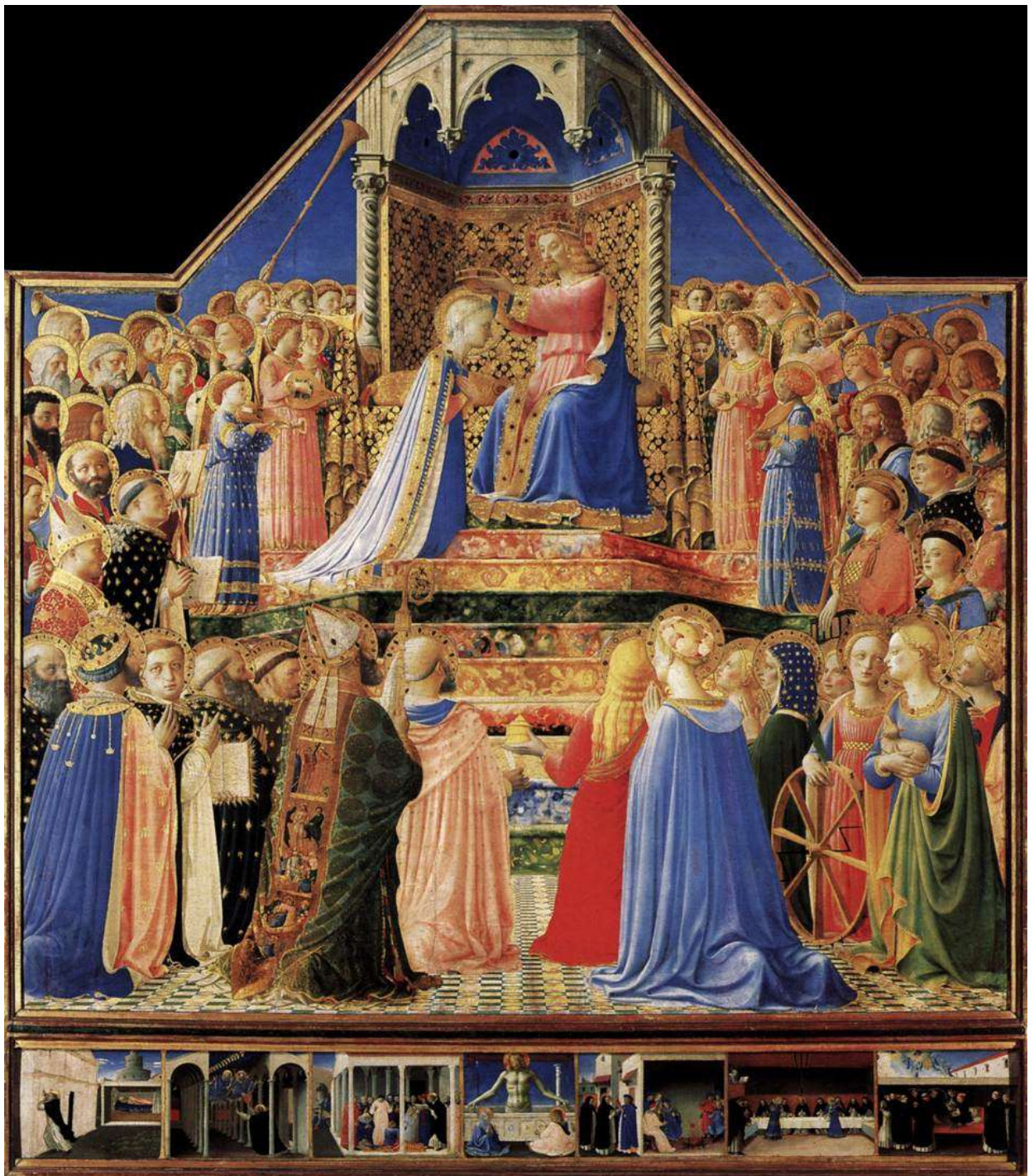
35.5.12. «Коронование Девы Марии»

Алтарная композиция «Коронование Девы Марии» ([илл. 35.121](#)) размером 213×211 см была создана в 1434-1435 годах для церкви доминиканского монастыря Сан-Доменико во Фьезоле, в котором Анджелико принял монашеский постриг. В 1812 году картина, вместе с другими, была привезена бароном Виван-Деноном из Тосканы в Париж, в Лувр, где она и хранится в настоящее время [24].

Сравнение с произведениями Лоренцо Монако. Хотя в произведениях на этот сюжет Лоренцо Монако ([илл. 29.27-29-29](#)) этот мастер использовал яркую, чистую и прозрачную цветовую гамму, создающую необычно праздничное и мистическое настроение, однако Анджелико создал еще более роскошный интерьер Небесной Обители, по великолепию не уступающий ее обитателям.

Действующие лица. Иисус, небольшого роста, но стройный, с высокой шеей, красивым, удлинённым лицом, крупными глазами, дугообразными бровями, невысоким лбом, прямым носом, светлыми вьющимися волосами до плеч и короткой бородой, одет в тунику из розового шелка и голубой плащ с широкой золотой каймой, украшенной большими рубинами. Его голову венчает золотая корона и нимб. В вытянутых вперед руках Он держит другую корону. По сравнению с Его образом в этом сюжете у других художников, у Анджелико Иисус в наибольшей степени соответствует образу идеального монарха.

Дева Мария, юная (значительно моложе Иисуса), тоненькая как тростинка, но с большой, круглой головой на длинной шее, серьезным лицом, маленькими голубыми глазами, высоким лбом, острым носиком и скошенным подбородком, одета в розовое платье (чуть темнее, чем туника Иисуса) и белый плащ (украшенный по краю так же, как и плащ Иисуса) с голубой подкладкой (того же цвета, что и плащ Иисуса). Ее волосы закрыты туго повязанным белым головным платком, поверх которого на него наброшена полупрозрачная кисея.



Илл. 35.121. Анджелико. Коронование Девы Марии.

Ангелы (по обеим сторонам от трона), высокие и стройные, с круглыми лицами девушек, кудрявыми, аккуратно причесанными желтыми волосами, с большими темно-золотыми крыльями, одеты в длинные туники (розовые и голубые) с золотыми украшениями. Они играют на разнообразных музыкальных инструментах – скрипках, лютнях различного размера, тонких трубах различной длины и др.

Основное пространство картины за ангелами и ниже них заполняет большая группа святых, мужчин и женщин разнообразных типов, в различных одеждах и со своими атрибутами – раскрытыми книгами, епископскими посохами и т.п. Среди них можно идентифицировать Марию Магдалину справа от центрального прохода, с длинными светло-желтыми волосами, в красном платье и с золотым сосудом для благовоний, правее - св. Екатерину со своим колесом, а рядом с ней и еще правее - св. Агнессу с агнцем на руках.

Взаимодействие персонажей. Иисус, сидя на возвышении, надевает корону на голову Деве Марии. Она стоит у подножия Его трона на коленях, смиренно сложив руки на груди крест-на-крест. По обе стороны трона стоят ангелы и играют на своих инструментах. Ниже них, на ступенях Небесной Обители, стоят святые, причем мало кто из них смотрит на Иисуса или Деву Марию (словно они простые участники массовки). Внизу на переднем плане, спиной к зрителю (и лицом к Иисусу) на коленях также стоит группа святых. Их внимание сосредоточено на обряде коронования или на его обсуждении с соседями.

Интерьер Небесной Обители. Художник создал великолепный интерьер Небесной Обители. На переднем плане (где на коленях стоят святые), расположен пол, покрытый некрупной разноцветной керамической плиткой. Далее девять разноцветных мраморных ступеней ведут к трону Иисуса. Трон представляет собой широкую скамейку для двоих (как и у других авторов в этом сюжете), покрытую золотым с черным орнаментом пологом (видимо, предполагается, что после завершения обряда Дева Мария сядет на троне рядом с Иисусом). На троне с двух сторон лежат длинные подушки. Спинка трона состоит из трех граней, обитых таким же материалом, что и полог, покрывающий трон. Ее обрамляют барельефы двух золотых витых колонн. Наверху расположен купол, внутри синий и содержащий магические знаки, а снаружи золотой, причем его передний край имеет готические формы. За тронем простирается голубой фон неба.

Цветовая гамма и композиция. В цветовой гамме преобладает чистый небесный голубой цвет и обилие золота, что придает картине удивительно праздничное настроение; это роднит ее с картиной «Снятие с креста» ([илл. 35.102](#)). Другие светлые и прозрачные краски (белые, розовые, зеленые) лишь усиливают этот эффект. Однако кое-где мелькают пятна темных одежд, еще больше подчеркивая общий светлый колорит. Поразительна симметричная композиция картины. Она вся устремлена вверх, зритель смотрит на Иисуса снизу вверх, глазами святых стоящих на коленях перед тронем, словно стоя за их спинами. Высокая мраморная лестница венчается

роскошным тронем, где расположены главные персонажи, и глаз сам собой поднимается к ним по этой лестнице. Великолепно развернута толпа святых, расположенных на разной высоте, причем главные святые размещены на переднем плане спиной к зрителю. С необычайной силой художник представил красоту Небесных Чертогов и их обитателей.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Продолжим обсуждение истории развития этого сюжета, прерванное в разделе 29.3.3.

Робер Кампен около 1424 года исполнил картину на близкий сюжет ([илл. 35.122](#)) размером 29×46 см, хранящуюся в Музее искусств в Филадельфии, где изображены лишь главные персонажи. Созданные им прекрасные лица Иисуса и Девы Марии стали образцами для нескольких поколений нидерландских художников.

Анджелико создал еще два варианта этого сюжета. Фреска из кельи в монастыре Сан-Марко ([илл. 35.123](#)) размером 171×151 см, исполненная в 1440-1442 годах, отличается особенно светлыми тонами и монашеским настроением. Здесь нет никакой пышности, а свидетелями обряда являются лишь святые доминиканского и францисканского орденов во главе с их основателями. Белые монашеские одежды Иисуса и Марии удивительно гармонируют с таинственной обстановкой. Лишь странной формы корона и резкий крест на нимбе Иисуса несколько выбиваются из общего молитвенного настроения. Другой вариант, картина ([илл. 35.124](#)) размером 112×114 см, созданная в 1434-1435 годах для госпиталя Санта-Мария Нуова во Флоренции, а ныне хранящаяся в галерее Уффици, поражает мистическими эффектами. Действие происходит на небе, персонажи стоят на облаках синего цвета, лучи светила, находящегося позади Иисуса и Девы Марии, бьют во все стороны мощным потоком и освещают грандиозный концерт, устроенный ангелами в честь этого события (ангел на переднем плане использует даже походный орган), и стоящих полукругом святых. На кремовом фоне переливаются всеми красками их одежды и нимбы. Верующим оставалось лишь в молчаливом потрясении смотреть на это чудо.

35.5.13. «Страшный Суд»

Анализируемые произведения. Ниже будут рассмотрены два варианта этого сюжета. В них Фра Анджелико предложил две прямо противоположные его концепции – «светлую», в духе «Снятия с креста» ([илл. 35.102](#)) и «Коронования Девы Марии» ([илл. 35.121](#)), и «темную», мистическую, в духе «Коронования Марии» ([илл. 35.124](#)).

Картина «Страшный Суд» ([илл. 35.125](#)) размером 105×210 см создана около 1431 года и хранится в музее Сан-Марко во Флоренции [43]. Она представляет «светлую» концепцию.

Триптих «Страшный Суд» ([илл. 35.126](#)), центральная панель которого имеет размеры 103×65 см, а боковые створки - 103×28 см каждая, создан около 1450 года и хранится в Картинной галерее Берлина. Он представляет



Илл. 35.122. Робер Кампен. Благословляющий Христос и молящаяся Дева Мария.



Илл. 35.123. Анджелико. Коронование Марии.



Илл. 35.124. Анджелико. Коронование Марии.



Илл. 35.125. Анджелико. Страшный Суд.



Илл. 35.126. Анджелико. Страшный Суд.

«темную» концепцию. Первоначально произведение было одной картиной, разрезанной затем на три части по неизвестным причинам. Первоначальный вид картины известен благодаря копии, выполненной фламандским художником Бартоломеусом Спрангером для папы Пия V. Эта копия находится сейчас в галерее Сабауда в Турине. Среди искусствоведов не существует единого мнения, принадлежит ли картина кисти Анджелико или значительная ее часть выполнена художниками его мастерской [35].

Сравнение с произведениями Джотто и Яна ван Эйка. По композиции обе картины Анджелико ближе к фреске Джотто ([илл. 5.110](#)), чем к картине Яна ван Эйка ([илл. 33.67](#)): как и у Джотто сам Суд расположен в центре наверху; Рай помещен внизу слева, а Ад – справа; праведники (слева) и грешники (справа) находятся внизу, под Судом, между Раем и Адом (картина Яна ван Эйка имеет вертикальную композицию, где Ад находится под Судом, а Рай совмещен с ним). Однако у Джотто отсутствует тема открытых могил, которая присутствует у Яна ван Эйка; у него могилы на суше и в море отделяют Суд от Ада, а у Анджелико линия открытых могил начинается на переднем плане в центре и уходит вдаль к линии горизонта, разделяя праведников и грешников. Кроме того, по сравнению с фреской Джотто, у Анджелико на Суде присутствуют Дева Мария и Иоанн Креститель. Картина ([илл. 35.125](#)) по колориту ближе к фреске Джотто; в обоих произведениях, исполненных преимущественно в светлой по духу цветовой гамме, их авторы стремились показать красоту и величие Небесного Суда и Рая, хотя не упустили из виду и ужасы Ада. Триптих ([илл. 35.126](#)) ближе произведению Яна ван Эйка по духу и мрачности колорита. Тем не менее, еще раз следует подчеркнуть, что все четыре концепции значительно отличаются друг от друга и речь ни в коем случае не может идти о заимствованиях (наверняка, Анджелико не знал картины Яна ван Эйка).

Действующие лица. Иисус (в центре), молодой и стройный, с прекрасным, отрешенным лицом, длинными, светлыми волосами, окруженный широким нимбом (на [илл. 35.126](#) с узким, красным крестом), одет в розовую с золотыми украшениями ([илл. 35.125](#)) или синюю ([илл. 35.126](#)) тунику и синий плащ, закрывающий Ему ноги.

Дева Мария (слева от Иисуса), прекрасная на обеих картинах, с головой закутана в нежно-голубую ([илл. 35.125](#)) или синюю с золотом, шелковую ([илл. 35.126](#)) накидку, через раздвинутые полы которой видно ее светлое платье.

Иоанн Креститель (справа от Иисуса), молодой, с темными, курчавыми волосами, одет в традиционную власяницу из овечьей шкуры и красный плащ.

Апостол Петр (слева От Девы Марии в первом ряду группы апостолов), моложе чем обычно, лишь начинающий сесть, держит свои атрибуты - золотой (от Рая) и железный (от Ада) ключи. Как и другие апостолы он одет в красивую тунику и плащ, причем расцветки одежд апостолов весьма разнообразны.

Ангелы (вокруг Иисуса и у правого края), стройные, в длинных разноцветных туниках, с золотыми крыльями, играют на различных музыкальных инструментах, либо водят хороводы с праведниками. Ангел в центре (ниже Иисуса) держит Т-образный крест. Кроме того, Иисуса окружает множество ярких шестикрылых серафимов.

Праведники (справа от Иисуса), в разнообразных одеждах, свидетельствующих об их разном общественном положении и роде занятий, сверкают золотыми нимбами, или испускают золотое сияние.

Грешники (справа внизу), на лицах которых отражается из душевное уродство, столь же разнообразно одеты и включают лиц духовного звания. В Аду некоторые уже обнажены, но их тела достаточно некрасивы.

Сатана (в правом нижнем углу) очень похож на Сатану у Джотто ([илл. 5.110](#)), но более темный. Черти, значительно более крупные, чем у Джотто, вооружены палками и другими орудиями пыток. Как и у Джотто, и у Яна ван Эйка ([илл. 33.67](#)), в Аду находятся различные чудовища – змеи, звери и т.п.

Взаимодействие персонажей. В каждом из произведений имеется три центра действия: Суд, Рай и Ад. В свою очередь, Суд имеет свои центры действия: Иисус, Его ближайшее окружение и ангелы (главный судья и его аппарат), апостолы, Дева Мария и Иоанн Креститель (присяжные заседатели), праведники (оправданные) и грешники (осужденные). Иисус восседает в центре в верхней части. Его поза явно заимствована у Джотто ([илл. 5.110](#)), причем на [илл. 35.125](#) жест Его рук несколько сглажен, а на [илл. 35.126](#), наоборот, значительно утрирован. Его фигура окружена мандорлой: на [илл. 35.125](#) внутренний овал имеет желтый цвет, в него включены красные серафимы, а внешний овал состоит из многочисленных разноцветных ангелов, играющих на музыкальных инструментах (как и у Джотто); на [илл. 35.126](#) широкий темный овал включает темных серафимов с золотыми крыльями и нимбами. На [илл. 35.125](#) светлый ангел с крестом расположен в нижней точке внешнего овала мандорлы, а на [илл. 35.126](#) темный ангел с крестом находится прямо под мандорлой. Дева Мария и Иоанн Креститель сидят по разные стороны от мандорлы почти у внешнего ее овала на [илл. 35.125](#), а на [илл. 35.126](#) – вместе с апостолами в первом ряду. Апостолы сидят слева от мандорлы в два ряда на [илл. 35.125](#) и по обе стороны от мандорлы в три ряда на [илл. 35.126](#), причем здесь их окружают ангелы сверху, снизу и справа (и у Джотто, и у Яна ван Эйка апостолы сидят в один ряд). На [илл. 35.125](#) справа от мандорлы в два ряда сидят праведники. Толпа подсудимых (душ умерших) разделена на две группы уходящим вдаль рядом открытых могил (у Джотто этой темы вообще нет) – праведников и грешников. Праведники счастливы, что оправданы, они поздравляют друг друга и благодарят Иисуса. На [илл. 35.126](#) их встречают ангелы и препровождают в Рай. Грешники в ужасе, что их осудили, они выражают отчаяние и посылают Судье проклятия. Черти гонят их ко входу в Ад и они, в страхе от чертей, бегут туда против своей воли (выражение эмоций и праведников, и грешников у Анджелико значительно динамичнее, чем у Джотто и Яна ван Эйка). Суд и сопутствующие ему центры действия

занимают большую часть в центре [илл. 35.125](#), центральную панель и верхнюю часть правой створки на [илл. 35.126](#). В Раю ангелы и праведники водят хороводы. Здесь невольно вспоминается хоровод девушек на фреске Амброджо Лоренцетти «Плоды Доброго правления в городской жизни» ([илл. 8.17](#)). На [илл. 35.126](#) более серьезные праведники расположились выше Райского Сада, на небе и ведут с ангелами благочестивые беседы. В Аду художник тщательно нарисовал пытки, которым подвергаются грешники, и палачей, которые эти пытки осуществляют. Эти пытки у Анджелико более структурированы (особенно на [илл. 35.125](#)), чем у Джотто и Яна ван Эйка, у которых они представляют хаотичную, аморфную массу.

Рай. На [илл. 35.125](#) художник нарисовал кусочек входа в Небесный Иерусалим – светло-розовые городские ворота и стены (новый элемент этого сюжета).

Райский Сад нарисован так же, как и в других произведениях Анджелико. Это темно-зеленая лужайка с белыми цветами, стилизованными кустами и небольшими деревьями. Над Раем и сценой Суда на [илл. 35.125](#) простирается лазурное небо без облаков. На [илл. 35.126](#) темно-золотистое небо соответствует общему колориту картины. От мандорлы, окружающей Иисуса, исходит яркое золотистое сияние. Ноги Иисуса стоят на густых и мрачных облаках внутри мандорлы; на облаках сидят апостолы и стоят ангелы на Суде, а также стоят праведники и ангелы на небе над Раем. На правой створке этой картины ангелы стоят на небесной тверди, срез которой может видеть зритель, причем прямо под ним расположен Ад.

Могилы. На [илл. 35.125](#) внизу в центре расположена светлая полоса открытых могил (на [илл. 35.126](#) эта полоса значительно темнее, уже и короче). Никто не вылезает из этих могил, но рядом с прямоугольными отверстиями могил лежат снятые с них крышки и стоит один, довольно большой гроб с открытой крышкой.

Ад. Ад представляет собой совсем темное место. На [илл. 35.125](#) в него, как в пещеру, ведет довольно узкий вход. Из темноты свет выхватывает тела грешников, чертей и чудовищ, котлы, где варятся грешники, адский огонь, в котором они горят, столы, полные яств, за которыми обжоры сидят со связанными руками и т.п.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма обеих картин поразительна, прежде всего, тем, что она соответствует лишь части сюжета, и не соответствует другой. Светлый колорит [илл. 35.125](#) гармонирует с прекрасным Небесным собранием и Райским Садам, но конфликтует с отчаянием осужденных грешников и картиной Ада. [Илл. 35.126](#) похожа на темный витраж, в который сзади светит ослепительное солнце. Золотые части картины просто сверкают, не теряя своего мрачного колорита. В результате и Суд, и Рай кажутся слишком мрачными, но осужденные грешники и Ад выглядят потрясающе. На [илл. 35.125](#) Иисус, апостолы, праведники и ангелы образуют своего рода арку или радугу, соединяющую Рай и Ад. Линия открытых могил, уходящая вдаль, создает пространственную глубину. Осужденные грешники своей динамикой

противопоставлены праведникам, а Ад – Раю. [Илл. 35.126](#) имеет асимметричную композицию: сцена Суда продолжена на правую створку и ее часть слева от мандорлы значительно уже, чем справа, Ад занимает лишь нижнюю часть правой створки, в то время как Рай распространился на всю левую створку. Создав два столь различных произведения, Анджелико так и не дал ответа на вопрос, что же такое Страшный Суд – место, где Иисус и Его сподвижники, движимые любовью и состраданием, снисходят до слабостей обычных людей, либо, суммируя все нарушения ими данных заповедей, сурово наказывают их за эти слабости?

Сравнение с другими произведениями на близкие сюжеты. Анджелико летом 1447 года исполнил фрески в капелле Сан-Бризио, которая была пристроена к собору в Орвьето в 1408 году, в том числе «Христос Судия» ([илл. 35.127](#)) и «Пророки» ([илл. 35.128](#)). В этой работе ему помогали Беноццо Гоццолли и другие ученики. Остальные части этой капеллы полвека спустя расписал Лука Синьорелли.

35.6. Сцены из жизни святых

В этом параграфе обсуждаются произведения Анджелико на сюжеты некоторых сцен из жизни св. Космы и Дамиана, Лаврентия, Николая и Доминика.

35.6.1. «Св. Косма и Дамиан перед Лизием»

Картина «Св. Косма и Дамиан перед Лизием» ([илл. 35.129](#)) размером 38×47 см являлась частью пределлы «Алтаря св. Космы и Дамиана» («Алтаря Сан-Марко») ([илл. 35.82](#)), созданного в 1438-1440 годах, и в настоящее время хранится в Старой пинакотеке в Мюнхене [43].

Литературная программа. В эпоху гонений на христиан при императоре Диоклетиане близнецы св. Косма и Дамиан и их братья предстали перед судом римского проконсула Лизия и были приговорены к смерти [19].

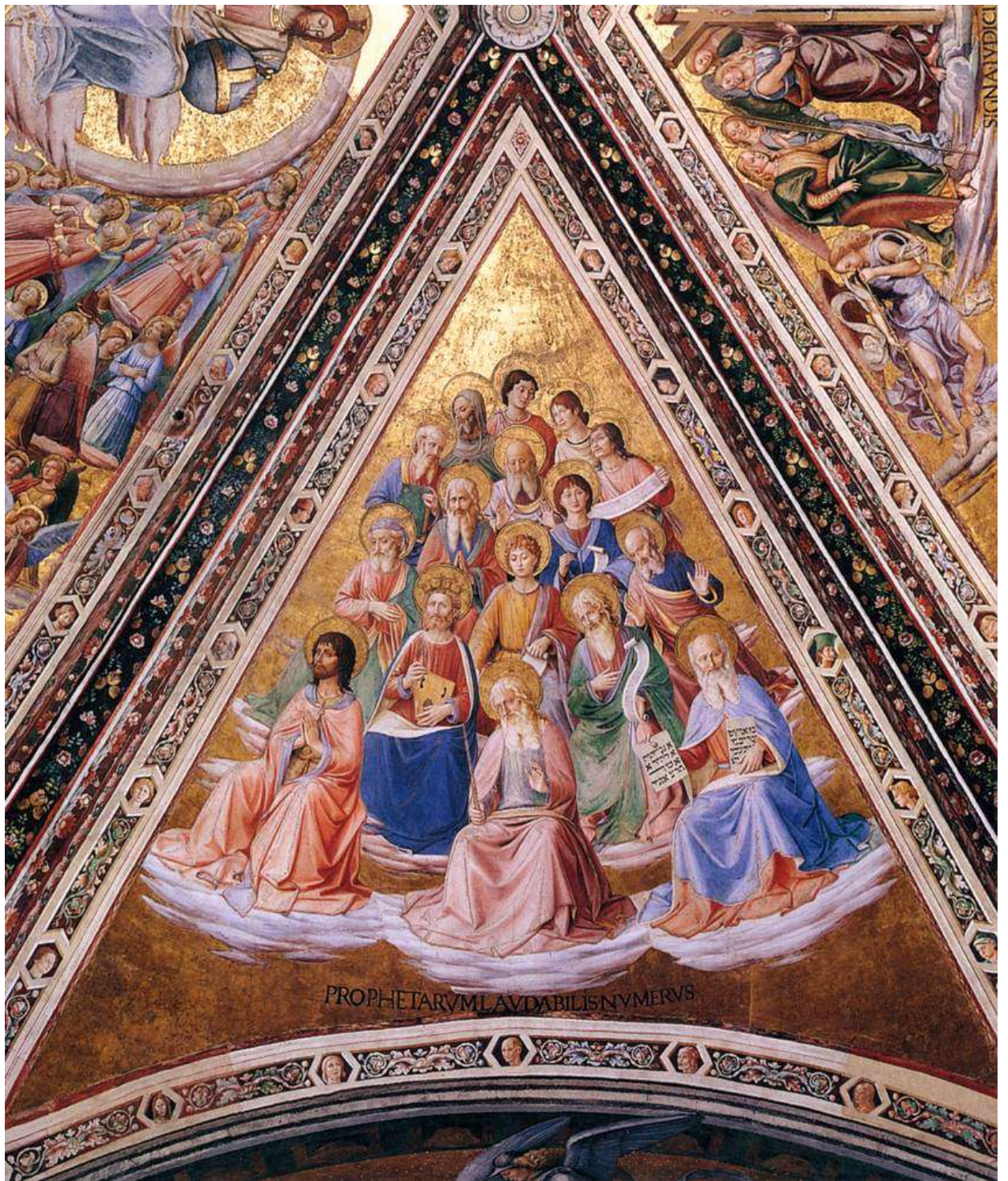
Действующие лица. Св. Косма и Дамиан лишь ракурсом и позами отличаются от их изображений на [илл. 35.59](#).

Три их брата, один совсем мальчик, а два других подростки, ростом заметно ниже близнецов, безбородые (в отличие от старших братьев), несколько различаются в одежде. Мальчик одет в желтый кафтан длиной чуть ниже колен, ворот и рукава которого украшены темно-синим материалом. Его светловолосая голова непокрыта. Подростки одеты в розовый и красный короткие плащи, на головах у них коричневые шляпы, похожие на цилиндры без полей. Ноги у всех обтянуты розовыми чулками. Все братья отмечены золотыми нимбами.

Лизий, средних лет, с лицом, заросшим длинной коричневой бородой, глубоко запавшими глазами и крупным носом, одет в красную мантию, а его ноги обернуты синим плащом. Воротник мантии, ее обшлага и края плаща



Илл. 35.127. Анджелико. Христос Судия.



Илл. 35.128. Анджелико. Пророки.



Илл. 35.129. Анджелико. Св. Косма и Дамиан перед Лизием.

отделаны белым мехом. Рукава мантии украшены синими вставками. На голове у него большая красная шапка такой же формы, как и у братьев-подростков.

На допросе присутствуют еще четверо мужчин. Фигуры двоих пожилых довольно миниатюрны. Более старый, с короткой седой бородой, одет в желтую тунику и красные сапоги. Его голову закрывает большой белый платок, концы которого обмотаны вокруг шеи. Другой, средних лет, с длинной коричневой бородой, раздвоенной на конце, одет в синюю тунику и красный плащ, с золотыми краями. На голове у него коричневый конический колпак с белым основанием. Двое более молодых являются стражниками и нарисованы спиной к зрителю. Один из них, высокий, с крепкой спиной, одет в военного образца короткую розовую тунику с рукавами выше локтей. Под ней также короткая голубая одежда. На голову с темно-коричневыми, коротко стриженными волосами, надет небольшой черный шлем, повязанный белой лентой с узлом на затылке, а ноги обтянуты красными чулками. На левом боку висит средней длины узкий черный меч на тонком черном поясе. Другой стражник с безбородым лицом отличается лишь цветом одежды (зеленая туника и желтые чулки), отсутствием ленты на шлеме и более широким мечом.

Взаимодействие персонажей. Лизий сидит в центре картины в кресле, стоящем на возвышении. Его патетическая поза характерным жестом рук напоминает позу Христа в сценах Страшного Суда у Джотто ([илл. 5.110](#)) и Анджелико ([илл. 35.126](#)). Возможно так изображается чтение приговора. Св. братья стоят справа от него, а остальные персонажи – слева. Все внимательно слушают Лизия; лишь стражники переговариваются между собой. Лица св. братьев, особенно Космы и Дамиана, не выражают никаких эмоций.

Дворик. Действие происходит в небольшом дворике. За спиной Лизия находится невысокая светло-коричневая стена с пилястрами ионического стиля. На ней стоят большие красные вазы с цветами (как и на картине «Наречение имени Иоанну Крестителю» [илл. 35.100](#)). Перед стеной расположена желтая квадратная подставка под креслом Лизия, к которой ведет одна ступенька. У судейского кресла римского образца без спинки ножки и подлокотники имеют форму львов, отлитых из черного металла. За стеной возвышаются более высокие здания с окном, разделенным надвое колонной. Справа перпендикулярно к этой стене расположен римский храм, но не вплотную к ней. Высота храма такая же, как и стены. В его синей нише на невысокой круглой колонне стоит обнаженная статуя одного из римских богов.

Поскольку действие происходит на открытом воздухе, художник нарисовал некоторые элементы пейзажа. Это - лужайка на переднем плане, на которой стоят все персонажи, кроме Лизия, и которая напоминает другие лужайки Анджелико, городской вид в узком проеме между стеной и храмом, а также небо с плывущими по нему небольшими облачками в том же проеме и над храмом.

Цветовая гамма и композиция. Почти все цвета на картине повторяются: красный (мантия Лизия, плащ одного из братьев, и одного из участников допроса, чулки стражника, вазы на стене), синий (плащ Лизия, одежда Космы и Дамиана, туника одного из участников допроса), розовый (плащи Космы, Дамиана и одного из их братьев, туника одного из стражников), желтый (туника младшего брата, подставка кресла Лизия, туника другого участника допроса, чулки другого стражника). Однако коричневый фон стены скрадывает яркость одежд и создает впечатление некоторой мрачности.

Композиция картины характерна для произведений, в основе сюжета которых лежит конфликтный диалог. В частности она похожа на композицию фрески «Диспут в Синаедрионе» ([илл. 35.120](#)). Центром композиции является Лизий (его фигура крупнее остальных). Группа св. братьев противопоставлена группе других участников допроса и доминирует над ней, имея в своем составе на одного человека больше и являясь более сплоченной. Однако баланс достигается за счет того, что к группе справа добавляется статуя бога в храме. В то же время сам храм вносит существенную асимметрию в композицию. Художник удивительным образом подчеркнул то, с каким достоинством братья (особенно Косма и Дамиан) слушают Лизия, и некую растерянность в противоположной группе. Тема несправедного суда за убеждения, к сожалению, остается актуальной до нашего времени.

Сравнение с другими произведениями, близкими по композиции и тематике. Отметим некоторые произведения, близкие по композиции и тематике к этой картине.

Одними из наиболее ранних таких произведений являются две фрески Джотто на одну и ту же тему «Св. Франциск перед султаном (испытание огнем)» ([илл. 35.130](#)) размером 280×450 см, исполненная в 1325 году в капелле Барди церкви Санта-Кроче во Флоренции, и ([илл. 35.131](#)) размером 270×230 см, исполненная в 1297-1300 годах в Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи ([илл. 35.132](#)). Много скитаясь и проповедуя во время последнего крестового похода, Франциск оказался в Египте, где ему удалось предстать перед султаном, которого он хотел обратить в христианство. Чтобы засвидетельствовать силу христианской веры, Франциск предложил подвергнуться испытанию – пройти сквозь огонь, если бы имамы султана сделали то же самое. Когда те отказались, он бросил вызов султану: «Я войду в огонь один, если ты пообещаешь мне принять христианскую веру, если я выйду невредимым». Это условие султан тоже отклонил [19]. На первой фреске ([илл. 35.130](#)) фигура султана в центре, как и фигура Лизия у Анджелико, крупнее остальных персонажей. Франциск и сопровождающий его монах помещены слева от султана, а имамы – справа (в отличие от картины Анджелико, где святые расположены справа от Лизия). На второй фреске ([илл. 35.131](#)) фигуры султана и его свиты, напротив, сдвинуты к правому краю, в центре находится Франциск и сопровождающий его монах, а имамы – у левого края. Несмотря на несомненное превосходство в



Илл. 35.130. Джотто. Св. Франциск перед султаном (испытание огнем).



Илл. 35.131. Джотто. Св. Франциск перед султаном (испытание огнем).



Илл. 35.132. Верхняя церковь Сан-Франческо в Ассизи.

мастерстве у Анджелико, психология и эмоции персонажей переданы у Джотто значительно мощнее.

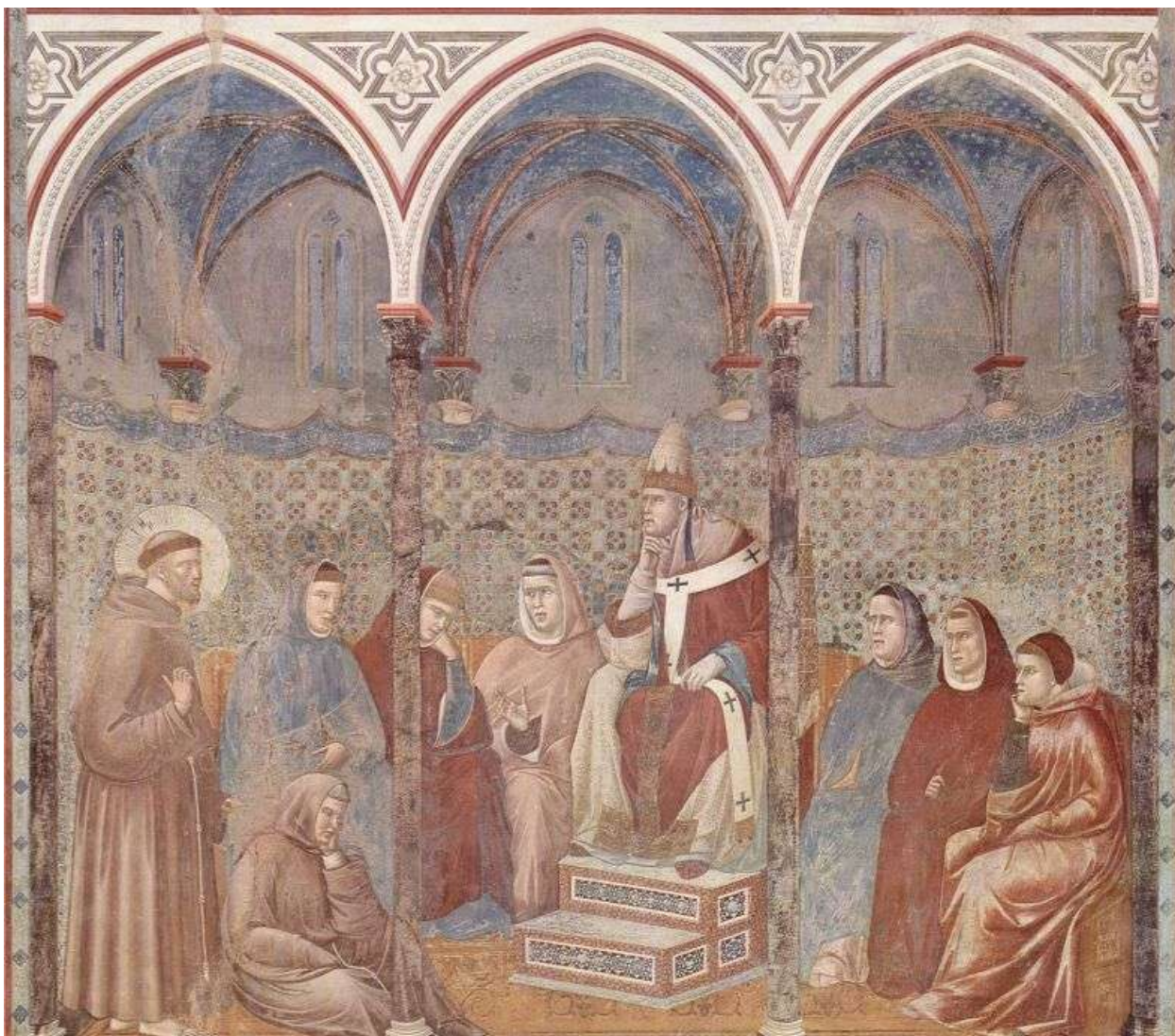
Другим произведением Джотто подобного рода является фреска «Св. Франциск проповедует перед папой Гонорием III» ([илл. 35.133](#)) размером 270×230 см, исполненная в 1297-1300 годах в Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Здесь папа и его окружение нарисованы не лицом к зрителю, как в трех предыдущих произведениях, а в пол оборота к нему. Франциск же находится справа от папы. Великолепны поза главы католической церкви, исполненная глубокой задумчивости, готический интерьер места действия и мягкие краски фрески.

Небольшая картина Таддео Гадди ([илл. 35.134](#)) размером 35×31 см, созданная в 1335-1340 годах для церкви Санта-Кроче во Флоренции, а ныне хранящаяся в галерее Академии во Флоренции, представляет тот же сюжет в инверсной композиции. Сцена помещена в более узкое пространство, а отношения между главными героями и свидетелями не столь напряжены.

Мазолино да Паникале использовал одну из историй о св. Екатерине Александрийской для сюжета своей фрески «Философы Александрии» ([илл. 35.135](#)), исполненной в 1428-1430 годах в капелле Барда Кастильони церкви Сан-Клементе в Риме. Римский император Максенций во время пребывания в Александрии возжелал Екатерину и пытался доводами подорвать ее веру. Когда ему это не удалось, он послал пятьдесят философов, чтобы они это сделали. Незадачливые посланцы вышли с диспута с Екатериной, наоборот, утвердившимися в христианской вере. В результате они, не успевшие креститься, были тут же казнены Максенцием [19]. На диспуте Екатерина обращается не к императору, нарисованному лицом к зрителю, а к философам, сидящим (а не стоящим, как в большинстве подобных сцен) полукругом по обе стороны от него. Художник использовал необычное цветовое решение – черные одежды императора на черном фоне и черное платье святой на фоне черных одежд императора (траур по грядущим мученикам). Удивительны лица философов и самой Екатерины. В верхней правой части фрески представлена сцена, где святая утешает философов в их предсмертный час.

Фреска Анджелико «Св. Лаврентий перед судом императора Валериана» ([илл. 35.136](#)) размером 271×235 см, исполненная в 1447-1449 годах на восточной стене ([илл. 35.137](#)) капеллы Никколини ([илл. 35.112](#)) в Ватикане, также является произведением подобного рода. От св. Лаврентия римская власть потребовала отдать все богатства. Лаврентий, указывая на бедных и калек, сказал: «Вот богатства церкви» [19]. Здесь мы снова встречаемся с прекрасными лицами (например, юноши, смотрящего в противоположную от императора сторону), прекрасным интерьером, элементами пейзажа и насыщенными красками. Но эмоциональное напряжение сцены опять приглушено.

Наконец, отметим небольшую картину Анджелико ([илл. 35.138](#)) размером 28×31 см из Музея Линденау в Альтенбурге, являющуюся частью



Илл. 35.133. Джотто. Св. Франциск проповедует перед папой Гонорием III.



Илл. 35.134. Таддео Гадди. Св. Франциск проповедует перед папой Гонорием III.



Илл. 35.135. Мазолино да Паникале. Философы Александрии.



Илл. 35.136. Анджелико. Св. Лаврентий перед судом императора Валериана.



Илл. 35.137. Восточная стена капеллы Никколина в Ватикане.



Илл. 35.138. Анджелико. Испытание огнем.

пределлы «Алтаря Компанья ди Сан-Франческо» ([илл. 35.72](#)), созданного около 1429 года. На ней представлен тот же сюжет, что и на фресках Джотто ([илл. 35.130](#), [35.131](#)). Анджелико все внимание зрителя направил на речь св. Франциска, одновременно показав растерянность от нее его оппонентов.

Таким путем формировались типовые иконографические схемы, в рамках которых представлялись различные похожие сюжеты.

35.6.2. «Мученичество св. Космы и Дамиана»

Картина «Мученичество св. Космы и Дамиана» ([илл. 35.139](#)) размером 36×46 см являлась частью пределлы «Алтаря св. Космы и Дамиана» («Алтаря Сан-Марко») ([илл. 35.82](#)), созданного в 1438-1440 годах, и в настоящее время хранится в Лувре в Париже [25].

Литературная программа. Лизий велел бросить св. братьев в море, но они были чудесным образом спасены. Затем он велел распять их и побить их камнями, но и в этот раз они остались живы. Тогда он приказал бросить их в огонь, но они опять остались невредимы. В конце концов, Лизий приказал их обезглавить [19]. На картине изображена их последняя казнь.

Действующие лица. Трое св. братьев, включая Косму и Дамиана, уже обезглавлены. Их тела одеты в голубые туники с расстегнутым воротом (т.е. верхняя одежда была снята перед казнью), а на ногах у них серые сапоги. У каждого тела из обрубка шеи льется кровь, причем у брата Космы и Дамиана, которого казнили последним (он еще стоит на коленях) кровь хлещет фонтаном (возможно, Анджелико видел в своей жизни не одну казнь через обезглавливание). Туники спереди также забрызганы кровью. Руки у всех связаны за спиной. Их головы лежат тут же. Глаза завязаны белыми тряпками. Шапки тоже забрали перед казнью, поэтому видны темно-коричневые не особенно длинные волосы казненных, слипшиеся в толстые пряди. Два других брата, в красной и желтой туниках (видимо, братьев казнили по старшинству, начиная с самых старших) со связанными за спиной руками и с завязанными глазами, без головных уборов, стоят на коленях. Головы всех братьев отмечены золотыми нимбами.

Палач, молодой, стройный юноша, с каштановыми, хорошо причесанными волосами, в красной, обтягивающей одежде и такого же цвета узких сапогах, в белой, короткой и узкой юбке (похожей на те, что сейчас носят девушки), держит в правой руке стальной обнаженный меч с крестообразной рукояткой.

Группа из шести стражников, молодых и стройных, некоторые с очень красивыми лицами, выделяется разнообразной расцветкой современных художнику одежд. Начальник в светло-коричневом панцире поверх голубой короткой туники, и в обтягивающих штанах, красных спереди и синих сзади, с непокрытой головой, держит в обеих руках витой жезл. Рядом с ним воины в небольших черных шлемах и с мечами в черных ножнах (у одного в правой руке пика), одеты в короткие голубые туники и такие же, как и у начальника, обтягивающие штаны (у одного розовые, а у другого – красные). За ними



Илл. 35.139. Анджелико. Мученичество св. Космы и Дамиана.

стоят воины также в шлемах, с пиками на тонких древках, а у одного – огромный, красный с орнаментом овальный щит.

Тут же находятся еще два персонажа, возможно участники допроса у Лизия, но несколько по-другому одетые.

Взаимодействие персонажей. Тело Космы (который был казнен раньше других) лежит на земле навзничь, его правая нога слегка согнута в колене, а отрубленная голова упала лицом на землю. Тело Дамиана еще стоит на коленях спиной к зрителю, но уже падает вперед, туда, где на левом боку лежит его голова. Тело следующего казненного брата стоит прямо на коленях в профиль, а его голова отлетела довольно далеко и упала на затылок. Следующий брат, казнь которого совершается в данный момент, стоит на коленях чуть в глубине картины лицом к зрителю. Палач слева от него размахнулся мечом изо всех сил, чтобы срубить голову, его стремительное движение передано очень реалистично. Слева от остальных братьев, сразу за телом Космы, на коленях стоит младший брат и ждет своей очереди. За ним стоят стражники в два ряда и двое других свидетелей казни. Стражники обсуждают происходящее. Тот, что находится слева от начальника, обращается к нему, указывая на самого младшего брата и возможно предлагая его пощадить. Крайний слева старик в длинной сиреневой тунике делает характерный жест ладонями вперед, словно отстраняясь от происходящего. Пожилой же мужчина справа от него радуется тому, что свершилось.

Архитектурные сооружения. За группой свидетелей казни и стражников расположена низкая (Анджелико еще не владел искусством перспективы достаточно хорошо) белая зубчатая стена с многочисленными зубчатыми башнями и таким же белым церковным шпилем. С противоположной стороны из-за холмов также виднеются белые строения, похожие на рыцарские замки.

Пейзаж. Тела уже казненных братьев лежат на широкой дороге, уходящей вдаль между холмами. Там же стоит и палач. Остальные персонажи находятся на зеленой лужайке с белыми цветами, типичной для творчества Анджелико. В конце лужайки стоят пять кипарисов, чрезмерно узких и со слишком высокими стволами. За ними к дороге выходит полоска хорошо подстриженных кустиков. Голые холмы, между которыми вьется дорога, в центре пологие, круто уходят вверх на правой стороне картины. Горизонт же представляет собой цепь пологих холмов. Над всем нависло довольно зловещее, сероватое небо, покрытое белесыми, слоистыми облаками.

Цветовая гамма и композиция. Художник использует повторение цветов: красного (кровь казненных, туника казнимого и одежда палача, туника и плащ персонажа, радующегося казни, чулки некоторых стражников), голубого и сиреневого (туники казненных, персонажа, отстраняющегося от зрелища, и некоторых стражников), желтого (туника младшего брата и чулки одного из стражников). Пейзаж в темных тонах несколько мрачноват, что контрастирует с белым городом и другими

постройками. Поразительна композиция картины. В ее центре находится юноша в красной тунике, одиноко стоящий на коленях и безропотно ожидающий своей смерти. Его центральное положение дополнительно подчеркивают пять стройных кипарисов за спиной у юноши. Слева от него находится уже казненный брат в голубой тунике, прямо стоящий на коленях, из разрубленной шеи которого бьет фонтан крови, а справа – младший брат в желтой тунике, также стоящий на коленях и ожидающий своей казни. Между ними на переднем плане лежат тела Космы и Дамиана, а также три отрубленные головы. Эта группа смещена вправо. Еще большую асимметрию вносит фигура палача. Другое противопоставление – группа стражников и свидетелей казни, стоящих во весь рост слева, и лежащие на земле тела казненных справа. Группу слева дополнительно утяжеляет возвышающийся над ней город, а место казни и находящиеся на нем фигуры облегчены отступившими за дорогу холмами. Но эти отступившие холмы своей массой доминируют над городом и словно угрожают ему. Эта картина отличается от произведений предшественников Анджелико, изображающих казни, массовым характером (казнят не одного, а целых пять человек) и возрастом казнимых (казнят не пожилых или старых людей, а юношей и даже детей). Художник, несомненно, осуждает и даже обличает расправу, но не опускается до гротеска – и жертвы, и палачи у него в равной мере красивы, а казнь происходит на фоне красивых архитектуры и пейзажа.

Три первые попытки лишить жизни св. Косму, Дамиана и их братьев (распятие, утопление и сожжение) Анджелико изобразил на картинах ([илл. 35.140](#)) размером 38×45 см и ([илл. 35.141](#)) размером 38×46 см из Старой пинакотеки в Мюнхене и ([илл. 35.142](#)) размером 37×46 см из Национальной галереи Ирландии в Дублине, являющихся частями пределлы того же «Алтаря св. Космы и Дамиана» («Алтаря Сан-Марко») ([илл. 35.82](#)). На первой из них ([илл. 35.140](#)) святых братьев бросают в море, несмотря на мольбы о помиловании, но ангел, слетевший с неба, выводит их на берег. Обращает на себя внимание необычная архитектура языческого храма на заднем плане и чудесный южный морской пейзаж. На второй из них ([илл. 35.141](#)) братья распяты, в них кидали камни и пускали стрелы. Но камни не долетали до них, а стрелы ломались в воздухе, так что святые сошли с крестов невредимые. И здесь художник добился большой выразительности в позах палачей и создал мрачный, но впечатляющий пейзаж. На третьей картине ([илл. 35.142](#)) представлена история о том, что попытка сжечь их на костре также оказалась неудачной – огонь расступился и начал жечь самих мучителей. Здесь позы испуганных палачей очень выразительны, но в изображении огня сохраняется стилизация – достижения Робера Кампена были еще неизвестны итальянской живописи.

Тема казней святых была весьма популярна в религиозной живописи. Примером ее воплощения в монашеской живописи до Анджелико может служить картина Лоренцо Монако «Обезглавливание св. Екатерины Александрийской» ([илл. 35.143](#)) размером 42×57 см из Государственных музеев Берлина, созданная в 1394-1395 годах и являвшаяся частью пределлы



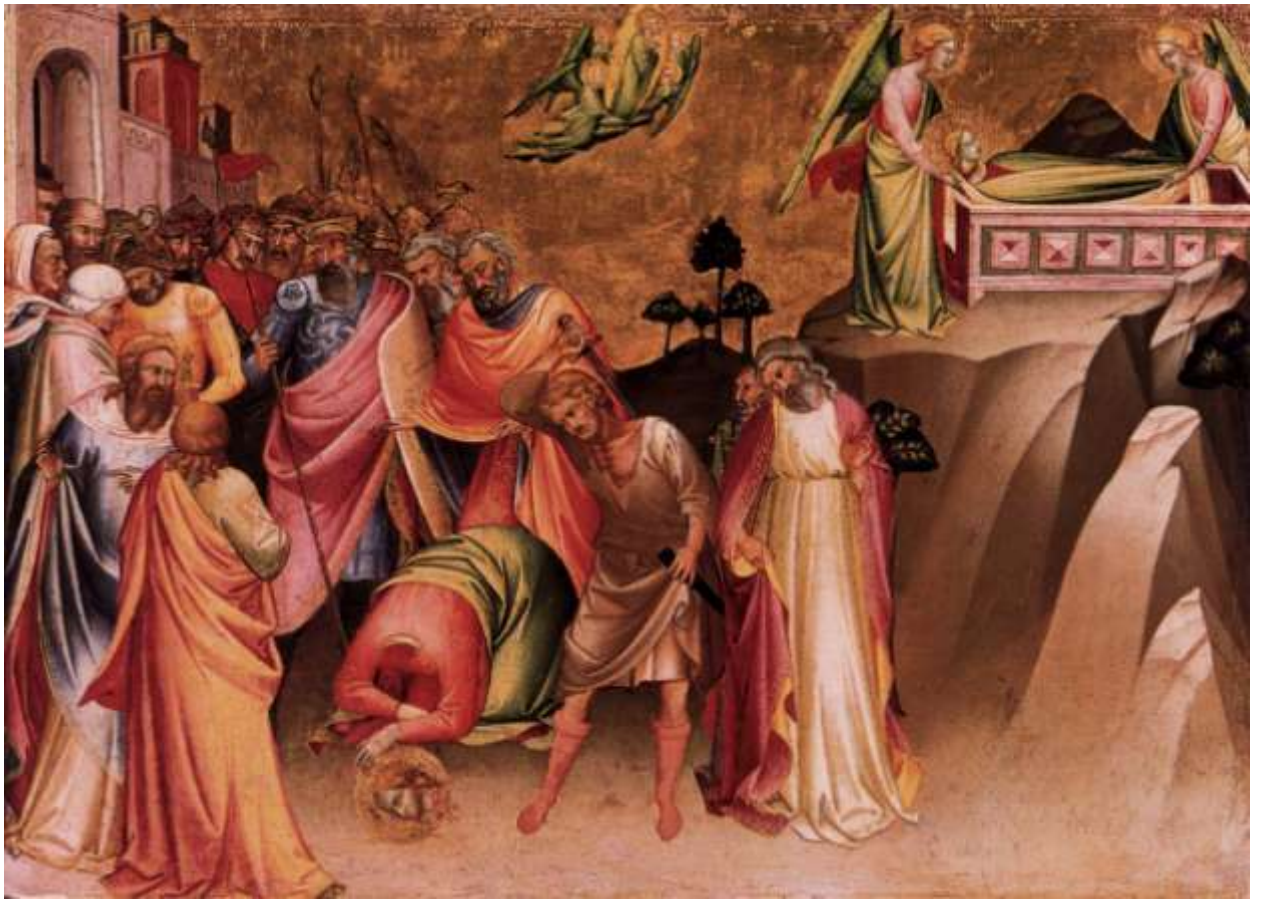
Илл. 35.140. Анджелико. Чудесное спасение св. Космы и Дамиан от смерти через утопление.



Илл. 35.141. Анджелико. Чудесное спасение св. Космы и Дамиана от смерти на кресте и побиения камнями.



Илл. 35.142. Анджелико. Чудесное спасение св. Космы и Дамиана от смерти на костре.



Илл. 35.143. Лоренцо Монако. Обезглавливание св. Екатерины Александрийской.

алтаря монашеской церкви Сан-Гаджио во Флоренции. Картина написана в мрачных кровавых тонах. Святая была казнена при большом стечении народа. Ее голова уже отсечена, хотя палач еще только замахивается мечом. В правом верхнем углу ангелы кладут тело святой (снова с головой) в гроб, а сверху в центре другие ангелы уносят ее душу на небо.

Другой вариант того же сюжеты представлен на фреске Мазолино да Паникале ([илл. 35.144](#)), исполненной в 1428-1430 годах в церкви Сан-Клементе в Риме. Предание гласит, что до того, как св. Екатерина была обезглавлена, император Максенций собственноручно изобрел для нее орудие пыток – четыре колеса, снабженных железными шипами; к ним была привязана Екатерина. Но удар молнии сокрушил машину прежде, чем колеса успели причинить ей вред [19]. На фреске часть колес уже разбита, а очередное колесо ангел разбивает мечом. Все в ужасе, кроме императора, который наблюдает за пытками сверху, и самой Екатерины, которая молится Богу.

Мастер Франке на своей картине «Мученическая смерть св. Фомы Кентерберийского» ([илл. 35.145](#)) размером 99×90 см, хранящейся в Кунстхалле в Гамбурге и являвшейся частью правой наружной створки «Алтаря св. Фомы Бекета», созданного около 1424 года, изобразил не публичную казнь, а предательское убийство святого. Фома Бекет родился в 1118 и умер в 1170 году. Его назначение на пост архиепископа Кентерберийского послужило причиной разрыва с бывшим его близким другом, английским королем Генрихом II. В конце концов, желание короля избавиться от этого «буйного священника» привело к предательскому убийству его, совершенному четырьмя рыцарями в тот момент, когда он, стоя на коленях, молился в капелле кафедрального собора. В Англии изображения Фомы были уничтожены Генрихом VIII, но они широко распространены в других частях Европы [19]. На картине несчастное, но прекрасное лицо святого залито кровью – один из убийц уже нанес ему удар по голове мечом и вкладывает его в ножны. Архиепископская тиара валяется на полу. Другой наносит ему второй удар предметом, похожим на бейсбольную битку. Художник не стесняется прибегать к гротеску – у рыцарей зверские лица, а стоящие слева от святого священнослужители явно сочувствуют этому убийству.

35.6.3. «Св. Лаврентий, получающий от св. Сикста сокровища Римской церкви»

Фреска «Св. Лаврентий, получающий от св. Сикста сокровища Римской церкви» ([илл. 35.146](#)) размером 271×205 см, созданная в 1447-1450 годах, находится на северной стене ([илл. 35.119](#)) капеллы Никколина в Ватикане ([илл. 35.112](#)) [36].

Литературная программа. Св. Лаврентий был посвящен в сан дьякона папой Сикстом II. Когда стражники уже ломались в дверь церкви, где находился папа, чтобы заточить его в темницу и казнить, папа успел отдать



Илл. 35.144. Мазолино да Паникале. Мученичество св. Екатерины.



Илл. 35.145. Мастер Франке. Мученическая смерть св. Фомы Кентерберийского.



Илл. 35.146. Анджелико. Св. Лаврентий, получающий от св. Сикста сокровища Римской церкви.

церковные сокровища, состоявшие из драгоценных сосудов и денег, Лаврентию. При этом он обязал его раздать все сокровища бедным [19, 36].

Действующие лица. Св. Сикст (в центре), пожилой, худой и стройный, невысокого роста, с безбородым лицом, выразительными глазами, орлиным носом и скошенным подбородком, одет в длинное зеленое облачение с мелкими складками и сиреневую мантию, покрытую тонким, растительным орнаментом и спадающую с его плеч красивыми складками. Края мантии украшены широкой золотой лентой с геометрическим орнаментом и скреплены большой красивой брошью. На голове у него серебряная папская тиара, украшенная золотом и рубинами. В левой руке папа держит среднего размера матерчатый мешочек с деньгами.

Лаврентий (правее Сикста), молодой, более высокий, чем папа, с безбородым лицом, маленькими глазами, длинным носом, темно-коричневыми волосами, коротко подстриженными в скобку, и небольшой тонзурой, одет в розовый, дьяконский долматик с золотыми украшениями. Его голова непокрыта. Оба святых отмечены темно-золотыми нимбами.

Три прислужника (по обе стороны от Сикста), все молодые и стройные, но разного возраста, с безбородыми лицами, коротко подстриженными, коричневыми волосами, с тонзурами, одеты в коричневые сутаны. Один из них держит в руках большую и красиво украшенную, металлическую коробку с сокровищами, на которой стоят серебряные церковные сосуды, поставленные друг на друга широкие и узкие блюда и ваза с высоким тонким горлышком.

Два стражника (у левого края), нарисованные со спины, одеты в короткие туники военного образца (зеленую и коричневую), с металлическими шлемами разной конструкции на головах. Их ноги, обтянутые чулками (коричневыми и черными), обуты в невысокие и узкие сапоги. В руках они держат алебарды с длинными древками. У одного из них на поясе висит средней длины меч с крестообразной рукояткой и в коричневых ножнах.

Взаимодействие персонажей. Папа Сикст, слегка наклонив голову, благословляет Лаврентия и отдает ему мешочек с деньгами. Лаврентий, стоя перед папой на одном колене, правую руку поднял вверх, принося клятву, а левую протянул за мешочком. Оба стоят в профиль к зрителю. Прислужник, держащий сокровища и сосуды, торопит папу, чтобы передать их ему. Другой прислужник за спиной папы тревожно смотрит на дверь и также инстинктивно делает правой рукой жест, призывающий папу поторопиться (но папа не видит этот жест). У третьего прислужника на заднем плане, видно лишь ничего не выражающее лицо. Второй центр действия находится на улице. Два стражника не могут открыть дверь церкви. Тот, что слева, пытается толкнуть ее массой своего тела, второй – пробить своей алебардой. Связь между этими двумя центрами действия передана через тревожные лица и жесты прислужников. Папа же и Лаврентий сохраняют полное спокойствие, продолжая обряд передачи сокровищ.

Дворик. Папа, Лаврентий и прислужники находятся в маленьком внутреннем дворике церкви, причем стена, отделяющая этот дворик от улицы, убрана художником (эта условность, заимствованная у старых мастеров, уже была использована Анджелико) так, что края долматики Лаврентия оказались уже на улице, причем даже ближе к зрителю, чем стражники. Над желтой входной дверью в церковь расположен рельеф фронтона, в центре которого помещено изображение святого с открытой книгой внутри раковины. Выше этого фронтона видны рельефы небольших детских головок, вписанные в круги. За входной дверью расположен небольшой портик с невысокими колоннами коринфского ордера, выходящий во внутренний дворик. В задней части этого дворика также находится портик, но с более тонкими колоннами. Из него в церковный сад ведет открытая дверь с полукруглым верхом, через которую виден еще один портик на противоположной стороне сада. Над плоскими крышами портиков возвышается основное, розовое здание церкви с готическим окном (и тоже плоской крышей).

Элементы пейзажа. И здесь Анджелико ввел элементы пейзажа: ряд кипарисов, голые стволы которых видны через дверь в заднем портике (из-за чего они производят впечатление металлической решетки), а верхушки – над крышей портика; лужайки, на которой растут кипарисы; синее, безоблачное, вечернее небо над крышами, на фоне которого эффектно смотрятся кроны кипарисов.

Цветовая гамма и композиция. Темное небо не мешает яркому освещению всей сцены (как внутри дворика, так и на улице). Основными повторяющимися цветами на фреске являются зеленый (облачение папы, туника одного из стражников, лужайка и кроны кипарисов), голубой (мантия папы и небо), розовый (далматик Лаврентия и стены церкви) и коричневый (сутаны прислужников и туника другого стражника). В центре композиции находится фигура Сикста, выделенная ярким сиреневым цветом его мантии. Его группа в правой части фрески, включающая Лаврентия и трех прислужников, явно перевешивает группу из двух стражников в несколько неуклюжих позах на левом краю. Эти группы разделены геометрией архитектурных сооружений. Над всем доминирует громада церкви, кроны кипарисов и бесстрастное небо. Художник великолепно передал психологический контраст между спокойствием совершающих таинство святых и волнением спешащих прислужников. Тема фрески – бесстрашное исполнение своего долга перед лицом смертельной опасности. Впечатление портит лишь то, что долг состоит в сохранении богатства.

35.6.4. «Св. Лаврентий раздает милостыню бедным»

Фреска «Св. Лаврентий раздает милостыню бедным» ([илл. 35.147](#)) размером 271×205 см также находится на северной стене ([илл. 35.119](#)) капеллы Никколина в Ватикане ([илл. 35.112](#)) [36].



Илл. 35.147. Анджелико. Св. Лаврентий раздает милостыню бедным.

Литературная программа. На фреске изображена сцена, где Лаврентий, выполняя данное папе Сиксту II обещание, раздает сокровища церкви бедным. Фигуры двух держащихся за руки детей, как предполагают, принадлежат кисти Беноццо Гоццоли.

Действующие лица. Лаврентий, довольно плотный, высокий и круглолицый, мало чем отличается от его изображения на предыдущей фреске. Другой ракурс позволяет увидеть его долматик во всем великолепии. В левой руке он держит матерчатый мешочек с деньгами, который передал ему св. Сикст, а в правой – горсть монет.

Трое нищих (без видимых увечий), двое средних лет и старик, все худые и высокие, значительно отличаются друг от друга по типу и одежде. Один из первых двух, с низким лбом, прямым, длинным носом, короткими, темно-коричневыми волосами и бородкой клинышком, одет в короткую зеленую тунику, черные чулки и коричневые сапоги. Его голова непокрыта, а левой рукой он опирается на тонкую черную трость. Второй, с суровым, безбородым лицом, крупным носом с небольшой горбинкой и острым подбородком, имеет на голове серую шляпу с черной лентой и опущенными вниз короткими полями, надетую на белый головной платок, концы которого лежат у него на плечах. Старик же, с выразительными глазами, высоким лбом, горбатым носом и длинной седой бородой, одет в короткую синюю тунику, темно-коричневые чулки и черные башмаки. На голове у него белая вязаная шапочка с завернутыми краями.левой рукой он опирается на светлую деревянную палку с Т-образной рукояткой.

Трое калек имеют различные увечья. Молодой слепой, с безбородым, характерным лицом, одет в короткую коричневую тунику, серые чулки и такие же башмаки, как и у нищего старика. На правом плече у него висит зеленая тряпичная сума, а в правой руке он держит длинную и тонкую коричневую трость. Хромой старик с безбородым лицом, маленькими глазками, острым носом и подбородком, одет в короткую красную тунику, подпоясанную черным поясом. На голове у него черный колпак, длинные концы которого лежат у него на спине. Его поджатая правая хромота нога не обута и перевязана бинтом выше щиколотки и в ступне. На другой ноге у него черный башмак. Для поддержания равновесия он опирается правой рукой на довольно короткую трость. Наконец, калека без ног нарисован со спины. Его черные волосы подернуты сединой. На нем зеленая туника, на голове надета небольшая шапочка, на правом плече висит черная тряпичная сума. Сам он сидит на низкой черной подставке, а передвигается с помощью двух деревянных коричневых ручек, одну из которых он держит в левой руке, а другая лежит на земле справа.

Среди нищих присутствуют и две женщины. Одна из них держит за руку кудрявого ребенка в розовой тунике, стоящего рядом с ней. На ней длинная и широкая темно-синяя накидка и белый головной платок, концы которого спускаются ниже талии по плечам и спине. Другая женщина, совсем юная и красивая, держит на руках ребенка лет двух в белой рубашечке и зеленых штанишках. Она одета в длинное синее платье с красивыми складками на

подоле, в такого же цвета плащ и белый головной платок, концы которого наброшены на плечи вокруг шеи. Ее ноги обуты в темно-синие башмачки.

На фреске мы видим и двоих голодных детей, мальчика и девочку. Хорошенький босоногий мальчик с великолепной, кудрявой светлой шевелюрой одет в коротенькую коричневую тунику. У милостивой девочки (тоже босой) в зеленом платье коричневые волосы расчесаны на прямой пробор и перевязаны черной ленточкой.

Взаимодействие персонажей. Лаврентий в центре сцены стоит перед безногим стариком, который протягивает за монеткой правую руку. С обеих сторон толпятся нищие и калеки. Стоящая рядом с ним слева женщина, держащая за руку ребенка, который с надеждой смотрит на святого, терпеливо ждет своей очереди, приложив к груди руку. Левее нее хромой тянет к святому руку. Еще левее, совсем с краю, молодая женщина с ребенком на руках, стыдливо потупила взор. Справа от Лаврентия отходят мальчик и девочка. Мальчик уже получил свою монетку и держит ее в правой руке, а девочка, прильнув к нему, пытается взять ее у него; мальчик же старается помешать ей, отталкивая своей рукой ее руку. Правее них старик сильно наклонился вперед и протягивает к Лаврентию правую руку. Стоящий за ним нищий молится, сложив ладони. Другой нищий вопросительно смотрит на святого. Слепой же, будучи справа от Лаврентия на переднем плане, идет вперед, делая характерный охранительный жест рукой и рискуя пройти мимо Лаврентия и налететь на безногого калеку.

Архитектурные сооружения. Действие происходит на паперти у входа в светлую церковь. Этот вход расположен между двумя пилястрами коринфского ордера, украшенными рельефом растительного орнамента. От входа вглубь апсиды с раковиной на потолке и маленькими окнами вверху, ведет длинная светлая колоннада также коринфского ордера. Стиль архитектуры соответствует времени жизни художника.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма фрески построена на контрасте между яркими и разноцветными одеждами персонажей (цвета которых повторяются) и строгой, даже суровой, однотонностью архитектуры церкви. Лаврентий, который является центром всей композиции, помещен на фоне апсиды, колоннады и входа в церковь. Асимметрию в композицию вносят лишь разнообразные позы нищих и калек по обе стороны от него. По тематике эта фреска близка фреске «Раздача св. Стефаном милостыни бедным» ([илл. 35.116](#)), но по композиции значительно отличается от нее. Символическое значение фрески - церковь в лице св. Лаврентия одаривает милостью своих верующих в лице нищих. Фреска также содержит намек на то, что ранняя церковь раздавала свои сокровища для помощи бедным, в то время как современная Анджелико церковь копит значительно большие сокровища для обеспечения роскошной жизни своих иерархов.

35.6.5. «Чудеса св. Николая»

Небольшая картина «Чудеса св. Николая» ([илл. 35.148](#)) размером 34×60 см, созданная в 1437 году, первоначально была частью пределлы триптиха «Алтарь Перуджи» ([илл. 35.76](#)), разобранного в XVI веке. В настоящее время картина хранится в музеях Ватикана в Риме [35].

Литературная программа. На картине изображены два чуда, совершенных св. Николаем из Бари. В первом из них святой просит купца уступить ему зерно, чтобы спасти от голода население города Мирры, где он был архиепископом; при этом святой чудесным образом умножает количество зерна; во втором (уже после его смерти) моряки во время бури обращаются к святому, который появляется на небе и спасает их от кораблекрушения.

Сравнение с произведением Джентиле да Фабриано. Сюжет второго чуда (Николай умиряет бурю) уже встречался в творчестве Джентиле да Фабриано ([илл. 28.48](#)). У Анджелико эта сцена занимает только правую треть картины. В его варианте матросы лишь молятся, призывая святого, в то время как у Джентиле большая их часть старается освободить корабль от лишнего груза, выбрасывая его за борт. Кроме того, на картине Анджелико корабль находится вблизи берега, а ветер дует со стороны носа в направлении кормы и берега, снося корабль на берег кормой вперед; моряки боятся, что его разобьет о скалы. У Джентиле же корабль находится в открытом море, ветер дует в направлении хода судна, а моряки боятся крушения из-за слишком сильного шторма.

Действующие лица. Св. Николай изображен на картине дважды, на земле и на небе (после смерти). На земле, высокий, стройный старец, со спокойным, величественным лицом, на которое падает золотой отблеск от его нимба, коротко подстриженной, седой бородой, он одет в длинное тонкое коричневое облачение, из-под которого видны розовые обтягивающие рукава нижнего облачения, и зеленый плащ из блестящей материи (складки которого нарисованы великолепно) с золотой вышивкой по краю. На голове у него надета золотая епископская митра, а на ногах – золотые туфли с узкими носами. На небе Николай отличается цветом развевающегося плаща – черным с золотыми точками и обшитым по краям золотом, тем, что он находится в круглом, лучистом, золотом сиянии, а также тем, что в левой руке держит золотой епископский посох.

Священник, сопровождающий святого, ниже него ростом, худой, средних лет, с безбородым, лицом, черными глазами, низким лбом, прямым носом, крупным ртом с толстыми губами и круглым подбородком, одет в голубое облачение с широкой черной каймой внизу, синюю, обтягивающую шапочку и черные башмаки.

Купец, высокий и дородный, с маленькой головой, нарисован со спины. На нем длинный и широкий, красный балахон, спадающий складками, и такая же, как и у священника шапочка.



Илл. 35.148. Анджелико. Чудеса св. Николая.

Комендант города, пожилой, высокий и крупный, с большой головой, немного наивным лицом, маленькими глазками, длинным носом и торчащей бородкой клинышком, одет в короткую фиолетовую тунику военного образца с золотой вышивкой у ворота, на широких рукавах и с широкой черной каймой на подоле и у ворота. Его талия стянута широким черным поясом с золотыми украшениями, из-за чего ниже пояса туника собрана в широкие красивые складки. На голове надет золотой полукруглый шлем с широкими полями, несколько поднятыми вверх и синими снизу, а на ногах – обтягивающие розовые сапоги.

На картине нарисовано несколько рабочих. Все они в ярких, коротких одеждах – красных, желтых и синих, в обтягивающих чулках таких же цветов (но цвета одежды и чулок всегда контрастируют друг с другом), некоторые в шапках и шляпах с полями, другие без головных уборов, светловолосые. Один из рабочих держит круглую металлическую меру для зерна, другой – края мешка с зерном, большинство же взвалили мешки себе на спину через плечо.

Пять моряков (на корабле), с различными лицами, в красных, синих и черных одеждах, почти все с непокрытыми головами (лишь один в плоской черной шапочке), нарисованы довольно схематично.

Взаимодействие персонажей. На картине одновременной протекают три действия. Николай, в величественной позе убеждает купца, протянув к нему левую руку и собрав полы плаща правой. Купец, стоя перед Николаем спиной к зрителю, смотрит на свои корабли, стоящие в гавани. Свою реакцию на просьбу Николая он никак не выражает. В разговоре участвует комендант города, отчаянно жестикулирующий руками. Священник, стоящий позади Николая, устал слушать все эти разговоры и смотрит в сторону, не веря в успех дела. Другое действие связано с переноской зерна в город. За спиной у коменданта двое рабочих насыпают мешок зерном – один поднял повыше концы мешка, а другой сыпет зерно из меры. За спиной у Николая трое рабочих несут уже наполненные мешки с зерном в город. Третье действие происходит в правой части картины. Там за скалами начинается открытое бушующее море. Ветер несет корабль на скалы кормой вперед. Моряки сбились в кучу, воздели руки к небу и, глядя на берег, призывают святого. Он в небе спешит им на помощь, хотя они и не видят его.

Архитектурные сооружения. У левого края картины находится вход в город – высокие и узкие ворота с полукруглым верхом и зубчатой башней над ними, от которой по берегу моря идет зубчатая стена к следующей башне. За стеной видны дома с двускатными красными крышами. На вершине скалы внутри городских стен находится главная цитадель с донжоном. Другая часть города, тоже обнесенная стеной с башнями и донжоном, находится на противоположном конце гавани. Еще один замок с широкой круглой башней расположен на вершине высокой скалы, возвышающейся над этой частью города. Наконец, вдалеке, у входа в гавань, на более пологом холме также находятся укрепленные постройки.

Пейзаж. События первого чуда разворачиваются на песчаном берегу морской гавани. На берегу можно видеть редкие чахлые растения, которым трудно развиваться на морском песке. Песок нарисован мелкими белыми точечками, а его изображение появляется здесь впервые. С двух сторон этот пляж обрамляют крутые скалы, нарисованные стилизовано. Море в гавани спокойно, художнику удалось не хуже, чем Джентиле, передать цвет морской воды. За цепью скал справа на море шторм – здесь море темно-зеленое, видны стилизованные волны (но без пены и барашков). То же относится и к небу – слева, над гаванью оно светлое с небольшими слоистыми облаками, а справа – темное (лишь чуть светлее моря), мрачными становятся и облака. В бушующем море между терпящим бедствие кораблем и прибрежными скалами из воды высунуло голову морское чудовище, нечто среднее между крокодилом и собакой, с разинутой пастью и острыми зубами.

Корабли. На картине мы видим три корабля (не считая четвертого у самой линии горизонта) – два в гавани и один за ее пределами. Все они имеют одну и ту же конструкцию – высокие нос и корму, широкие борта, одну толстую мачту с красным вымпелом, смотровой корзиной наверху и одной широкой реей, надстройки на носу и на корме, длинный форштвень. Снасти при поднятом и спущенном парусе нарисованы очень тщательно. Корабль в центре с убраным парусом стоит в гавани на якоре (с него и сгружается зерно). Корабль слева, распустив парус, входит в гавань. Корабль справа в открытом бурном море кормой вперед несетя на берег. Моряки даже не спустили парус, который раздут ветром в сторону кормы. Только на этом корабле видна команда, которая и призывает св. Николая.

Лодки. У берега стоят три широкие лодки, почти до краев полные зерном. По бортам этих лодок видны уключины и концы весел. Груды отборного зерна в лодках нарисованы очень натурально.

Мешки. На берегу стоят три серых мешка, полные зерном. Еще один мешок наполняют рабочие. Рядом сложены пустые мешки.

Цветовая гамма и композиция. Картина написана в ярких тонах. На переднем плане это яркие одежды основных персонажей, красные, желтые, синие и зеленые. Фоном является песчаный берег, море, скалы и небо. Левая часть картины наполнена утренним солнцем, подчеркивающим яркие краски южного морского пейзажа. Возможно, впервые ощущается прозрачность воздуха, которую подчеркивают резкие тени ярко освещенного города. Цвет неба, почти белый у горизонта, сгущается вверх и оттеняет слоистые облака. Скалы нарисованы стилизованными, слишком гладкими между острых складок и довольно неестественного, красно-коричневого цвета. Шторм в правой части картины довольно реалистично передан темно-зеленым цветом воды и неба. На этом фоне контрастно выделяется сияние вокруг фигуры летящего св. Николая.

В композиции картины соединены две сцены (контрастирующие по цветовой гамме). Цепь скал, идущая вверх от берега вглубь картины, разделяет спокойную гавань, где происходит действие первой сцены, от бушующего моря, где разворачивается драма второй. В композиции первой

сцены художнику удалось выделить линию, идущую из глубины левого края на передний план, - от расположенного слева и на среднем плане города с высоким донжоном, через фигуры рабочих, несущих в него мешки с зерном, стоящих на переднем плане св. Николая, купца и коменданта к рабочим, насыпающим зерно из лодок в мешки, далее к уже насыпанным мешкам и к камням в правом нижнем углу. Фоном для них является гавань и находящиеся в ней корабли. За цепью скал справа по диагонали вверху помещен св. Николай и справа от него терпящее бедствие судно. Контраст между освещенной утренним солнцем спокойной сценой слева и мрачной, полной драматизма, сценой шторма справа передан художником великолепно. Соединив эти два сюжета, художник подчеркнул, что люди могут рассчитывать на помощь святого не только при его жизни, но и после его смерти.

Сравнение с другими произведениями на те же сюжеты. Оба сюжета, соединенные вместе Анджелико, ранее порознь уже встречались в живописи. На картине Амброджо Лоренцетти ([илл. 35.149](#)) размером 48×52.5 см, созданной около 1332 года и хранящейся в галерее Уффици во Флоренции, представлен первый из них. В его варианте имеется отсутствующая у Анджелико деталь – ангелы в небе помогают св. Николаю, снова наполняя трюмы зерном. Этот сюжет является отзвуком истории о насыщении Христом пяти тысяч человек [19]. Второй сюжет представлен на картине Лоренцо Монако ([илл. 35.150](#)) размером 19×52 см из галереи Академии во Флоренции. Здесь мы видим довольно грубую стилизацию, не характерную для других произведений этого тонкого художника.

35.6.6. «Сон папы Иннокентия III»

Маленькая картина «Сон папы Иннокентия III» ([илл. 35.151](#)) является левым фрагментом пределлы картины «Коронование Марии» ([илл. 35.121](#)) и хранится в Лувре в Париже [33].

Литературная программа. В основе сюжета картины лежит история о том, что в то время, когда Доминик добивался папского разрешения на учреждение своего ордена, тогдашнему папе Иннокентию III привиделся сон – Латеранская церковь увенчана куполом и Доминик держит ее на своих руках (аналогичный рассказ существует и о Франциске Ассизском) [19].

Сравнение с фреской Мастера св. Франциска. По сравнению с фреской Мастера св. Франциска на сюжет о Франциске Ассизском ([илл. 2.23](#)), у Анджелико отсутствуют охранники папы, у Латеранской церкви видна лишь ее слегка наклонившаяся массивная нижняя часть, которую поддерживает св. Доминик, позади спальни папы также помещены архитектурные сооружения, а в картину введены элементы пейзажа.

Действующие лица. Св. Доминик, средних лет, невысокого роста, с серым, несчастным, безбородым лицом, небольшими черными глазами, низко расположенными бровями, вздернутым носом, скошенным подбородком, короткими, рыжими волосами и обширной, выпуклой



Илл. 35.149. Амброждо Лоренцетти. Сцены из жизни св. Николая.



Илл. 35.150. Лоренцо Монако. Св. Николай спасает терпящих бедствие на море.



Илл. 35.151. Анджелико. Сон папы Иннокентия III.

тонзурой, окруженными золотым, лучистым нимбом с восьмиконечной красной звездой над ним, одет как доминиканский монах, в белое облачение, черный плащ с капюшоном и коричневые башмаки.

Иннокентий III, худой, с красивым, тонким, удлиненным, безбородым лицом, спит в светлом папском облачении и роскошной тиаре.

Взаимодействие персонажей. Как и у Мастера св. Франциска, оба персонажа находятся в разных мирах – папа спокойно спит в реальном мире, лежа на постели, а Доминик с большим усилием поддерживает стену Латеранской церкви в мире сна папы.

Архитектурные сооружения. В левой половине картины мы видим нижнюю часть Латеранской церкви, ее массивные розоватые стены и пилястры. Справа от Доминика расположен черный проем входа в церковь (никак не украшенный). За спальней папы расположена розовая ротонда – три круглых барабана один на другом, каждый верхний меньшего диаметра (купол Латеранской церкви, которым она должна быть увенчана). Боковые стены ротонды украшены окнами, каждое из которых разделено колонной на две половины. Справа от ротонды видна красная крыша белого домика.

Интерьер. Спальня папы представляет собой здание в форме прямоугольного параллелепипеда с толстыми стенами, причем передняя стена отсутствует, чтобы зритель мог видеть ее интерьер. Почти всю площадь спальни занимает кровать с деревянным ящиком для белья во всю ее длину на переднем плане. Высокая постель застелена синим покрывалом с желтым растительным орнаментом. Под головой у папы небольшая, плоская, белая подушка (в отличие от фрески Мастера св. Франциска, где голова папы расположена очень высоко). Папа спит в своем облачении ничем не укрытый. Полог, висящий на деревянном карнизе, который должен закрывать постель, раздвинут. Правая и левая части полога имеют разную расцветку, причем конец левой его части заброшен на карниз. Позади постели стена закрыта светло-серой тканью (довольно некрасивой), стены же спальни окрашены в темно-коричневый цвет.

Элементы пейзажа. Элементы пейзажа, которые Анджелико ввел в эту картину, состоят в ровной площадке, ограниченной спальней и церковью и поросшей редкими растениями, белыми, голубыми и красными цветами, а также в голубом небе над спальней с редкими небольшими облаками.

Цветовая гамма и композиция. Картина словно состоит из двух частей. Левую ее часть занимает светлое пространство слегка наклонившихся массивных стен Латеранской церкви и маленькая на их фоне фигурка Доминика, изо всех сил старающегося удержать ее. Белый цвет стен церкви повторяется в цвете облачения Доминика, а черный цвет входа в церковь – в цвете его плаща. Правая половина разделена на три горизонтальные части: нижняя – темная площадка с растениями и цветами, средняя – яркий интерьер спальни и верхняя – розовая ротонда на фоне голубого неба и белых облаков. Кроме мистического смысла, отраженного в литературной программе, картина имеет и символический смысл – пока папа спит, усилия доминиканского ордена удерживают Церковь от падения.

Сравнения с другими произведениями на близкие сюжеты. Картину ([илл. 35.152](#)) на тот же сюжет, что и фреска Мастера св. Франциска ([илл. 2.23](#)), написал Таддео Гадди. Она имеет размеры 35×31 см, исполнена в 1335-1340 годах для сакристии церкви Санта-Кроче во Флоренции, а ныне хранится в галерее Академии во Флоренции. На ней пространства спальни папы и его сна разграничены стеной спальни. Франциск присутствует дважды – слева он поддерживает рушащуюся Латеранскую церковь, а справа он склонился над спящим папой и указывает ему на сон. Все персонажи, включая стражников, напоминают действующих лиц фрески Мастера св. Франциска, а вид Латеранской церкви и спальни папы, а также св. Франциск в ней нарисованы совсем по-другому.

Анджелико работал в жанрах религиозного портрета, евангельских историй и сцен из жизни святых. В первом из этих жанров он создал многочисленные варианты «Мадонны с Младенцем», как камерные, так и торжественные, многофигурные. Он соединил вместе сюжеты «Изгнания и Рая» и «Благовещения», проводя мысль, что Христос пришел в мир, чтобы искупить Грехопадение. Его евангельские истории, особенно сцены Страстей Христовых отличаются необычайной глубиной, богатством красок и композициями, исполненными значительности. Грандиозность замысла характеризует сцены «Коронования Марии» и «Страшного Суда». Столь же впечатляющими являются его достижения в сценах из жизни святых. Анджелико, продолжил традицию монашеской живописи, начатую Лоренцо Монако. Он поднял итальянскую живопись на новую высоту, встав в один рост с такими гигантами нидерландской живописи, как Робер Кампен и Ян ван Эйк. Фра Анджелико, возможно первым, узрел истинное величие Божие и с необыкновенной силой передал это свое видение современникам и потомкам.

Джорджо Вазари писал о нем: «Вообще говоря, этот святой отец, слава которого никогда не достигала его заслуг, был в делах и рассуждениях своих человеком смиреннейшим и кротким, а в картинах своих – легким и благочестивым, и святые, написанные им, имеют больше вид и подобие святых, чем у кого-либо из других художников. Он имел обыкновение никогда не исправлять и не переписывать своих картин, но всегда оставлял их такими, какими они вылились у него с первого раза, считая (как он говорил), что такова была воля Божья. Некоторые утверждают, что брат Джованни (Анджелико) никогда не брался за кисти, предварительно не помолвившись. Всякий раз, как он писал Распятие, ланиты его обливались слезами: недаром в ликах и положениях его фигур обнаруживается доброта его искренней и великой души, всецело преданной христианской религии» [47].

А.Н. Бенуа писал о его творчестве: «Что же касается до поэзии замысла, до вложенного в картины чувства, то, действительно, во всей истории искусства не найдется художника, который мог бы сравниться с этим святым



Илл. 35.152. Таддео Гадди. Сон папы Иннокентия III.

живописцем. Чистая, глубоко религиозная поэзия сказывается и в пейзаже Анджелико ... Окружавшая художника жизнь была тогда не менее жестока, нежели в другие времена, и в сознании многих выдающихся умов начинало уже зреть отчаяние в «благополучии всего» на свете, и в частности – в исчерпывающе-спасительном значении церкви. Но им фра Беато противопоставляет не «глупую» ребяческую веру, но глубокое мистическое познание сути вещей. Ребячество фра Беато только кажущееся; под ним кроется нечто уходящее за пределы человеческого рассудка. Все искусство фра Беато пропитано подлинным, идущим свяше, вдохновением. Картины его – не детские сказки, а настоящие откровения» [32].

Стефано Дзуффи характеризовал его творчество следующими словами: «Доминиканский монах Джованни да Фьезоле, в истории известный как Беато Анджелико, создал новый тип «алтарной картины», сильно отличающийся от устаревшей средневековой схемы триптиха. Во фрески монастыря Сан-Марко и в свои станковые произведения, излучающие свет, он вносит оттенок торжественной монументальности, он изображает здесь глубинное, измеримое пространство и придает трактовке сюжета характер личностного видения – черты, характерные для лучших творений итальянского Ренессанса» [29].

Комментарии

- (1) Напомним, что в 1426 началась война между Данией и Ганзейским союзом. В 1448 королем Дании стал Кристиан I [4].
- (2) Напомним, что в 1442 арагонский король Альфонс V (в Сицилии Альфонсо I) объединил Сицилию и Неаполитанское королевство [4].
- (3) Напомним, что в 1420 португальцы открыли остров Мадейра. В 1425 их попытка отвоевать Канарские острова у Кастилии закончились неудачей. В 1430 они открыли Азорские острова, а в 1434 обогнули мыс Бохадор на западном берегу Африки. В 1437 их попытка захватить Танжер в Марокко закончилась неудачей. В 1445 в Португалии впервые стали продаваться с молотка африканские рабы. В этом же году португальские мореплаватели достигли Зеленого мыса на западном берегу Африки. В 1448 они построили форт на острове Аргим у побережья Мавритании [4].
- (4) Напомним, что в 1429 французские войска под предводительством Жанны д'Арк освободили Орлеан и сопроводили Карла VII к месту его коронации в Реймс. В 1431 Жанна д'Арк была сожжена англичанами на рыночной площади Руана. В 1436 король Франции Карл VII вступил в Париж. В 1449 французы вторглись в Нормандию [4].
- (5) Напомним, что в 1430 турки-османы захватили город Фессалоники. В 1444 турецкий султан Мурад II победил войско крестоносцев в битве при Варне на территории современной Болгарии [4].
- (6) Напомним, что в 1420-1422 гуситы под предводительством Яна Жижки и Прокопа Великого отразили крестовый поход, развязанный против них

императором Священной Римской империи Сигизмундом I. Но в 1434 объединенное войско императора Сигизмунда I и умеренных гуситов (чашичников) одержало победу над радикальными гуситами (таборитами) в битве у Липан. В 1438 императором Священной Римской империи и королем Венгрии и Чехии стал Альбрехт Габсбург под именем Альбрехта II [4].

- (7) Фридрих III (1415-1493), германский король с 1440, император Священной Римской империи с 1452, австрийский эрцгерцог с 1453, представитель династии Габсбургов. В качестве императора полностью зависел от фактически самостоятельных германских князей. В австрийских наследственных землях дома Габсбургов стремился к усилению княжеской власти, закрепил за австрийскими князьями титул эрцгерцогов. Вел борьбу с венгерским тронем, в результате чего в 1480-е потерял почти все австрийские владения [4].
- (8) Напомним, что в 1425 города Флоренция и Венеция заключили союз против Милана. В 1427 венецианцы завоевали город Бергамо в Северной Италии и тем самым завершили образование своих материковых владений. В 1429 Флоренция напала на соседний город Лукку. В 1434 банкир Козимо Медичи Старший стал фактическим правителем Флоренции. В 1440 Флоренция в союзе с Венецией победила Милан в битве при Ангиари. В 1449 Милан победил Венецию и завоевал Ломбардию. В 1450 власть в Милане захватило семейство Сфорца [4].
- (9) Напомним, что в 1436 итальянский гуманист Гварино да Верона стал наставником Леонелло, сына Никколо д'Эсте, герцога Феррарского. В 1424 французский поэт Ален Шартье написал поэму «Безжалостная красавица». Около 1445 немецкий изобретатель Иоганн Гутенберг использовал для печатания подвижные металлические литеры. В 1450 в Португалии началось производство каравелл – наиболее распространенных в последующее время морских судов [4].
- (10) Капелла Секрета (Тайная часовня), позднее прозванная Капелла Никколина, расположена в восточном крыле папского дворца. Она занимает третий и четвертый этажи бывшей военной башни. Во времена папы Николая III она была присоединена к папской резиденции, а папа Николай V сделал в этом маленьком помещении площадью 6.6×4 м, находившимся рядом со спальней, свою личную молельню (в ней он служил первую утреннюю мессу). Для ее украшения он в 1447 году пригласил Анджелико. Тот взялся за выполнение заказа, заручившись поддержкой своей мастерской. В ней в то время работали Беноццо Гоццолли, Джованн Антонио делла Кека, Карло ди Сан Лаццаро из Нарни и Джакомо д'Антонио из Поли [35, 36].