

Научная статья

УДК 75.01

DOI: 10.36871/hon.202302117

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА МАРИИ МАГДАЛИНЫ В СЮЖЕТЕ «ПИР У СИМОНА ФАРИСЕЯ» В ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ

Юлиана Юрьевна Богомолова

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
119991, Российская Федерация, Москва, улица Ленинские горы, 1

j.bogomolova@mail.ru, ORCID: 0009-0001-4272-1012

Среди евангельских персонажей Мария Магдалина занимает особое место. Ее имя несколько раз упоминается во всех синоптических Евангелиях. Будучи участницей центральных событий, связанных с Распятием и Воскресением Христа, она фигурирует уже в самых ранних христианских изображениях. Связанная с ней богатая изобразительная традиция расширялась по мере сложения ее увлекательной и противоречивой биографии, где сливались черты разных героинь с именем Мария или безымянных грешниц. В данной статье рассматривается процесс сложения, а также семантической и художественной трансформации сюжета «Пир у Симона фарисея», получившего широкое распространение в европейском изобразительном искусстве, на примере итальянского искусства (от Средневековья до Высокого Ренессанса). Такая избирательность аргументирована тем, что ключевые процессы в сложении иконографических схем происходят в раннехристианском и средневековом искусстве и претерпевают качественные изменения в проторенессансном и ренессансном искусстве именно в итальянских художественных школах. В свою очередь, итальянское искусство Высокого Ренессанса в данном случае ограничено рамками венецианской школы, поскольку в рамках именно этой национальной школы наблюдались наиболее характерные художественные процессы. В исследовании применяются историко-формальный, иконографический и иконологический методы.

Ключевые слова: Мария Магдалина, ужин у Симона фарисея, миропомазание в доме Симона фарисея, алебастровый сосуд, умащение ног, библейские сюжеты в искусстве

Для цитирования: Богомолова Ю. Ю. Трансформация образа Марии Магдалины в сюжете «Пир у Симона фарисея» в итальянской живописи // Художественное образование и наука. 2023. № 2 (35). С. 117–127. <https://doi.org/10.36871/hon.202302117>

Original article

TRANSFORMATION OF THE IMAGE OF MARY MAGDALENE IN "THE FEAST AT SIMON THE PHARISEE" IN ITALIAN PAINTING

Yuliana Yu. Bogomolova

Lomonosov Moscow State University
1 Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russian Federation

j.bogomolova@mail.ru, ORCID: 0009-0001-4272-1012

© Богомолова Ю. Ю., 2023

Mary Magdalene occupies a special place among the Gospel characters. Her name is mentioned several times in all the synoptic Gospels. Being a participant in the central events of the Crucifixion and Resurrection of Christ, she appears already in the earliest Christian images. The rich pictorial tradition associated with her expanded as her fascinating and controversial biography developed, blending the features of various heroines with the name Mary or nameless sinners. This article considers the process of composition, as well as semantic and artistic transformation of the plot, which became widespread in European fine art — "The Feast in the House of Simon the Pharisee" on the example of Italian art from the Middle Ages to the High Renaissance. This selectivity is justified by the fact that the key processes in the formation of iconographic schemes took place in early Christian and medieval art and underwent qualitative changes in Proto-Renaissance and Renaissance art in Italian art schools. In turn, the Italian High Renaissance art in this case is limited to the Venetian school, since it was within this national school that the most characteristic processes were observed. The study uses historical-formal, iconographic and iconological methods.

Keywords: Mary Magdalene, dinner at Simon the Pharisee, anointing in the house of Simon the Pharisee, alabaster jar, anointing the feet, biblical themes in art

For citation: Bogomolova Yu. Yu. Transformation of the Image of Mary Magdalene in "The Feast at Simon the Pharisee" in Italian Painting *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2023, no. 2 (35). P. 117–127. <https://doi.org/10.36871/hon.202302117> (In Russian)

В числе эпизодов из жизни Иисуса Христа во всех синоптических Евангелиях упоминается вечер, проведенный им в доме некоего Симона фарисея или Симона прокаженного, ключевым событием которого оказалось внезапное появление неизвестной незваной женщины, омывшей ноги Иисуса слезами и умастившей их дорогим благовонием. При всей кажущейся событийной бедности этого нарратива евангелисты придают самому жесту особое значение, поскольку он представлял собой не столько обычай гостеприимства, подробно описанный в Евангелии от Луки, сколько обряд миропомазания, который сам Иисус назвал приготовлением Его тела к погребению. И потому в силу своего литургического значения этот сюжет в изобразительную традицию входит достаточно рано.

Однако в раннехристианском искусстве связь этой неизвестной грешницы с Марией Магдалиной еще не кажется очевидной, и прямых отсылок к ней в канонических текстах нет. В Евангелиях от Матфея, Марка и Луки нет указания на личность этой женщины, но Лука уточняет, что она была грешницей, иными словами, блудницей. В свою очередь, Иоанн определяет ее как Марию из Вифании, сестру Марфы и воскресшего Иисусом Лазаря. Однако попытки уточнить биографию раскаявшейся блудницы Марии Магдалины (что немало важно, названной по имени) и не столько достоверно установить, сколько додумать связь ее с другими Мариями и безымянны-

ми блудницами, не были единичными и занимали внимание как отцов церкви, так и нерелигиозных мыслителей.

Сложение агиографии Марии Магдалины как святой было постепенным. Споры о ней начинаются в патристике, в основном в комментариях к Священному Писанию. Усилиями отцов церкви сформировался собирательный образ, почерпнутый из синоптических Евангелий и дополненный более поздними легендами, события которых также стали частью биографии Марии Магдалины. Благодаря чаяниям отцов церкви постепенно сформировался ее литературный образ, отдельные аспекты которого легли в основу образа визуального.

Столь пристального внимания со стороны отцов церкви Мария Магдалина удостоилась, будучи свидетельницей самых важных для христиан событий — Распятия и Воскресения. Она же упоминается первой в числе жен-мироносиц. Эпизод с миропомазанием в доме Симона фарисея семантически вписывается в этот повествовательный ряд. Но есть и другая сторона ее личности — она грешница, промышлявшая блудом, к тому же, согласно апокрифическим преданиям, она была богата и красива. Став последовательницей Христа, она не только раскаялась в грешном прошлом, но и отреклась от богатства и тщеславия и оставила постыдное ремесло. Эти противоречивые факты ее биографии требовали объяснения и примирения между собой для формирования цельного образа святой, культ которой складывался

и распространялся в XI веке сначала на юге Франции, а затем и в Италии [9].

Окончательно образ святой Марии Магдалины складывается в одном из известнейших сочинений XIII века, «Золотой легенде» доминиканского монаха Иакова Ворагинского (*Legenda Aurea*), написанном на латинском языке около 1260 года. Книга, пользовавшаяся особой любовью у читателей, представляла собой собрание легенд и историй о святых, среди которых были рассказы «О святой Марии Магдалине» и «История Марии Египетской» [1, 70–79]. В изложении Иакова Ворагинского Мария Магдалина обретает наиболее завершенную биографию, куда включено предание о ее путешествии в Марсель и многолетнем покаянии в пустыне, заимствованное из агиографии другой христианской святой, жившей в V веке, — Марии Египетской.

Первые изображения эпизода с миропомазанием в доме Симона фарисея (или Симона прокаженного) появляются уже в раннем Средневековье преимущественно в декоративном искусстве в различных видах резьбы по дереву или слоновой кости, рельефах, книжной миниатюре и повествовательных фресковых циклах. В силу известной условности средневековых изображений формирующиеся изобразительные схемы предельно лаконичны, не перегружены ни персонажами, ни излишними деталями, и потому внимание акцентируется, главным образом, на символизме события. Это качество является важным в идентификации персонажей и сюжета, поскольку в подобных артефактах сохраняется наиболее тесная связь с текстом. В качестве одного из ранних примеров можно привести планкетку из слоновой кости IX века из Меца (рис. 1).

Примечательно, что женщина, стоящая на коленях у ног Иисуса, касается его ступни ладонью и словно оборачивает ее копной длинных волос и в то же время припадает к ней лицом для поцелуя. Мастер очень изящно изображает этот жест, точно следуя евангельскому тексту: «*И вот, женщина того города, которая была грешница, узнав, что Он возлежит в доме фарисея, принесла алавастровый сосуд с миром и, став позади у ног Его и плача, начала обливать ноги Его слезами и отирать волосами головы своей, и целовала ноги Его, и мазала миром*» (Евангелие от Луки, 7:37–38). В этой планкетке при всей пластической выразительности отсутствует какой-



Рис. 1. Помазание Иисуса миром в доме Симона фарисея. Фрагмент лицевой стороны двухсторонней резной планкетки. Резьба по кости. Франция, Мец, IX век. Лондон, Музей Виктории и Альберта

либо намек на эмоциональное начало, как и в большей части подобных артефактов этого времени. Но тем сильнее подчеркивается литургическое значение эпизода, в котором главное событие — миропомазание Иисуса. Эта особенность проявляется в построении композиции, которую условно можно разделить на две части. Справа от центра, образованного своего рода осью в виде круглого стола, плотно сгруппированы шесть фигур, в то время как слева только три. Это фигура слуги, подающего кубок, и сливающиеся в волнообразную диагональ фигуры Иисуса и держащей его ступни мироносицы. Уравновешенная изображением дома Симона, эта левая часть не просто символически значительнее правой, но и композиционно вполне самодостаточна.

В композиции крупно дан алавастровый (алавастровый) сосуд. В этом эпизоде с миропомазанием он упоминается всеми четырьмя евангелистами, а в изобразительной практике станет неизменным атрибутом Марии Магдалины, главным ее опознавательным символом среди других христианских святых, подобно тому, как Екатерину Александрийскую будут изображать с колесом, а св. Маргариту — с драконом. Как подчеркивает А. В. Пожидаева: «Важно сказать, что драгоценный алавастровый сосуд, наполненный драгоценным миром, станет атрибутом Марии Магдалины (по-русски он будет называться «солонка») не только потому, что она была в числе тех мироносиц, которые принесут подобные сосуды к гробнице Христа, но и пото-

му, что она принесла его в дом Симона» [6]. К этому добавим, что в этой планкетке, состоящей из двух регистров, сцена в доме Симона фарисея соседствует с эпизодом Входа Господня в Иерусалим, что свидетельствует о формировании повествовательного цикла на тему жизни Иисуса, и событий Страстной недели в частности. Такие изобразительные нарративы будут характерны для монументальной декорации латинских базилик.

Так, эпизод с миропомазанием в доме Симона фарисея представлен на одной из фресок большого цикла, декорирующего центральный неф церкви Сан-Микеле аббатства Сант-Анджело-ин-Формис близ Капуи, относящегося ко второй половине XI века (рис. 2).



Рис. 2. Фреска «Ужин у Симона фарисея». Фрагмент декорации южной стены центрального нефа церкви Сан-Микеле аббатства Сант-Анджело-ин-Формис, Капуя. XI век

Фрески этого цикла примечательны тем, что выполнены в византийской традиции, хотя сам повествовательный ряд соответствует западной модели, характерной для храмовых построек базиликального типа. Известно, что этот цикл создавался совместно с константинопольскими мастерами и местными художниками, находившимися под их влиянием, и это важное обстоятельство, поскольку здесь наблюдается соединение восточной византийской и западной традиций. Композиционно фреска во многом повторяет планкетку из Меца, главным образом тем же симметричным разделением. Здесь даже более заметно, как визуальное и семантически разведены две группы: Иисус с мироносицей — с одной стороны, и Симон с учениками — с другой. Любопытно, что византийский мастер изображает женщину уже не коленопреклоненной, но с непокрытой головой и спадающими длинными волосами, хотя известно, что в византийской традиции Мария Магдалина почитается как равноапостольная святая, а вовсе не как

раскаявшаяся грешница, и потому, за редким исключением, изображается в мафории, подобно другим благочестивым женщинам и святым. Но именно такой тип изображения мироносицы будет преобладать в западной традиции. В этом цикле сцена с миропомазанием в доме Симона фарисея включена в повествовательный ряд событий Страстной недели, и формально еще нельзя утверждать, что изображена именно Мария Магдалина. Более того, художник изобразил с нимбом только Христа. Но эта проблема идентификации, в том числе визуальной, будет решена, когда почти идентичная изобразительная схема будет включена в программу, посвященную непосредственно этой святой.

Характерным примером является житийная икона Марии Магдалины с восьмью клеймами конца XIII века из собрания флорентийской Галереи Академии (рис. 3). Эта икона, также испытавшая влияние византийских образцов, по сути, иллюстрирует уже полностью сложившуюся биографию Марии Магдалины, поскольку в центральной части помещено ее ростовое изображение как отшельницы — с длинными волосами, служащими ей одеянием в годы покаяния в пустыне, а это уже заимствованная

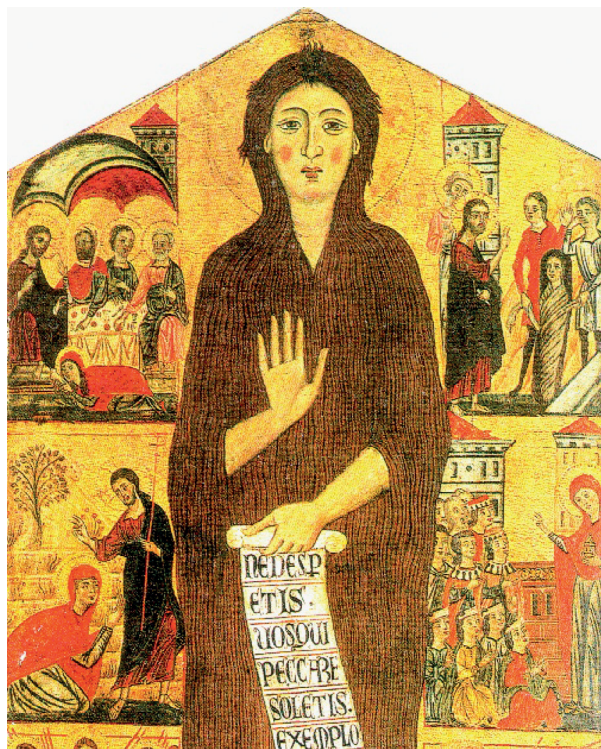


Рис. 3. Мастер Магдалины. История Марии Магдалины. Житийная икона с восьмью клеймами, фрагмент. Темпера на доске. Галерея Академии, Флоренция. Конец XIII века

часть жития другой святой V века — Марии Египетской [11]. Нарратив этой иконы включает в том числе и сцену миропомазания в доме Симона фарисея, соседствующую со сценой явления Христа Марии Магдалине в образе садовника. Эта житийная икона является подтверждением того, что история Марии Магдалины, изложенная в «Золотой легенде», была полностью принята культом этой святой [12, 99].

В свою очередь, проблема личности грешницы, совершившей миропомазание Иисуса на пиру у Симона фарисея, была разрешена. Мастер Марии Магдалины, которому приписывается авторство этой иконы, очевидным образом испытывал влияние византийской иконописной традиции. Коленопреклоненная святая изображена в традиционном красном мафории, из-под которого выбиваются пряди завитых волос. Раскаяние, почитание Иисуса посредством целования ног и миропомазания лаконично и емко выражены в этой позе святой. Этот же ракурс обнаружится позднее у Джотто.

Совсем иное восприятие сцены миропомазания демонстрируют некоторые памятники книжного искусства. На миниатюре из молитвенника Ансельма Кентерберрийского XII века из Бодлианской библиотеки Оксфорда представлена, на первый взгляд, совсем иная сцена (рис 4). В облике неизвестной женщины ничто не выдает грешницу. Она показана не на коленях у ног Иисуса, а стоящей в полный рост с покрытой головой перед сидящими за столом пирующими. В одной руке она держит сосуд с миром, а другой помазывает лоб Иисуса. Такое расхождение с уже известной иконографией этой сцены могло бы заставить усомниться в том, что изображено именно миропомазание в доме Симона, но на расположенной рядом миниатюре явно прочитывается другой сюжет, непосредственно связанный с Марией Магдалиной — *Noli mi tangere* («Не прикасайся ко мне!»), не говоря уже о том, что оба изображения предваряют тексты молитв, обращенных к святой Марии Магдалине. Отчасти схожие черты присущи изображению в Четвероевангелии из Парижской Национальной библиотеки, относящемуся также к XII веку. Однако здесь совершается уже более привычное миропомазание ног, а облик женщины, несмотря на условность изображения человеческих фигур, характерных для византийской традиции, к которой принадлежит этот памятник книжного ис-



Рис. 4. Миниатюра из молитвенника Ансельма Кентерберрийского. Бодлианская библиотека, Оксфорд. XII век

кусства, содержит черты, присущие Марии Магдалине — красное одеяние, напоминающее о ее былом богатстве, и завитые локоны свободно лежащих волос. Эта деталь становится важной частью ее облика, возникающей благодаря аналогиям с выражением *magadella*, используемом в Талмуде и означающим «завивающая волосы» (ивр. מגדלה). Свою роль сыграли и размышления отцов церкви, согласно которым все три миропомазания были совершены одной и той же женщиной, то есть Марией Магдалиной. Такого мнения придерживались Климент Александрийский, Амвросий Медиоланский и Августин Блаженный. Наряду с другой распространенной версией о происхождении имени Магдалина, связанной с названием портового города Магдала, откуда она, возможно, была родом, утвердилась и эта легенда о ее прошлой грешной жизни, когда она завивала волосы, чтобы нравиться мужчинам.

Примечательно, что во всех известных преданиях не упоминается о земной красоте Марии Магдалины и ее прекрасных волосах. Так, рассказы «Золотой легенды» в большей степени дают представление о событиях жизни Марии Магдалины и ничего не сообщают о ее облике. И здесь уместно предположить, что в сложении ее образа значительную, если не решающую, роль сыграл эпизод с миропомазанием в доме Симона фарисея, вернее, ранние изображения этих сцен. Перед художником стояла задача проиллюстрировать эпизод максимально близко к тексту, придерживаясь при этом канонических норм и контекста, как в случаях, представленных на рисунках 3 и 4, где изображена, прежде всего, мироносица и святая,

а не прощенная грешница. Но как видно на более раннем изображении на планкетке из Меца (рис. 1), контекст может быть неразрывен с евангельским текстом — простоволосая Магдалина склонилась, чтобы умастить ноги Иисуса. Проторенессансная традиция, прежде всего в Италии, пойдет именно по этому пути, проложенном Джотто ди Бондоне, и на многочисленных фресках появятся распластавшиеся на коленях перед Иисусом женщины с длинными волнистыми волосами с алебастровыми сосудами в руках.

На фреске Джотто в капелле Понтано Нижней базилики церкви Сан-Франческо в Ассизи изображена Магдалина такой, какой ее часто будут изображать художники Проторенессанса и Раннего Возрождения (рис. 5).



Рис. 5. Джотто ди Бондоне. Фреска «Ужин у Симона фарисея». Капелла Понтано, Нижняя базилика церкви Сан-Франческо, Ассизи. Ок. 1307–1308

Главное ее отличие от всех вышерассмотренных изображений — беспримерный реализм, вызывающий эффект присутствия. Лицо Магдалины выписано детально, если не сказать портретно, с очевидными индивидуальными чертами, беспорядочно рассыпанные пряди светлых волос лишены декоративности и кажутся вполне осязаемыми. Джотто акцентирует внимание зрителя на самом чувственном моменте целования ног, отказываясь от привычного уже атрибута, тем самым несколько смещая акцент с обряда миропомазания в пользу того почтения, которое Магдалина оказала Иисусу. Типология изображения этого сюжета и художественные приемы, разработанные Джотто, будут заимствованы его последова-

телями [3]. Впрочем, эти работы будут отмечены большей декоративностью. Типаж Магдалины как юной девы с длинными светлыми волосами в красном облачении станет узнаваемым и тиражируемым во многих фресковых росписях. Такова Магдалина в сцене ужина у Симона фарисея на фреске Таддео Гадди в трапезной флорентийской церкви Санта-Кроче, относящаяся ко второй четверти XIV века (рис. 6), и там же в капелле Ринуччини работы Джованни да Милано, выполненной на четверть века позднее, а также в росписях Сан-Франческо в Арrezzo и капеллы Осужденных в Барджелло (Флоренция) [10]. Во всех трех случаях Магдалины изображены коленапреклоненными, умащающими ноги Иисуса миром, рядом показан алебастровый сосуд. Их лики спокойны и бесстрастны, позы лишены динамики, а смысловой акцент вновь смещается в сторону совершения обряда миропомазания. В этих проторенессансных образах пока только угадывается будущая тенденция к обмирщению, однако предпосылки к трансформации образа из культового в светский уже очевидны.

На протяжении всего XIV столетия иконография Марии Магдалины будет стремительно расширяться, и сцена ужина у Симона фарисея будет одним из распространенных сюжетов как в монументальной декорации, так и в искусстве малых форм. Примечательно, что в ходе этого процесса по мере возникновения новых изобразительных схем Мария Маг-



Рис. 6. Таддео Гадди. Фреска «Ужин у Симона фарисея» в трапезной церкви Санта-Кроче, Флоренция. Ок. 1328–1338

далина будет обретать свою индивидуальную пластику, представленную набором узнаваемых поз и жестов. Так, иконография Распятия, получившая широкое развитие в XIV веке, породит скорбящую Магдалину, иногда припадающую к ступням распятого Христа и являющуюся самой эмоциональной свидетельницей Распятия, как можно это наблюдать у Симоне Мартини («Распятие», 1333, Королевский музей изящных искусств, Антверпен). Это качество перейдет в сцены оплакивания и положения во гроб, где изображение Магдалины, припадающей к ногам Спасителя, визуально будет созвучно жесту целования и умощения ног в доме Симона фарисея.

Наиболее красноречивым примером уже конца XV века могут послужить две картины Сандро Боттичелли — «Оплакивание Христа» (ок. 1490–1495, старая Пинакотекка, Мюнхен; рис. 7) и «Пьета» (ок. 1495–1500, музей Польди-Пеццоли, Милан). На обоих полотнах Мария Магдалина трепетно припадает к ногам Христа и словно окутывает их своими густыми локонами. В таком положении (но, разумеется, без боттичеллиевской чувственности) Магдалина чаще фигурирует как раз в сценах с миропомазанием в доме Симона фарисея. Очевидно, что этот мотив возник у Боттичелли не без влияния тех образцов, которые он мог наблюдать в родной Флоренции, и, безусловно, он был знаком с фресками в Санта-Кроче. Несколько отвлеченная декоративность боттичеллиевских работ отчасти еще роднила его творчество с уходящей традицией, но чувственная экзальтация его библейских и мифологических образов вкупе с анатомической выверенностью фигур и пространственных отношений уже предвосхищали полнокровный ренессансный реализм.



Рис. 7. Сандро Боттичелли. «Оплакивание Христа». Старая Пинакотекка, Мюнхен. Ок. 1490–1495

Дальнейшие бытования сюжета с пиршеством в доме Симона фарисея принадлежат уже светской традиции XVI века. Этот сюжет был востребован в искусстве Северного Ренессанса и впоследствии вызывал интерес во Франции, где, как известно, еще с XI века был распространен культ святой Марии Магдалины. Что касается итальянского искусства, то наивысшая востребованность сюжета наблюдалась на севере Италии, преимущественно в Венеции. В наследии венецианского художника XV века Карло Кривелли Мария Магдалина часто изображалась и как самостоятельная фигура с алебастровым сосудом в многостворчатых полиптихах, и как свидетельница Распятия в сценах оплакивания.

В позднеготическом декоративизме Кривелли Магдалина представлена с куртуазной утонченностью и изысканностью. Исследователь творчества художника И. В. Арсенишвили отмечает: «В выражениях их лиц [св. Екатерины и св. Марии Магдалины. — Прим. авт.] (особенно у св. Магдалины), в позах и жестах больше примет куртуазной рыцарской культуры, чем средневекового спиритуализма» [2, 42]. Кривелли не только выводит на первый план внешнюю красоту молодой женщины, но и, по существу, представляет Магдалину еще не раскаявшуюся, как ту грешницу из города Магдала, завивающую волосы, украшающую себя и умащающую дорогими благовониями свое собственное тело. И изящный сосуд в ее руках приобретает совсем противоположное значение и воспринимается как флакон с духами или баночка с какими-либо маслами, то есть как средство для достижения внешней красоты и соблазна. Таковы кривеллиевские Магдалины в триптихе Монтефьоре дель Азо (ок. 1470, Дуомо Монтефьоре дель Азо) и во фрагментах разрозненных полиптихов из амстердамского Рейксмузеума (ок. 1480; рис. 8) и лондонской Национальной галереи (ок. 1491–1494). Не менее декоративны его Магдалины в сценах оплакивания. Примером тому служит «Пьета» (ок. 1493 года, Пинакотекка Брера, Милан). Но Кривелли принадлежал позднеготической традиции и неизбежно уступал дорогу реалистическим тенденциям. Если говорить о формировании образности Марии Магдалины в венецианском искусстве, то никак нельзя не упомянуть «Пьету» Джованни Беллини (1474, Музеи Ватикана). Здесь уже нет и намека на декоративность. Магдалина, держащая

руки Иисуса, это уже не манерная и утонченная куртизанка Кривелли, а простая земная женщина, более чувственная в том живописном натуроподобии, которое придал художник ей и всем персонажам картины. Но наиболее значительный вклад в этом смысле внес Тициан Вечеллио как в иконографию Марии Магдалины, так и, в частности, в развитие изобразительной схемы с кающейся грешницей.

Кающуюся Марию Магдалину Тициан писал неоднократно, возвращаясь к ней спустя десятилетия. Его кающиеся Магдалины — вершина экзальтированности — поражали, вдохновляли и пользовались спросом у самых высоких ценителей. Известно, что, увидев «Кающуюся Магдалину» Тициана, герцог Федерико Гонзага заказал художнику еще несколько копий. Такой интерес был вполне объясним. Как отмечает Е. В. Яйленко, «не вызывает сомнений основное художественное назначение таких картин: служить в качестве того, что называется ныне словом *pin-up*, тем, что ласкает взор в тиши домашнего кабинета или среди богатой обстановки спальни, пробуждая лирические воспоминания или просто навевая праздные фантазии в минуты отдыха от дел» [8, 133]. Также известна легенда от том, что одну из своих Магдалин, ныне хранящуюся в Эрмитаже, держал в руках умирающий Тициан. Кающаяся грешница являла собой пример чувственной красоты, а ее эмоциональное раскаяние лишь усиливало экстазизм образа. Типично венецианский типаж пышнотелой красавицы с длинными волнистыми рыжими волосами, воплощенный Тицианом, оказал влияние и на его младших современников и последователей [7].

Общее устремление живописи XVI столетия к натуроподобию, продиктованное меняющимся мировоззрением, повлекло и изменило контекст многих библейских сцен [4, 16]. Степенные застолья с изображением Тайной вечери, традиционно украшавшие монастырские трапезные, постепенно трансформировались в пышные многолюдные пиры с демонстрацией показной роскоши и великолепия. Внутри только венецианской школы обнаруживаются многочисленные примеры «Тайной вечери», «Брака в Кане Галилейской» и «Пира в доме Симона фарисея» в исполнении Тинторетто, Якопо Бассано и других ее представителей [5]. Но апофеоза роскоши и торжества материального начала светская тенденция в изображении

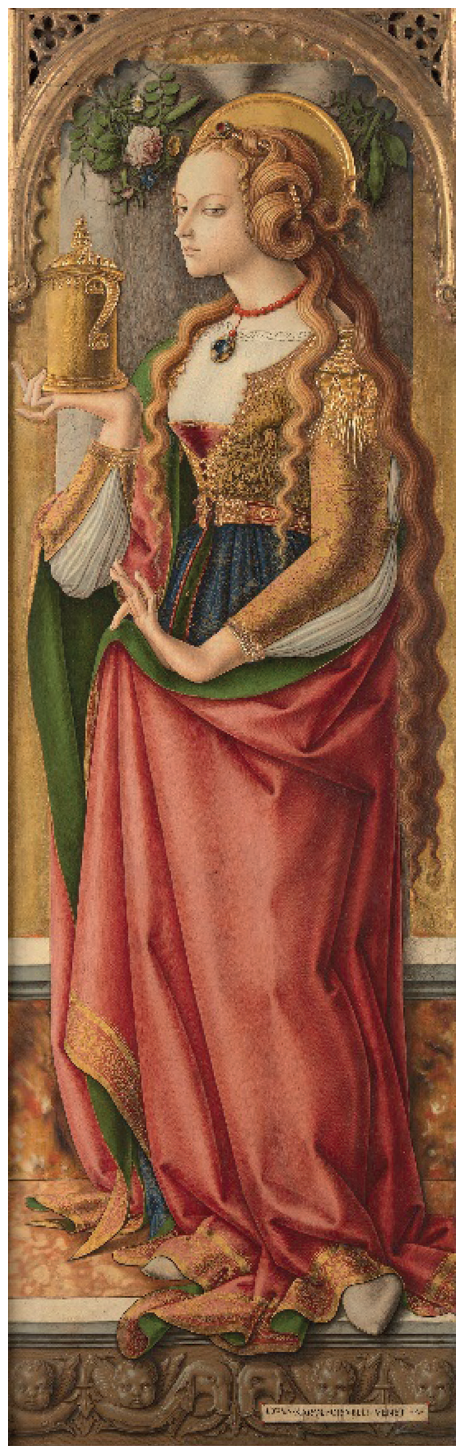


Рис. 8. Карло Кривелли. Мария Магдалина. Фрагмент полиптиха. Рейксмузеум, Амстердам. Ок. 1480

евангельских трапез достигает в творчестве Паоло Веронезе. Художник, внушительную часть наследия которого составляют полотна на библейские сюжеты, особое предпочтение отдавал изображению торжеств, представлявших собой масштабные многофигурные композиции. Детализированная моделиров-

ка интерьеров и архитектурных объемов, дорогих тканей и утвари, внедрение в композицию всевозможных примет светских развлечений в виде карликов, шутов и музыкантов способствовали полной десакрализации евангельских сюжетов.

Смелое художественное решение «Тайной вечери» для трапезной доминиканской церкви Санти-Джованни-э-Паоло в Венеции даже заставило художника предстать перед судом Святой Инквизиции, в результате которого полотно было переименовано в «Пир в доме Левия» (1573, Галерея Академии, Венеция), а художник чудом избежал высшей меры наказания за богохульство.

Другим непревзойденным примером изображения застолья с участием Иисуса и Девы Марии стало полотно, получившее негласное название «Великолепный театр» и известное как «Брак в Кане Галилейской» (1562–1563, Лувр, Париж), выполненное для трапезной венецианского аббатства бенедиктинцев Сан-Джорджо Маджоре, куда художник поместил Франциска I, Карла V и других правителей, не забыв изобразить себя и крупных венецианских живописцев.

«Пир у Симона фарисея» стал излюбленным сюжетом в творчестве Веронезе, одной из центральных фигур в котором была Мария Магдалина. Разработка ее образа вряд ли представляла проблему для столь крупного мастера. Более того, во многих картинах Веронезе на ветхозаветные или мифологические сюжеты явно прочитывается близкий ему женский типаж светловолосой молодой женщины, одетой, как правило, по венецианской моде того времени, с искусной прической, украшенной жемчужными нитками. Известно, что в таких женских обра-

зах персонифицировалась сама Светлейшая республика, и потому так схожи между собой его Венера, Эсфирь и обнаружившая младенца Моисея дочь фараона. Отчасти эти черты сохраняются у его Магдалин в сцене миропомазания, но, что примечательно, Магдалину Веронезе изображает почти лишенной признаков ее бывшего величия, когда она, согласно легенде, была богатой куртизанкой и привлекала своей красотой и дорогими нарядами (рис. 9). Во всех трех полотнах, изображающих этот сюжет, Мария Магдалина показана сидящей у ног Иисуса, сосредоточенно умащающей ноги Спасителя прядями волос, выбившимися из-под рассыпавшейся прически. Лежащий рядом разбитый алебастровый сосуд словно бы указывает на главную цель ее пребывания на этом пиршестве. Ее отвлеченный образ, одинаково демонстрирующий как безразличие к происходящему, так и отсутствие раскаяния, лишен не только титиановской экзальтации, но и какой-либо эмоциональности.

Между тем среди современников и предшественников Веронезе внутри венецианской школы встречались более экспрессивные образы (как, к примеру, у Моретто да Брешиа). Его картина, написанная для венецианской Къеза делла Пьета в 1544 году (рис. 10), композиционно предвосхищает пиры Веронезе: здесь тоже присутствует и причудливая архитектура, и нарядные гости, и карлик с обезьяной. Однако образ Магдалины тут типологически скорее джоттовский, нежели ренессансный. Моретто написал иконографически устоявшийся образ лежащей у ног Иисуса плачущей кающейся грешницы, изящным жестом обнимающей его ступню и другой рукой касающейся со-



Рис. 9. Паоло Веронезе. «Пир у Симона фарисея». Пинакотека Брера, Милан. 1570



Рис. 10. Моретто да Брешиа. «Ужин в доме Симона фарисея». Кьеза делла Пьета, Венеция. 1544

суда с миром, сохранив ее ярко-красное одеяние и россыпь длинных светлых волос. Некоторую схожесть обнаруживает и более ранняя по времени работа другого брешианского художника, Бонифачио Веронезе, 1520

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Аникьев И. И., Кувшинская И. В. Иаков Ворагинский. Золотая легенда: в 2 т. Т. 1–2. М. : НО Издательство францисканцев, 2017. 528 с.
2. Арсенишвили И. В. Карло Кривелли. М. : Искусство, 2000. 143 с.
3. Головин В. П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М. : Новое литературное обозрение, 2003. 285 с.
4. Дзюффи С. Эпизоды и персонажи Евангелия в произведениях изобразительного искусства. М. : Омега, 2007. 384 с.
5. Маркова В., Далла Коста Т. Венеция Ренессанса. Тициан, Тинторетто, Веронезе. Картины из собраний Италии и России. М. : Арт-Волхонка, 2017. Каталог-альбом. 304 с.
6. Пожидаева А. В. Начало Страстного цикла. Официальный сайт образовательного портала «Magisteria» URL: <https://magisteria.ru/new-testament-iconography/palm-sunday-and-passions> (дата обращения: 06.04.2023)
7. Яйленко Е. В. Венецианская палитра. Мир частного человека в искусстве Венеции эпохи Возрождения. М. : БуксМАрт, 2020. 448 с.
8. Яйленко Е. В. Литературные источники портрета «красавицы» в венецианской живописи XVI века // Теория и история искусства. 2016. Вып. 1/2. С. 132–147.

года (Королевские музеи изящных искусств, Брюссель), акцентирующего внимание зрителя на обращении Иисуса к Магдалине, отпускающего ее грехи.

Развитие иконографической схемы сюжета пира у Симона фарисея от самых ранних артефактов до крупных шедевров Высокого Ренессанса, показанное на примере итальянского искусства, обнаруживает композиционную трансформацию и оперирование разными художественными приемами в соответствии с доминирующими мировоззрением и эстетикой того времени, когда эти изображения создавались. Локальный в своем роде сюжет ужина у Симона фарисея наглядно демонстрирует изменение контекста от сугубо сакрального до профанного, в связи с чем литургический смысл заменяется повествовательным, а художественная форма устремляется к самодостаточности, не зависящей от сюжета.

9. Янсен К. Л. Мария Магдалина; пер. с англ. Ю. С. Евтушенков. М. : Вече, 2007. 512 с. (Terra Historica).
10. Erhardt M., Morris A. Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque. Series: Studies in Religion and the Arts. Leiden: Brill. 2012. 453 p.
11. Starbird M. The Woman with the Alabaster Jar: Mary Magdalene and the Holy Grail. Rochester: Bear & Company, 1993. 258 p.
12. Vannucci V. Maria Maddalena. Storia e Iconografia nel Medioevo dal III al XIV Secolo. Roma: Gangemi Editore, 2012. 207 p.

REFERENCES

1. Anik'ev I. I., Kuvshinskaya I. V. Iakov Voraginsky. Zolotaya legenda [Jacob Voraginsky. Golden Legend : in 2 vol.]. Vol. 1–2. Moscow, 2017. 528 p. (In Russian)
2. Arsenishvili I. V. Karlo Krivelli. Moscow, 2000. 143 p. (In Russian)
3. Golovin V. P. Mir khudozhnika rannego ital'yanskogo Vozrozhdeniya [The World of the Artist of the Early Italian Renaissance]. Moscow, 2003. 285 p. (In Russian)
4. Dzuffi S. Epizody i personazhi Yevangeliya v proizvedeniyakh izobrazitel'nogo iskusstva [Episodes and Characters of the Gospel in the Works of Fine Art]. Moscow, 2007. 384 p. (In Russian)
5. Markova V., Dalla Costa T. Venetsiya Renessansa. Titsian, Tintoretto, Veroneze

- [Venice of the Renaissance. Titian, Tintoretto, Veronese: Paintings from Collections of Italy and Russia]. Catalog-album. Moscow, 2017. 304 p. (In Russian)
6. Pozhidayeva A. V. Nachalo Strastnogo tsikla [Beginning of the Passion Cycle]. Official website of the educational portal "Magisteria". (In Russian). Available at: <https://magisteria.ru/new-testament-iconography/palm-sunday-and-passions> (accessed: 06.04.2023)
 7. Iailenko Ye. V. Venetsianskaya palitra. Mir chastnogo cheloveka v iskusstve Venetsii epokhi Vozrozhdeniya [Venetian Palette. The World of Private Man in the Art of Renaissance Venice]. Moscow, 2020. 448 p. (In Russian)
 8. Iailenko Ye. V. Literary Sources for the Portrait of the "Beauty" in Venetian Painting of the XVIth century. *Teoriya i istoriya iskusstva* [Theory and History of Art]. 2016, no. 1/2. P. 132–147. (In Russian)
 9. Jansen K. L. Mary Magdalene. Series: Terra Historica. Moscow, 2007. 512 p. (In Russian)
 10. Erhardt M., Morris A. Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque. Series: Studies in Religion and the Arts. Leiden, 2012. 453 p. (In English)
 11. Starbird M. The Woman with the Alabaster Jar: Mary Magdalene and the Holy Grail. Rochester, 1993. 258 p. (In English)
 12. Vannucci V. Maria Maddalena. Storia e Iconografia nel Medioevo dal III al XIV Secolo [Mary Magdalene. History and Iconography in the Middle Ages from the IIIrd to the XIVth century]. Rome, 2012. 207 p. (In Italian)

Информация об авторе:

Богомолова Ю. Ю. — магистр изящных искусств, старший преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства.

Information about the author:

Bogomolova Yu. Yu. — Master of Fine Arts, Senior Lecturer at the Department of Semiotics and General Theory of Art.

Статья поступила в редакцию 07 апреля 2023 года; одобрена после рецензирования 27 апреля 2023 года; принята к публикации 02 мая 2023 года.

The article was submitted April 07, 2023; approved after reviewing April 27, 2023; accepted for publication May 02, 2023.

