

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18).

Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (18), 2022.

Научная статья / Research Article

УДК 7.034

ББК 85.103(3)

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-175-191>

<https://elibrary.ru/PVQYYG>

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



© 2022. Наталья Боровская

Российская Академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва, Россия.

***Uomo interrogante* — «Человек, вопрошающий»: о некоторых иконологических особенностях интерпретации Евангелия в живописи Возрождения**

© 2022. Natalia F. Borovskaya

Ilya Glazunov Russian Academy of Fine Arts, Moscow, Russia.

***Uomo interrogante* — “The Questioner”: About Some Iconological Features of the Interpretation of Gospel in Renaissance Painting**

Информация об авторе: Наталья Федоровна Боровская, кандидат искусствоведения, профессор, Российская Академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, ул. Мясницкая, д. 21, 101000 г. Москва, Россия.

E-mail: natbor_61@mail.ru

Аннотация: статья посвящена анализу нескольких произведений живописи итальянского Возрождения на евангельские сюжеты, демонстрирующих появление особого типа персонажа — «человека вопрошающего» (*Uomo interrogante*), который через интерпретацию текста средствами живописи превращается из эпизодического персонажа в главное действующее лицо, ведущее диалог с Богом.

Ключевые слова: иконология, иконография, Мазаччо, Тициан, Евангелие, человек вопрошающий, композиция, манера письма.

Для цитирования: Боровская Н.Ф. *Uomo interrogante* — «Человек, вопрошающий»: о некоторых иконологических особенностях интерпретации Евангелия в живописи Возрождения // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 175–191. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-175-191>

Information about the author: Natalia F. Borovskaya, PhD in History of Art, Professor, Ilya Glazunov Russian Academy of painting, sculpture, and architecture, Miasnitskaya 21, 101000 Moscow, Russia.

E-mail: natbor_61@mail.ru

Abstract: The article analyses several Italian Renaissance works of art on Gospel themes that show a new type of character, “The Questioner” (*Uomo interrogante*), who through the interpretation of the Gospel by means of painting turns from an episodic character into a protagonist engaged in a dialogue with God.

Keywords: iconology, iconography, Gospel, Masaccio, Tizian, Questioner, composition, manner of painting.

For citation: Borovskaya, N.F. “*Uomo interrogante* – ‘The Questioner’: About Some Iconological Features of the Interpretation of Gospel in Renaissance Painting.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (18), 2022, pp. 175–191. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-175-191>

В христианском искусстве эпохи Возрождения весьма многочисленны случаи иконологической интерпретации библейского текста, когда выбранное художником и заказчиком событие становится проводником к совсем иным ситуациям, персонажам и смыслам. Прежде всего это относится к сюжетам Ветхого Завета, которые веками рассматривались в богословской экзегетике как прообразы и отсылки к конкретным ситуациям евангельской истории [Пановский, 2009, с. 20]. Аналогичных примеров в обращении с Евангелием намного меньше, потому тем более интересно на них посмотреть. Речь пойдет о нескольких произведениях итальянских мастеров, написанных с разницей более, чем в сто лет, но близких друг другу тем, что в ходе перевода текста на язык живописи, у художника рождается новый тип персонажа, порой лишь слегка обозначенный в тексте, но занявший в изображении центральное композиционное и смысловое место.

Фреска Мазаччо «Чудо со статиром» из ансамбля капеллы Бранкаччи храма Санта Мария дель Кармине во Флоренции (1428) написана по финальному эпизоду 17-ой главы Евангелия от Матфея [Casazza, 1993, с. 31], который в читательском сознании часто остается недооцененным, поскольку следует за описанием таких важных событий, как Преображение, Исцеление бесноватого отрока и очередное упоминание Иисуса о Своих будущих страданиях. Но в истории Его отношений с учениками эта ситуация очень значима. В произведении Мазаччо, также, на наш взгляд, далеко не все про-



Илл. 1. Фреска Мазаччо. Чудо со статиром. 1427–1428. Капелла Бранкаччи, храм Санта Мария дель Кармине, Флоренция.

Fig. 1. Masaccio. *The Tribute Money*. 1427–1428, Brancacci Chapel, Santa Maria del Carmine, Florence.

читано, хотя по уровню известности, наряду с находящейся в том же ансамбле композицией «Изгнание из Рая», оно успешно соперничает с Джокондой и статуей Давида Микеланджело. Блестяще продемонстрированный прорыв Мазаччо в освоении анатомии и линейной перспективы [Знамеровская, 1975, с. 5] в глазах искусствоведов отодвинул на второй план иконографическое содержание, показывающее смелый и даже для нашего времени нестандартный диалог живописца с текстом.

Для удобства сравнительного анализа текста с изображением приведем отрывок полностью:

Когда же пришли они в Капернаум, то подошли к Петру собиратели дидрахм и сказали: Учитель ваш не даст ли дидрахмы? Он говорит: да. И когда вошел он в дом, то Иисус, предупредив его, сказал: как тебе кажется, Симон? Цари земные с кого берут пошлины или подати? С сынов ли своих или с посторонних? Петр говорит Ему: с посторонних. Иисус сказал ему: итак сыны свободны; но, чтобы нам не соблазнить их, пойдя на море, брось уду, и первую рыбу, которая попадется, возьми, и, открыв у ней рот, найдешь статир; возьми его и отдай им за Меня и за себя (Мф. 17, 24–27).

Мазаччо выстраивает композицию по принципу триптиха или «раскадровки» на три самостоятельных фрагмента. Центральный:

Иисус, окруженный учениками, отдает распоряжение Петру, указывая на него рукой, а Петр в свою очередь повторяет жест Учителя и протягивает руку в сторону реки. Справа от Иисуса — сборщик податей, также с протянутой рукой, но в характерном жесте вопроса-просьбы. Из всех этих движений рук впоследствии вырастет великая ренессансная культура жеста, которую представят и «Тайная Вечеря» Леонардо, и «Призвание апостола Матфея» Караваджо.

Эпизод слева: Петр сидит на корточках на берегу реки и достает монету изо рта рыбы.

Эпизод справа: Петр отдает сборщику монету.

Легко заметить, что перед нами не иллюстрация к приведенному выше тексту, а своего рода альтернативный текст, в котором изложена какая-то другая история, а о Евангелии напоминают только факт чуда и финал — Петр достает статир изо рта пойманной им рыбы и платит подать на Храм. Причем если в тексте оба действия относятся к будущему и лишь упоминаются в распоряжении Иисуса, то на фреске Мазаччо показана их реализация, как в недавнем прошлом (Петр поймал рыбу и достал монету), так и в настоящем (Петр расплачивается). Число вольностей в переводе текста на язык живописи этим не ограничивается.

— «И когда вошел он в дом <...>». Но действие происходит на улице, на фоне эффектного пейзажа и только справа виден фасад здания — возможно того, где происходил диалог Иисуса и Петра.

— «<...> подошли к Петру собиратели дидрахм и сказали: Учитель ваш не даст ли дидрахмы? Он говорит: да». Но собиратель дидрахм в композиции только один, и подошел он не к Петру, а к Иисусу. Аналогичная ситуация и в правой части изображения. В тексте Иисус говорит: «<...> возьми его (статир — Н.Б.) и отдай им за Меня и за себя», но в изображении собирательное «им» тоже оказывается замененным на одного человека, принимающего монету от Петра.

— Наконец, о главном: в изображении опущен диалог Иисуса с Петром — гениальный образец Его смирения («отдай им за Меня и за себя») и Его Божественной педагогики, когда вместо упрека в том, что ученик сказал глупость и легкомысленно дал ответ за Учителя, Петр получает возможность не только понять смысл произошедшего, но и выйти из неловкого положения через чудо. На первый взгляд, проигнорировать эту сцену — лишить смысла рассказ о чуде, потому что именно из нее вытекает история с ловом рыбы и находкой монеты у нее во рту. Но духовное содержание фрески Мазаччо

не стало от этого менее глубоким, а евангельский текст получил неожиданное иконологическое измерение. Основной композиционный и смысловой акцент оказался поставлен не на словах и действиях Петра и даже не на его общении с Иисусом, а на придуманном то ли живописцем, то ли заказчиком или автором программы росписей диалоге Иисуса со сборщиком. В Евангелии некие люди спрашивают ученика, но в изображении вопрос задает один человек и адресует его прямо к Учителю, а чудо со статиром — не «спецоперация» по выведению Петра из неловкого положения, а ответ на просьбу этого человека, данный в присутствии всех апостолов, чьи монументальные фигуры образуют плотную группу вокруг Христа.

Облик сборщика дидрахм и его место в композиции заслуживают отдельного разговора. В центральной сцене он стоит на переднем плане спиной к зрителю *рядом* с фигурой Христа и одет по современной художнику моде. Уже во второй половине XV века «модернизацией» Священной истории никого не удивишь, но для 1420-х годов это очень смелый прием, позволяющий зрителю легко представить себя в пространстве изображения. Находясь в положении античного контрапоста, создающего иллюзию движения, он кажется в буквальном смысле пришедшим к Иисусу из нашей среды. Безымянная персона, на мгновение возникшая в тексте, подобно сценическому слуге с репликой «кушать подано», в живописном повествовании становится самым важным героем после Христа, и возникает ощущение, будто именно для этого человека Он совершает чудо. Но ситуация, на наш взгляд, интересна не только превращением эпизодического лица в полноценного персонажа. Можно сказать, что через такую трансформацию у Мазаччо появляется новый тип героя сакрального произведения — *Uomo interrogante*, «человек вопрошающий», чья способность встать перед Богом лицом к Лицу со своими чаяниями, сомнениями и вопросами дает импульс для диалога и ответного Божьего действия.

Присутствие *Uomo interrogante* заставляет переосмыслить традиционные представления о чуде. В правой части композиции вопрошавший Христа сборщик получает то, о чем просил, из рук Петра, что также может иметь иконологическое истолкование. В духовно-символической системе европейского искусства образ Петра, наряду с образом Богородицы, олицетворяет земную Церковь. Как образ Церкви можно воспринять и центральную группу апостолов, собранных вокруг Христа. В этом контексте история про подать и чудесно обретенную монету окончательно уходит на второй план. Мы

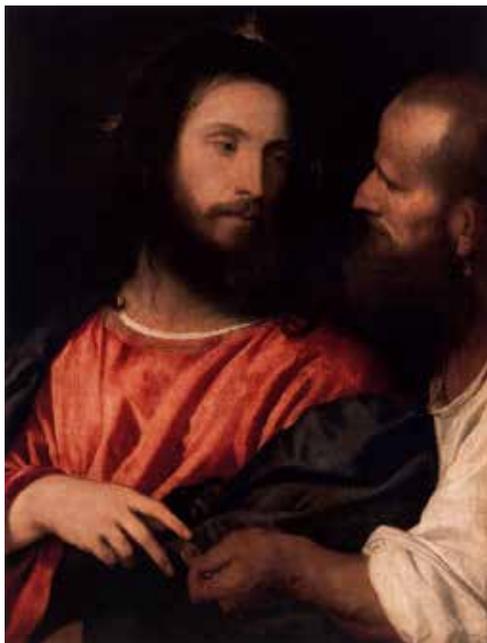
получаем произведение о Церкви как о величайшем чуде, ставшем ответом Христа на вопрос современного человека, пришедшего из зрительского пространства.

Фигура «Человека вопрошающего» показана дважды в разных ракурсах — со спины и в профиль, что тоже не лишено смысла. Мало того, что этот персонаж кажется появившимся в сознании художника «из воздуха», как Адам из праха земного, он еще проходит путь, на котором его облик серьезно меняется. В центральной композиции он движется навстречу Христу и апостолам, и положение его фигуры позволяет нам хорошо разглядеть его спину и обнаженные ноги, однако лицо показано довольно схематично, и это естественно — он смотрит не на нас. В правой композиции его облик стал намного более конкретным. Появилась сложная светотень на ногах, ярко выявляющая их анатомическую текстуру и более четкий античный контрапост в постановке тела. Без особой сюжетной мотивации возникла палка в левой руке, вызывающая интригующий вопрос: знал ли Мазаччо знаменитую статую Поликлета «Дорифор» («Копьеносец»), растиражированную в многочисленных древнеримских копиях и, безусловно, процитированную Микеланджело в композиции статуи Давида? Для 20-х годов XV века это открытый вопрос, нам еще мало известен корпус античных памятников, доступных для изучения мастерам этого периода. Но судя по гениальному применению художником иконографии *Venera pudica* к образу изгнанной из Рая Евы на фреске из того же ансамбля капеллы Бранкаччи [Незерсоул, 2020, с. 145], возможно предположение, что и с образом Дорифора он был знаком. Палка в руке сборщика делает его облик композиционной инверсией фигуры греческого атлета с копьем на плече. А лицо, пропорционально выстроенное по античным образцам, обретает сходство с некоторыми лицами апостолов. Буквально на наших глазах этот персонаж обретает параметры, сближающие его с эстетическим идеалом эпохи — *Uomo interrogante* переживает преобразование, заставляющее задуматься о тайне обретения собственного «я» в пространстве Церкви.

Фарисей или *Uomo interrogante*? — картина Тициана «Динарий кесаря»

Тогда фарисеи <...> посылают к Нему учеников своих с иродианами, говоря: Учитель! Мы знаем, что Ты справедлив, и истинно пути Божию учишь, и не заботишься об угождении кому-либо, ибо

не смотришь ни на какое лицо; итак скажи нам: как Тебе кажется? Позволительно ли давать подать кесарю или нет? Но Иисус, видя лукавство их, сказал: что искушаете Меня, лицемеры? Покажите Мне монету, которою платится подать. Они принесли Ему динарий. И говорит им: чье это изображение и надпись? Говорят Ему: кесаревы. Тогда говорит им: итак отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу. Услышав это, они удивились и, оставив Его, ушли (Мф. 22, 15–22).



Илл. 2. Картина Тициана (Тициано Вечелио) «Динарий кесаря», 1516.
Галерея старых мастеров, Дрезден.

Fig. 2. Tiziano Vecelio. *Cristo della moneta*. 1516, The Gallery of old Masters, Dresden.

Картина Тициана «Динарий кесаря» (1516, Галерея старых мастеров, Дрезден) создавалась как роспись створки деревянного шкафчика, в котором заказчик, герцог Феррары Альфонсо д' Эсте, хранил свою нумизматическую коллекцию [Kennedy, 2006, p. 24]. Поэтому выбор сюжета был продиктован чисто формальными соображениями — в нем фигурировала монета.

Прикладной характер заказа, обусловивший поясной формат и небольшие размеры изображения (75x76 см), не оставлял мастеру

выбора: многочисленная и сложная по составу группа оппонентов Христа — ученики фарисеев с иродианами, враждебно настроенные друг к другу — неизбежно должна была уступить место одному человеку, которого все исследователи по умолчанию считают фарисеем. Его фигура показана не полностью, он словно «прокрадывается» в композицию, габариты которой идеально подходили бы для моленного образа Спасителя, причем именно такого, каким его написал Тициан — с классически правильным светоносным лицом-лицом, звучным красным одеянием с эффектными длинными пробелами, мягкой рукой с аристократичными тонкими пальцами. Смуглый человек с орлиным профилем и крупной жилистой рукой разрушает и композиционную, и психологическую гармонию, созданную умиротворенным обликом Христа, вторгается в Его личное пространство, заглядывая Ему в лицо, и в результате на наших глазах выстраивается композиционный аналог сцены «Поцелуй Иуды», причем в наиболее сложной версии, объединяющей две, разные по смыслу традиции, о которых будет сказано чуть позже.

Между двумя персонажами возникает острое психологическое напряжение, но что-то мешает безоговорочно считать его враждебным противостоянием, а вопрос о монете и подати — очередной фарисейской провокацией. Между Христом и смуглым немолодым человеком идет драматичный диалог, вызывающий, казалось бы, бесполезный вопрос: кто этот человек? Фарисей в прямом смысле, как принято считать столетиями, или персонаж, аналогичный сборщику податей у Мазаччо, т.е. трансформированный из образа фарисея *Uomo interrogante*, человек, решившийся на прямое и открытое вопрошание Бога?

По первому впечатлению вопрос легко решается в пользу образа фарисея — его реалистичное, грубовато приземленное лицо жестко противопоставлено академической красоте облика Христа. При анализе технических приемов даже возникает ощущение, будто картина «смонтирована» из двух разных по манере письма произведений. Но именно внимательное визуальное изучение техники вызывает вопросы, делающие ситуацию не столь однозначной. Смуглое лицо собеседника Иисуса, извилистые красноватые мазки на носу, яркие блики на скулах и затылке — знак сложной трудовой жизни, отсылающий к образам галилейских рыбаков и крестьян. Такая же темная, слегка задубевшая рука с опухшими венами больше характерна для землепашца, чем для человека книжной культуры. Или — для

живописца, постоянно растирающего краски. При этом у него лицо мыслящей личности, хотя все остальные внешние параметры выдают привычку к тяжелому физическому труду. Профильный ракурс не позволяет нам увидеть его глаза, но это не мешает чувствовать цепкость и сосредоточенность его взгляда, устремленного на Иисуса. Иисус, разворачиваясь к собеседнику и указывая пальцем на монету, тоже смотрит ему прямо в глаза. Композиция в целом, несмотря на маленький размер картины, очень динамична, и как уже было сказано, складывается в иконографический аналог поцелуя Иуды. У этого сюжета к началу XVI века сложилось два иконографических варианта.

— Фигура Христа расположена фронтально, а Иуда подходит к Нему либо с правой стороны, либо сзади и в редких случаях — спереди.



Илл. 3. Картина Микеланджело Меризи да Караваджо «Взятие Христа под стражу» 1602, национальная галерея Ирландии, Дублин.
Fig. 3. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *The Taking of Christ*. 1602, The National Gallery of Ireland, Dublin.

— Фигуры Христа и Иуды находятся *vis a vis*, и их лица предельно приближены друг к другу. Впервые такая композиция появилась в знаменитой фреске Джотто из капеллы Скровеньи в Падуе.



Илл. 4. Фреска Джотто ди Бондоне «Поцелуй Иуды». 1304–1308, Капелла Скровеньи, Падуя.

Fig. 4. Giotto di Bondone. *The Kiss of Judas*. 1304–1308, Cappella Scrovegni, Padova.

Тициан создает самобытную версию, в котором первый вариант динамично трансформируется во второй: человек с монетой входит в композицию с левой стороны от Христа, почти прижимаясь грудью к Его руке и неприлично приближая к Нему лицо, а Христос в то же самое время разворачивается к собеседнику-оппоненту и смотрит ему в глаза. Если вспомнить иконографическую семантику обеих

сцен поцелуя Иуды, то в первом случае Иуда входит в пространство жизни Спасителя как некто посторонний, на которого Он даже не смотрит. В ситуации движения друг другу навстречу Иуда — «свой», превратившийся в «чужого», любимый ученик, за спасение которого Иисус готов бороться даже в момент свершения предательства. Разворачиваясь в сторону собеседника, Иисус впускает его в Свое приватное пространство, как впустил Иуду на фреске Джотто, и всем Своим видом показывает готовность к диалогу.

Открытость Иисуса к человеку, который протягивает Ему монету и пытливо всматривается в Его лицо, заставляет предположить, что сюжет изображения не тождественен евангельской ситуации. «Иисус, видя лукавство их, сказал: что искушаете Меня, лицемеры?» (Мф. 22, 18). Но смуглый немолодой человек на картине Тициана, не лукавит, он вызывает Иисуса на разговор, явно важный для него лично. Есть смысл вспомнить, что вопрос об уплате подати кесарю сложен именно серьезностью и болезненностью стоящей за ним проблемы отношений иудеев с римскими властями, и любой однозначный ответ вряд ли устроил бы всех. На наш взгляд, собеседник Христа не похож на фарисея, стремящегося уловить Его на слове. Он пришел не «подлавливать», а понять, не выискивать «сучки» в словах и поступках Иисуса, а разобраться с тем, что не в силах выяснить для себя в одиночку. Это выращенный из предполагаемого образа фарисея *Uomo interrogante*, «я», возникшее вместо «они» (как на фреске Мазаччо), на месте которого любой зритель может представить себя... или автора, чье отдаленное сходство с этим персонажем можно уловить при сравнении картины с его более поздними автопортретами¹. На первый взгляд, в этом сходстве нет ничего особенного: для мастера Возрождения наделять автопортретными чертами персонажа Священной истории — почти общее место. Это и форма авторской подписи, и своего рода самопрезентация, необходимая профессионалу для привлечения заказчиков в условиях жестокой конкуренции. Но человек с чуть заметными автопортретными чертами, на наш взгляд, претендует на большее. Он протягивает Иисусу монету, будто демонстрирует некую ценность, про которую хочет слышать Его мнение.

¹ Имеются в виду «Автопортрет в меховой мантии» (1562, Государственные музеи, Берлин) и Автопортрет 1566 года (галерея Прадо, Мадрид).



Илл. 5. Тициан (Тициано Вечелио). Автопортрет. 1567, Галерея Прадо, Мадрид.

Fig. 5. Tiziano Vecelio. *Self-portrait*. 1567, Prado, Madrid.

Тициан стремился к богатству и никогда этого не скрывал. Слухи и разговоры о его алчности постоянно ходили по Венеции. Не довольствуясь высокими гонорарами за картины, он добивался выгодной должности соляного посредника при немецком подворье, не смущаясь тем фактом, что ее занимал его учитель Джованни Беллини [Смирнова, 1987, с. 90]. Ряд исследователей даже предполагают, что в поздний период творчества в переписке с испанским королем Филиппом II он завышал свой возраст, чтобы добиться увеличения платы за свои работы (хотя многим это утверждение представляется сомнительным) [Kennedy, 2006, р. 48]. Возможно, дело было не только в его личных качествах, но и в стремлении через материальное процветание изменить социальный статус живописца, ставивший его в ремесленническую зависимость от заказчика. Деньги могли давать ему ощущение профессиональной свободы и возможность работать своим любимым методом, заключавшимся в том, чтобы на какой-то срок прервать работу над картиной и поставить ее лицом к стене, чтобы от нее отдохнуть. Стоял ли в его внутренней жизни вопрос о смысле занятий живописью и духовном содержании жизни живописца? Это форма высокого служения или всего лишь ремесло, профессиональный источник больших заработков? Почему стремление художника к деньгам многие осуждают? Могли ли эти по сути своей вечные вопросы занимать его внимание? Если предположить, что вопрошающий смуглый человек

с жилистой рукой живописца-труженика — это своего рода олицетворение сокровенных размышлений автора, которые он может открыть только Богу и поделиться ими только со своей картиной, то тогда история про податъ кесарю превращается в иконологический символ совсем другого, возможно, автобиографического по смыслу сюжета, скрывающего вопросы личного характера, важные уже не для персонажа картины, а для ее автора.



Илл. 6. Картина Тициана (Тициано Вечелио) «Несение креста». 1565. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Fig. 6. Tiziano Vecelio. *Cristo portacroce*. 1565, State Hermitage, St. Petersburg.

В 1565 году Тициан пишет две версии композиции «Несение креста»: одна из них находится в мадридской галерее Прадо, другая — в Эрмитаже, в Санкт-Петербурге. Вопреки устойчивой традиции, представляющей это событие в виде сложной многофигурной сцены, мастер снова ограничивается двумя персонажами: рядом с Иисусом только пожилой человек, помогающий Ему нести крест — по логике сюжета Симон Киринеянин. Как и в картине «Динарий кесаря», действие показано на темном фоне с использованием контрастной светотени — в знаменитой *maniera tenebrosa*, ставшей позднее одной из основ для творчества Караваджо и его последователей. Хотя работу из Эрмитажа часто называют авторской репликой версии из Прадо,

по композиции и образному содержанию это абсолютно разные произведения. На картине из Прадо упавший на колени обессиленный Иисус оглядывается на Симона, который пытается облегчить Его ношу и в свою очередь с благоговейным вниманием всматривается в Его лицо. Версия из Эрмитажа устроена совсем иначе. Это поясная композиция (что также сближает ее с «Динарием кесаря»), в которой фигура несущего крест Спасителя резко наклонена, создавая ощущение движения. Симон по-прежнему поддерживает крест сзади, но Иисус смотрит не на него, а на зрителя, словно вступая с ним в сложный, эмоционально насыщенный диалог. В Его взгляде можно увидеть боль, укор, сильное душевное движение, направленное на пробуждение ответного импульса у зрителя, превращенного этим взглядом в участника действия — скорее всего в человека из толпы, которую мы не видим на картине, но можем легко представить себе стоящей вокруг нас. Во многом содержание картины созвучно импроперии — песнопению Страстной Пятницы на текст из книги пророка Михея «Народ мой, что сделал Я тебе и чем отягощал тебя? Отвечай Мне». (Мих. 6, 3). В живописной импроперии Тициана перед зрителем, психологически вовлеченным в пространство изображения, Христос предстает как *Uomo interrogante*, Который вступает в трагический диалог с народом, обрекающим Его на смерть, а страшным продолжением этого диалога станет *Или, Или! Лама савахфани*, адресованное уже Небесному Отцу. В этой одной из самых сильных поздних работ художника тема вопрошания, открытого обращения человека к Богу обретает свою кульминацию: место Вопрошающего занимает ставший человеком Сын Божий.

Интереснейшую ситуацию показывает знаменитая картина Караваджо «Призвание апостола Матфея» из капеллы Контарелли храма Сан Луиджи деи франчези. Строго говоря, Караваджо — живописец новой эпохи, новатор, чья художественная система во многом стала фундаментом стиля барокко. Но нередко смелые и неожиданные решения рождаются у него из глубокого диалога с наследием высокого Ренессанса. Именно таким образом в картине о Матфее ренессансный по своей природе образ *Uomo interrogante*, рождается в композиции в буквальном смысле на наших глазах.

Проходя оттуда, Иисус увидел человека, сидящего у сбора пошлин по имени Матфея, и говорит ему: следуй за Мною. И он встал и последовал за Ним (Мф. 9, 9).



Илл. 7. Картина Микеланджело Меризи да Караваджо «Призвание апостола Матфея» 1599. Капелла Контарелли, храм сан Луиджи деи франчези, Рим.

Fig. 7. Michelangelo Merisi da Caravaggio. *The Calling of St. Matthew*. 1599, Cappella Contarelli, San Luigi dei francesi, Rome.

Считается, что именно этот фрагмент из Евангелия от Матфея послужил основой для сюжета картины, хотя истолкован он крайне свободно. Матфей находится за столом сборщика налогов совсем не один², а Христа сопровождает апостол Петр³. Из множества тонких иконографических деталей изображения нас особенно интересует поэтика и символика указующего жеста, который используется трижды: Иисус указывает на Матфея, стоящий рядом Петр повторяет Его жест, словно комментируя выбор Учителя, и, наконец, Матфей

² Возможно, в этом содержится косвенная отсылка к последующему упоминанию о трапезе в доме Матфея, на которой Христос садится за один стол с мытарями и грешниками (Мф. 9, 10–13).

³ Фигура Петра, как показали реставрационные исследования, была написана позже остальных [Schütze, 2009, p. 109].

указывает пальцем на себя, подкрепляя вопрос, в буквальном смысле написанный у него на лице — я ли тот, которого Ты призываешь? Жест Иисуса, представляющий собой прямую цитату из фрески Микеланджело «Сотворение Адама» с плафона Сикстинской капеллы, и несущий в себе иконологическую символику «Нового Адама», фактически превращает Матфея в *Uomo interrogante*, однако, в отличие от большинства ренессансных персонажей такого типа, он вкладывает в свое вопрошание совсем другое содержание. Даже по типу посадки за столом он не похож на человека, который в состоянии *totчас* встать и последовать куда бы то ни было — из положения тела с плотно прижатым к столу торсом и широко расставленными ногами физически невозможно быстро подняться. Матфей не готов к услышанному призыву и, возможно, до конца не верит в его очевидность. Он превращает в вопрос душевную растерянность и недоумение, при этом дублируя призывающий Его жест Христа. Караваджо — выходец из миланской школы и выросший на изучении «Тайной Вечери» Леонардо да Винчи — опирается на огромные психологические возможности языка жестов, в свое время блестяще разработанные этим мастером. Но в отличие от своих ренессансных предшественников, он ставит в положение Вопрошающего не эпизодическое безымянное лицо, а главного героя, а его вопрос, раскрывающий его человеческую слабость, становится отправной точкой в диалоге длиной во всю его оставшуюся жизнь, где ответом станет дарованная ему Иисусом святость.

Диалог — основная иконографическая задача, вызвавшая появление *Uomo interrogante* в христианском искусстве эпохи Возрождения. Ее появление вызвано разными причинами, связанными с развитием гуманистического сознания. В представленных выше произведениях можно увидеть два пути формирования нового героя. Один из них, сложившийся к XV столетию — персонализация эпизодического лица, возникшего из безымянного «они» евангельского текста. Герой, выведенный творческой волей художника с сюжетной периферии в центр событий, оказывается перед лицом Христа (как на фабульном, так и на композиционном уровне) и вступает с ним в диалог, либо связанный с конкретной ситуацией (как сборщик податей на фреске Мазаччо), либо основанный на сложной личной рефлексии (как так называемый фарисей из картины Тициана). В Работях Караваджо (где к числу *Uomo interrogante* можно отнести не только Матфея, но, к примеру, и апостола Петра в сцене его

распятия из капеллы Черази храма Санта Мария дель пополо), созданных уже на пути от Ренессанса к барокко, Человеком Вопрошающим становится хорошо известная личность, а живущие в его душе вопросы вызываются Богом и основаны не на размышлениях, а на сложных переживаниях, которые он не в силах скрыть, и которые одновременно составляют и вопрос, и первый спонтанный ответ. В обоих случаях результатом возникновения вопрошающего персонажа становится личное обращение человека к Богу, окрашенное неповторимыми особенностями человеческой индивидуальности, которой евангельский прообраз может и не обладать.

Список литературы

1. Знамеровская, 1975 — *Знамеровская Т.П.* Проблемы кватроченто и творчество Мазаччо. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1975. 175 с.
2. Панофский, 2009 — *Панофский Э.* Этюды по иконологии. СПб.: Азбука-классика, 2009. 429 с.
3. Смирнова, 1987 — *Смирнова И.А.* Тициан. М.: Изобразительное искусство, 1987. 168 с.
4. Casazza, 1993 — *Casazza O.* Masaccio and the Brancacci Chapel. NY: Riverside Book Co. 1993. 79 p.
5. Kennedy, 2006 — *Kennedy I.* Tizian. Köln: Taschen, 2006. 251 p.
6. Schütze, 2009 — *Schütze S.* Caravaggio. The Complete Works. Köln: Taschen, 2009. 515 p.

References

1. Znamerovskaia, T.P. *Problemy kvatrochento i tvorchestvo Mazachcho* [*The Problems of the Quattrocento and the Work of Masaccio*]. Leningrad, Leningrad University Publ., 1975. 175 p. (In Russ.)
2. Panofskii, E. *Etiudy po ikonologii* [*Studies on Iconology*]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2009. 429 p. (In Russ.)
3. Smirnova, I.A. *Tizian* [*Titian*]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1987. 168 p. (In Russ.)
4. Casazza, Ornella. *Masaccio and the Brancacci Chapel*. NY, Riverside Book Co., 1993. 79 p. (In English)
5. Kennedy, Ian G. *Tizian*. Köln, Taschen, 2006. 251 p. (In English)
6. Schütze, Sebastian. *Caravaggio. The Complete Works*. Köln, Taschen, 2009. 515 p. (In English)

Статья поступила в редакцию: 25.01.2022
Одобрена после рецензирования: 13.02.2022
Принята к публикации: 30.04.2022
Дата публикации: 25.06.2022

The article was submitted: 25 Jan. 2022
Approved after reviewing: 13 Feb. 2022
Accepted for publication: 30 Apr. 2022
Date of publication: 25 June 2022