

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 4 (20).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 4 (20), 2022.

Научная статья / Research Article

УДК 7.034

ББК 85.103(3)

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-190-219>

<https://elibrary.ru/YKZSUJ>

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*

Картина Караваджо «Успение» для храма Санта-Мария-делла-Скала в Риме как «предмет пререканий»: замысел художника и позиция храмового духовенства

© 2022. Natalia F. Borovskaya

*Ilya Glazunov Russian Academy of painting, sculpture, and architecture,
Moscow, Russia*

Caravaggio's *Death of the Virgin* for Santa Maria della Scala in Rome as a "Subject of Controversy": The Artist's Intention and the Position of the Clergy

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: iskusstvovedenie@glazunov-academy.ru

Аннотация: Статья посвящена анализу ситуации, возникшей вокруг картины Караваджо «Успение» (1606, Лувр, Париж), когда священники храма Санта-Мария-делла-Скала в Риме запретили заказчику, Лаэртио Керубини, поместить произведение в алтаре его фамильной капеллы, для которой оно предназначалось. Этот конфликт рассматривается как духовный выбор, основанный на неприятии представленной художником смысловой трактовки события. В контексте ситуации вокруг этой работы разбираются основные

иконографические типологии сюжета: Успение как кончина и Успение как небесный триумф Марии, а также определяются новаторские особенности решения Караваджо и возможные духовные причины, по которым оно оказалось отвергнутым.

Ключевые слова: Успение, иконография, Караваджо, Тициан, Рубенс, Сарачени, апокриф, композиция, натурализм.

Для цитирования: Боровская Н.Ф. Картина Караваджо «Успение» для храма Санта-Мария-делла-Скала в Риме как «предмет пререканий»: замысел художника и позиция храмового духовенства // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 4 (20). С. 190–219. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-190-219>

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: iskusstvovedenie@glazunov-academy.ru

Abstract: The article is dedicated to the analysis of the situation that developed around Caravaggio's painting *Death of the Virgin* (1606, Louvre, Paris). The priests of Santa Maria della Scala forbade Laerzio Cherubini, who commissioned the work, to place it in the family chapel for which it was destined. The conflict is considered as a spiritual choice, namely the rejection of the meanings the artist expressed in his reading of the Assumption of the Virgin Mary. In this context, the main iconographical typologies of the subject are here analyzed: the Assumption as the death of the Virgin and the Assumption as Her triumph in Heaven. The innovative features of Caravaggio's painting are also considered here, as well as the possible spiritual reasons that convinced the clergy of Santa Maria della Scala to reject it.

Keywords: Assumption, iconography, Caravaggio, Titian, Rubens, Saraceni, apocrypha, composition, naturalism.

For citation: Borovskaya, N.F. "Caravaggio's *Death of the Virgin* for Santa Maria della Scala in Rome as a 'Subject of Controversy': The Artist's Intention and the Position of the Clergy." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 4 (20), 2022, pp. 190–219. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-190-219>



Илл. 1. Караваджо. Успение. 1601–1606. Лувр, Париж
Fig. 1. Caravaggio. *Death of the Virgin*. 1601–1606. Louvre, Paris

14 июня 1601 года юрист папской курии Лаэртио Керубини заключает контракт с живописцем Микеланджело Меризи да Караваджо о написании алтарной картины «Успение Марии» для своей фамильной капеллы в римском храме Санта-Мария-делла-Скала, принадлежавший ордену Босых кармелитов. [Parks, 1985, p. 438–448]. Предполагалось, что капелла станет в будущем усыпальницей заказчика, и сюжет главного образа, как нельзя лучше, соответствовал ее предназначению. Караваджо заканчивает картину только в 1606 году, хотя по контракту должен был написать ее за год. В это время он работает над монументальными произведениями для капеллы Контарелли и капеллы Черазы, после которых на него в буквальном смысле обрушивается слава, да и в дальнейшем, работая над разными проектами одновременно, он мог не считать заказ Керубини первостепенным.

14 октября 1606 года известный теоретик искусства Джулио Манчини сообщает в письме к своему брату Диофебо о планах купить новую картину Караваджо у заказчика, потому что священники-кармелиты храма Санта-Мария-делла-Скала запрещают ему разместить ее в его собственной капелле. Картина так и не попала в храм, а с 1610 года и до наших дней в алтаре капеллы Керубини находится работа «Успение» кисти Карло Сарачени. Манчини не удается приобрести новое полотно, потому что на него нашелся более знатный покупатель. История с отказом принять в храм работу знаменитого мастера получает столь широкую огласку, что ею заинтересовывается Питер Пауль Рубенс, находящийся в это время на дипломатической службе у герцога мантуанского Винченцо I Гонзага. Рубенсу — серьезному почитателю живописи Караваджо — удается уговорить своего покровителя купить картину, а заказчик Лаэртио Керубини перед отправкой покупки в Мантую на неделю выставляет ее в римской Академии св. Луки [Schütze, 2009, p. 184]. В 1627 году потомки герцога Винченцо Гонзага продали картину английскому королю Карлу I. После его казни в ходе английской революции работу Караваджо на торгах приобрел купец из Кёльна Эберхард Йабах, и уже его потомки в 1671 году продают ее французскому королю Людовику XIV. Так картина оказывается в Лувре.

Караваджо не впервые попадает в подобную ситуацию. В 1602 году священники другого римского храма Сан-Луиджи-деи-Франчези отказались принимать его картину «Евангелист Матфей с ангелом» для капеллы Контарелли.



Илл. 2. Караваджо. Евангелист Матфей с ангелом. 1602. Музей кайзера Фридриха, Берлин.
Утрачена в 1945 году

Fig. 2. Caravaggio. *Saint Matthew and the Angel*. 1602. Kaiser Friedrich Museum, Berlin.
Destroyed in 1945

По словам Джан Пьетро Беллори, причина заключалась в том, что в изображении главного героя «нет ни святости, ни приличия, так как сидит св. Матфей, заложив ногу на ногу, выставив свои ноги всем напоказ», цит. по: [Ludovici, 1956, p. 65]¹. Инцидент был исчерпан только после того, как художник написал другую работу на ту же тему, находящуюся в капелле до сих пор, а первоначальный вариант приобрел глубокий ценитель его творчества, банкир Винченцо Джустиниани². А картина «Мадонна Палафрениери» (или «Мадонна со змеей», 1605–1606, Галерея Боргезе, Рим), написанная для часовни братства папских конюхов в соборе св. Петра, «прожила» по месту

¹ Здесь и далее перевод А.И. Бенедиктова, см.: [Караваджо].

² Позднее картина попала в собрание Музея кайзера Фридриха в Берлине и в 1945 году погибла под бомбежкой.

назначения ровно восемь дней. Поместив ее в алтарь своей часовни 8 апреля 1606 года, 16 апреля члены Братства перевешивают ее в небольшой римский храм св. Анны (также принадлежащий им), а через два месяца продают ее еще одному поклоннику живописи Караваджо, кардиналу Шипионе Боргезе. Тот же Беллори замечает, что «образ со св. Анной <...> был удален с одного из малых алтарей ватиканской базилики, ибо слишком грубо была изображена на нем Святая Дева с обнаженным ребенком Иисусом», цит. по: [Ludovici, 1956, p. 66].



Илл. 3. Караваджо. Мадонна со змеей (Мадонна Палафрениери). 1605–1606.

Галерея Боргезе, Рим)

Fig. 3. Caravaggio. *Madonna della Serpe* (*Madonna dei Palafrenieri*). 1605–1606.

Galleria Borghese, Rome

Столь резкие оценки вряд ли объективно отражают причины отказа заказчиков от работ мастера. Беллори, будучи приверженцем строгого академизма, не питал симпатий ни к личности, ни к творческим принципам Караваджо и о многих его произведениях судил предвзято, хотя и отдавал должное его высочайшему техническому мастерству. К тому же, создавая биографию живописца через 62 года со дня его смерти, он мог пользоваться неточными сведениями и существующими уже тогда мифами. Скорее всего римлянину Беллори, как и духовенству храма Сан-Луиджи-деи-Франчези, была неизвестна миланская иконография евангелиста Матфея, по которой он должен сидеть, закинув ногу на ногу. Получив художественное образование в Милане, Караваджо, конечно, руководствовался родными для него традициями³. В ситуации с «Мадонной Палафренъери» дело было не столько в недовольстве художественным решением образа, сколько в разногласиях между Братством конюхов и клириками собора св. Петра, возражавшими против размещения в соборе новых алтарных картин [Spezzaferro, 1974, p. 127]. Но с картиной «Успение» все обстояло намного сложнее. Предполагаем, что на этот раз авторы XVII века были правы — проблема заключалась в необычном облике Марии, испугавшем храмовый клир своей жесткой натуралистичностью. По словам Джулио Манчини, ««Успение Богоматери» для церкви Санта-Мария-делла-Скала <...> было удалено местными монахами за то, что Мадонне, выписанной весьма тщательно, но без благоговения, Караваджо придал облик женщины легкого поведения, которой тогда увлекался», цит. по: [Mancini, 1956, p. 225]. Живописец и биограф Караваджо Джованни Бальоне утверждает, что «<...> Мадонна была непристойно изображена отекающей и с голыми ногами», цит. по: [Ludovici, 1956, p. 47–48]. Примерно то же самое говорит и уже известный нам Джан Пьетро Беллори: «<...> Слишком уж натурально было изображено мертвое одутловатое тело женщины», цит. по: [Ludovici, 1956, p. 65].

Особенности внешнего вида Марии обусловили и ряд научных представлений о смысле картины, в которых христианский сюжет рассматривается лишь как внешняя иконологическая оболочка для светского и даже антиклерикального замысла. Классик отече-

³ Так в росписях учителя Караваджо Симоне Петерцано в монастыре Чертоза Гариньяно (1578–1582) или, например, на картине миланского живописца Амброджо Фиджино (1586–1588, храм Сан Рафаэлло Арканджело, Милан) Матфей изображен закинувшим ногу на ногу.

ственного искусствознания прошлого века Б.Р. Виппер называл ее «антицерковной» и даже не употреблял слово «Успение», предпочитая более секулярное название «Смерть Марии» [Виппер, 1966, с. 51]. М.И. Свицерская определяет ее как «народную драму», считая основой содержания образа не духовную, а социальную характеристику Марии как женщины-простолюдинки [Свицерская, 1999, с. 76]. Такой подход был связан, как с идеологическими установками эпохи, так и со спецификой восприятия реализма в отечественном искусствознании середины XX столетия. Реализм по определению считался светским стилем, и приверженность реалистическому письму — знаком оппозиционных настроений по отношению к церковной художественной традиции. Западные исследователи, имеющие иную точку зрения на реализм⁴, не отказывают произведению в духовном содержании, но часто говорят о несоответствии решения Караваджо католическим представлениям об Успении [Schütze, 2009, p. 187], что вообще-то не совсем верно. В католической традиции, особенно начиная с эпохи Возрождения, нет единого иконографического канона темы Успения, и возможны разные смысловые версии. Но как бы там ни было, облик Марии действительно бросал вызов многим устоявшимся представлениям современников Караваджо. Это особенно видно при сравнении с альтернативным вариантом, т.е. с появившейся вместо его картины работой Карло Сарачени. Возникает предположение, что художнику были предъявлены серьезные претензии духовного характера, в которых есть смысл разобраться, потому что за ними, на наш взгляд, может стоять серьезный выбор, касающийся не только конкретного сюжета Успения Богородицы, но и более общего вопроса о феномене кончины святого.

Успение — апокрифический сюжет. Его иконография формировалась на основе примерно 70 текстов, в основном, византийского происхождения, датированных большим временным отрезком от VI до XIII вв. Для западноевропейской традиции ключевым является рассказ из сборника блаженного Иакова Ворагинского «Золотая легенда» (1260-е годы), представляющий собой компиляцию всех известных на тот момент сюжетных мотивов. И если в византийском

⁴ В сравнительно недавней работе американской исследовательницы Энн Мураока убедительно показана возможная связь творчества Караваджо с богословием искусства его эпохи, в частности, с некоторыми трактатами второй половины XVI века, в которых реалистичность изображения считалась необходимой для современной церковной живописи, призванной воздействовать не только на умы, но и на чувства верующих [Muraoka, 2015].

искусстве Успение понимается как мирная кончина Богородицы, и существует даже сцена Ее торжественного погребения, то на Западе с XIV века успешно развиваются два иконографических прочтения: Успение как кончина (на основе византийского опыта) и Успение как триумфальное восхождение Девы на небеса, в котором нет места телесному умиранию. Догмат о телесном вознесении Пресвятой девы Марии был принят только в 1950 году⁵, но множество произведений XIV–XVII веков показывают глубокую укорененность в католической духовности и антропологии веры в телесное пребывание Богородицы в небесах. Тем более, что изображение Успения как кончины тоже нередко содержало в себе признаки будущего небесного триумфа.



Илл. 4. Фейт Штосс. Успение. Центральная часть алтаря храма Успения Девы Марии в Кракове (Марицкого костела). 1489

Fig. 4. Veit Stoss. *Assumption*. Central part of the Altarpiece in the Church of Our Lady Assumed into Heaven (St. Mary's Basilica) in Cracow. 1489

⁵ «Пренепорочная Дева, предохраненная от всякой скверны первородного греха, завершив путь земной жизни, была взята телом и душой в небесную славу и возвеличена Господом как Царица вселенной, чтобы полнее уподобиться Сыну Своему, Господу господствующих и Победителю греха и смерти», цит. по: [Катехизис католической церкви, 2001, с. 237].

Например, в центральной композиции монументального скульптурного алтаря храма Успения в Кракове (большее известного как Мариакский костел) работы немецкого мастера Фейта Штосса (1489) Мария в окружении апостолов показана коленопреклоненной в молитве, а в верхней части изображения помещена сцена Ее Коронаования. Получается, что последние минуты Ее земной жизни плавно перетекают в жизнь небесную, где Христос возлагает на Ее голову венец. Не менее интересна в этом плане и картина «Успение» Ханса Гольбейна-старшего (ок. 1491–1492, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург).



Илл. 5. Ханс Гольбейн-старший. Успение. ок. 1491–1492. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Fig. 5. Hans Holbein the Elder. *Dormition of the Virgin*. c. 1491–1492. Hermitage State Museum, St. Petersburg

Мария, молодая и прекрасная, представлена сидящей на ложе со свечой в руках, и Ее молодость сама по себе может восприниматься как знак отсутствия смерти (позднее, в эпоху барокко, юный возраст будет пониматься как символ непорочности). При этом в левом верхнем углу композиции уже показана сцена Ее вознесения — маленькая фигурка Девы коленопреклоненно предстоит перед Небесным Отцом, протянувшим к Ней руки, а по бокам изо-

бражены ангелы с кадилами в руках. Лица присутствующих в этот момент апостолов серьезны, Мария также глубоко сосредоточенна, но это скорее состояние молитвы, нежели скорбные эмоции. К тому же детали одежд и интерьера показаны звучными яркими красками,



Илл. 6. Карло Сарачени. Успение. 1610. Храм Санта Мария делла скала, Рим
Fig. 6. Carlo Saraceni. *Assumption*. 1610. Santa Maria della Scala, Rome

и торжественный, праздничный по духу колорит помогает понять всю сцену как прощание Марии с землей и близкими людьми, но не с жизнью.

На картине Карло Сарачени (1610), занявшей место отвергнутого полотна Караваджо, Мария тоже встречает последний час в молитве в то время, как ангелы уже готовы вознести Ее на небеса. Снова Она показана в расцвете красоты и молодости и при этом не возлежит на ложе, а восседает на возвышении, напоминающем трон. Фигуры апостолов расставлены перед Ней полукругом, а на переднем плане расположена золотая Монстранция⁶, которую раньше в этом сюжете никто не изображал. В верхней части холста разверзаются небеса с фигурами сидящих на облаках ангелов, они поют и играют на музыкальных инструментах, а один из них подлетает к Марии и протягивает Ей венец из красных и белых роз⁷. Появление в композиции Монстранции не только привносит в тему Успения евхаристическую символику (пусть и несколько прямолинейно), считавшуюся в XVII веке необходимой для алтарной картины, но и превращает это событие в образ идеальной христианской кончины, которой сопутствуют Таинства и непрестанная молитва, а в последних минутах земной жизни уже видны знаки будущего небесного торжества.

Параллельно с Успением с XIII века начинает развиваться самодостаточная иконография Вознесения Марии. В период высокого Возрождения они постепенно соединяются в рамках одного произведения, и феномен телесного вознесения быстро становится в нем преобладающим. Художники и заказчики руководствуются эпизодом «Золотой легенды», в котором Христос по молитве апостолов возвращает уже взятую на небо душу Своей Матери в тело, и «оно, со славой восстав из гроба, было принято в Небесный чертог, окруженное множеством ангелов», цит. по: [Иаков Ворагинский, 2018, с. 193–194]. Фигура взмывающей в небеса Богородицы занимает центральное место в композиции, а под Ее ногами размещается открытый саркофаг.

⁶ Монстранция или Дарохранительница — специальный сосуд со стеклянным окошком, в котором в католической церкви принято выставлять для поклонения Святые Дары — хлеб, ставший во время таинства Евхаристии Телом Христовым.

⁷ Это вторая версия картины Сарачени, которая, вероятно, больше устроила кармелитское духовенство храма. В первом варианте сцены Успения (1610, музей Метрополитен, Нью-Йорк) при аналогичной композиции не было небесного пространства, и фон представлял собой архитектурную декорацию [Schütze, 2009, p.187–190].



Илл. 7. Тициан. Ассунта. 1518. Храм Санта-Мария-Глорियो-деи-Фрари, Венеция
Fig. 7. Titian. *Assumption*. 1518. Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venice

Вершиной в развитии такого типа изображения в эпоху Ренессанса стала знаменитая «Ассунта» Тициана (1518) — алтарный образ для храма Санта-Мария-Глориоза-деи-Фрари. Полет крупной, объемной фигуры Марии, разрушающий физические законы, не только производит огромное эмоциональное впечатление, но и органично встраивается в литургическое действие. Мария простирает руки, как священник, читающий литургические молитвы у алтаря. Можно даже сказать, что ее образ — «зеркало» священнослужителя, совершающего Евхаристию (как и фигура апостола, стоящего спиной к зрителю в правой части композиции). Создавая картину, Тициан, вероятно, как и любой художник на его месте, опирался на упомянутый эпизод «Золотой легенды», где говорится о том, что Иисус по молитве апостолов телесно вознес Ее в Царство небесное. Поэтому образы апостолов, окруживших пустой саркофаг, также очень важны. С их бурной реакцией на чудо, динамичными жестами и разнообразными ракурсами постановки фигур в созерцательный моленный образ врываются мощные эмоции. Человеку, давно привыкшему к литургической практике, они словно напоминают о том, что каждая литургия — величайшее чудо, которое должно вызывать потрясение, горение сердца, аналогичное тому, что испытали ученики в Эммаусе, распознавшие воскресшего Христа, ср.: (Лк. 24, 13–35).

Воздействие этого произведения на последующие поколения европейских живописцев столь велико, что в развитии иконографии Успения можно выделить «линию Тициана», ярко представленную в работах мастеров первой половины XVII века, особенно в творчестве Рубенса⁸.

Фламандский живописец сохраняет ключевые моменты, увиденные им в решении великого венецианца: красоту и молодость возносящейся Марии и бурную реакцию оставшихся на земле людей, протягивающих к Ней руки или с изумлением смотрящих в пустой саркофаг (причем помимо апостолов часто показаны еще и жены мироносицы). Мария Рубенса — золотоволосая красавица с распущенными волосами — как и героиня Тициана, облачена в монументальные драпировки, которые или развеваются, или ложатся

⁸ Среди наиболее близких иконографии Тициана картин Рубенса на тему Успения следует назвать алтарную картину для алтаря иезуитской церкви в Антверпене. (1608? Музей истории искусств, Вена), «Успение» для храма Босых кармелитов в Брюсселе (1612–1613. Королевский музей изящных искусств, Брюссель), картину 1626 года из храма Антверпенской Богоматери, а также замечательный рисунок 1612 года (Альбертинум, Вена).



Илл. 8. Питер Пауль Рубенс. «Успение» для храма Босых кармелитов в Брюсселе.

1612–1613. Королевский музей изящных искусств, Брюссель

Fig. 8. Pierre Paul Rubens. *Assumption*. For the Church of the Discalced Carmelites in Bruxelles.

1612–1613. Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruxelles

на Ее фигуре эффектными крупными складками, усиливая монументальность и чувственную весомость плоти. Уход из земного бытия словно вдохнул новую жизнь в телесную красоту Марии, делая Ее облик эсхатологическим знаком будущего всеобщего воскресения и превращая все событие в своего рода антропологический триумф.

Легко заметить, что описанные выше сцены Успения-кончины имеют немало общего с иконографией Успения-Вознесения. Во-первых, отсылки к Вознесению постоянно присутствуют в изображении кончины как небольшие композиции второго плана, расположенные, как правило, наверху (либо, как в картине Сарачени, к земному пространству приближаются ангелы). Во-вторых, в обеих версиях особый акцент ставится на молодости и физической красоте Марии. В момент ухода (он же — начало пути на Небо) Матерь Божья являет образец идеального финала земной жизни, в котором представлены и все признаки святости — молитва, смирение, даже отсылка к Таинствам — и будущей небесной славы, поскольку мастера делают Ее восхождение видимым, захватывающим зрителя красотой деталей и мощной энергией движения.

Создавая свою, на первый взгляд, дерзкую и странную композицию, Караваджо на самом деле не был первопроходцем. Он следовал еще одной, не менее известной традиции католической иконографии, по которой Успение-кончина показывается еще и как трагедия апостолов, тяжело переживающих разлуку с Богородицей, ставшей для них матерью. Подобно тому, как при всей глубине веры в воскресение Христа западный художник не может «перепрыгнуть» через реальность Его Страстей и смерти, он не всегда склонен избегать и «скользкую» тему эмоционального восприятия ухода Марии окружающими, невозможного без слез и боли. На рельефе главного портала собора в Страсбурге (XIII век) в центре композиции, построенной по византийскому образцу (т.е. с фигурой Иисуса, держащего младенца — символ непорочной души Марии) на переднем плане находится плачущая Мария Магдалина, и это сближает Успение с иконографией «Положение во гроб». С XIII века в европейском искусстве существует сцена Погребения Богородицы, напоминающая Оплакивание Христа: апостолы, как правило, не скрывающие своей скорби, опускают в саркофаг тело Марии, положенное на плащаницу⁹. В знаменитой композиции Дуччо *Maestà*, где в клеймах показаны все

⁹ Самый известный пример относится уже к XV веку — Фра Анджелико. «Погребение Марии» из пределлы Кортонского алтаря (1433–1434, музей Диоцезиано, Кортон).

основные события жизни Христа и Марии, рядом с традиционным «византийским» Успением помещена погребальная процессия с телом Марии. Этот сюжет также пришел на Запад из Византии, но по сравнению с восточными образцами выглядит намного строже¹⁰. Но настоящей кульминацией в развитии этого иконографического типа стала картина Андреа Мантеньи (1462, галерея Прадо, Мадрид).



Илл. 9. Андреа Мантенья. Успение. 1462. Национальный музей Прадо, Мадрид
Fig. 9. Andrea Mantegna. *Assumption*. 1462. Museo Nacional del Prado, Madrid

¹⁰ В византийской иконографии часто присутствует изображение иудея Афонию, попытавшегося сбросить тело Марии с погребального ложа, за что ангел отрубил ему руку.

В ней впервые заостряется внимание на скорбных переживаниях апостолов — некоторые из них даже кричат. Яркие красные пятна их одежд и алый покров на смертном ложе усиливают психологическое напряжение. Очень трагично и возрастное изображение Марии, нечасто встречающееся в живописи итальянского Возрождения. Только пейзаж в большом окне, написанный в мягких охристых и серо-голубых тонах, смотрится умиротворенным и просветленным. Художник словно противопоставляет эмоциональное состояние людей и глубокий покой природы, ставшей знаком гармонии и света, принесенных миру через встречу Марии с Сыном на небесах.

Караваджо продолжает опыт Мантеньи, показывая Успение как трагедию апостолов, потерявших духовную мать, но делает это особыми методами. Сохранив своей Марии молодость, художник дерзко отказывается от высокого эстетизма Ее облика, к которому современников приучило большинство мастеров Ренессанса, и которым по-своему обладала даже возрастная героиня Мантеньи. Босые ноги с шершавыми пятками, растрепанные волосы, слегка опухшее лицо с темно-зелеными тенями, вздутый живот легко наводят на мысль о нарочитой «демократизации» образа и позволяют ряду исследователей характеризовать его, как «крестьянка», «утопленница», «женщина из народа». Но речь у мастера идет не о «хождении в народ», а о трагических знаках смерти. Его Мария выглядит так, потому что Она *умерла*, и у Нее в этот момент, как и у Иисуса, нет «ни вида, ни величия» (Ис. 53, 2). В традиционном для алтарной композиции экклезиологическом аспекте Она стала символом Церкви страдающей, до конца разделившей участь Спасителя на Кресте.

Эмоциональный шок от первых внешних впечатлений смутил не только клириков храма Санта-Мария-делла-Скала. Суждения первых биографов художника, писавших о картине во второй половине XVII века, когда сильные эмоции должны были уже утихнуть, не отличаются от реакции храмового духовенства в 1606 году — они так же не увидели в ней ничего, кроме «грубости», «вульгарности» и «отсутствия благоговения». Бывает, что и современному исследователю сложно оценить духовную глубину и многогранность образа, созданного Караваджо. Богословская составляющая в содержании картины очевидна не для всех, и до сих пор сохранился научный взгляд на нее как на изображение «простых людей», собравшихся похоронить «женщину из народа». Босые ноги, возмущившие духовенство и первых биографов мастера — один из важных символов

смирения и следования за Христом. А конкретно в этой картине они еще и указывают на Марию как на покровительницу Босых кармелитов, окормлявших прихожан храма. Члены этого ордена носили сандалии на босую ногу в знак радикальной бедности и строгой монашеской аскезы, но при этом парадоксальным образом отвергли решение Караваджо, написавшего им *их* Марию.



Илл. 10. Караваджо. Успение. Фрагмент
Fig. 10. Caravaggio. Death of the Virgin. Detail

Внимательно присмотревшись к Ее облику, можно заметить, что Она не только очень молода, но и несмотря на легкую припухлость лица, довольно миловидна. Караваджо словно обращается к опыту своего великого тезки Микеланджело Буонарроти, поразившего современников красотой облика юной Марии в знаменитой композиции «Римская *Pietà*» и сделавшему Ее исторически неправоммерный возраст знаком чистоты и святости. Мать Христова в картине Караваджо, чья молодость контрастирует с пожилыми лицами некоторых апостолов — это *Maria Immaculata* (лат. «Мария Непорочная»), образ, занимающий умы не только живописцев, но и теологов, поскольку в эпоху Караваджо еще интенсивно обсуждалось учение о Непорочном Зачатии. Причем к мысли о том, что главным признаком чистоты Марии должен быть Ее юный облик, богословы пришли намного позже художников, возможно, опираясь на их опыт. В 1624 году соотечественник Караваджо, миланский архиепископ Федерико Борромео (двоюродный брат св. Карло Борромео) в трактате «О священном искусстве» (*De pictura sacra*) будет

говорить о том, что Мария Непорочная должна изображаться «как девочка-подросток, одетая с великим блеском, в то время, как вокруг летают большие и малые фигуры ангелов» [Воггемео, 1932, р. 36.] Испанский теоретик искусства, живописец и педагог Франческо Пачеко (учитель Диего Веласкеса) в своем описании иконографии Непорочного Зачатия утверждал примерно то же самое: «Божью Матерь следует написать во цвете лет, прекраснейшей девушкой 12–13 годов с чистыми и ясными глазами, совершеннейшими очертаниями носа и рта, румяными щеками, распущенными золотыми волосами»¹¹ [Раческо, 1990, р. 43]. В искусстве такой тип образа существует уже с начала XVI столетия, в известной степени к нему можно отнести и «Ассунту» Тициана и Сикстинскую Мадонну Рафаэля. Но у Караваджо молодость и обаяние Марии приходят в столкновение с трагическими реалиями смерти, безжалостной и к тому, и к другому.

Переживания находящихся рядом апостолов усиливают трагизм ситуации. Вместе с Марией Магдалиной они плачут, и некоторые, как дети, вытирают глаза кулаками. Изображение Магдалины встречается нечасто; как правило, она — персонаж второго плана (хотя, как на рельефе из Страсбурга, может находиться близко к зрителю), который используется для акцентирования горя апостолов и сближения Успения с темой Оплакивания Христа. Караваджо и в этом отношении следует традиции, но его Магдалина — отнюдь не второстепенный персонаж. Находясь у изголовья ложа Марии, она плачет, низко склонив голову и прижав к лицу платок. Мы не видим ее лица, но при этом ее облик очень выразителен, красиво уложенные волосы и открытая часть спины напоминают о молодости и внешней привлекательности. Как и ученики Христа, она неподдельно страдает, и ее плач вносит в общее настроение пронзительную женскую эмоциональность, позволяет острее ощутить их горе — рядом с ней они еще больше похожи на осиротевших детей. Но ее слезы, на наш взгляд, сближают композицию не только с Положением Иисуса во гроб. Магдалина плачет так..., как плакала в пасхальное утро, когда стояла у пустой гробницы Христа, не зная, что ее любимый Учитель воскрес (Ин. 20, 11–18). Вполне возможно, что тонкая отсылка к теме Воскресения Христова, намекающая на будущую небесную

¹¹ Трактат был опубликован после смерти автора, в 1649 году. Однако, судя по произведениям испанской живописи, посвященных Непорочному Зачатию, он был известен в среде художников — прежде всего учеников Пачеко, среди которых был Веласкес — намного раньше.

славу Марии, в композиции тоже есть, хотя при взгляде на Ее безжизненное тело и жесткую натуралистичность деталей это будущее пока сложно себе представить.

Однако смысловые пласты, связанные с непорочностью Марии, тонкий намек на Ее будущую небесную славу через плач Магдалины, сложная экклезиология Ее образа, говорящая о святой и одновременно страдающей Церкви, оказались непонятыми теми людьми, для кого они в первую очередь предназначались — храмовым духовенством. Конечно, легко списать эту ситуацию на иконографическую непросвещенность отцов-кармелитов — они приходские священники, а не профессора теологии. Вряд ли они работали над навыками считывать символы и глубинные отсылки, что было больше присуще высоким церковным сановникам или рафинированным светским интеллектуалам того времени. Но все же позволим себе предположить, что отношение клириков храма Санта-Мария-делла-Скала к картине Караваджо — результат осознанного выбора, и кое-что в изображении они все же поняли. Их реакция могла быть связана не столько с темой Успения Богородицы, сколько с более широкими представлениями о феномене кончины святого. Должны ли быть явлены видимые знаки грядущего прославления праведника в момент его ухода из земной жизни, или он проходит через такую же смерть, как у обычного человека, со всеми присущими ей свойствами, включающими запахи и деформацию физического облика умершего? Позволительно ли в такой момент для окружающих открытое выражение скорби, и правильно ли вообще скорбеть по усопшему святому? Болезненную остроту этих вопросов в церковном пространстве не уменьшает время. Подобно монастырской братии из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы», получившей «тлетворный дух» вместо ожидаемых чудес от только что скончавшегося старца Зосимы, отцы-кармелиты получили вместо «благолепия» своего рода вторую Голгофу, на которую вместе с умершей Марией восходят и близкие Ей люди, переживающие у Ее безжизненного тела то же, что под крестом Сына пережила Она. И внешние знаки этой Голгофы, явленные в Ее искаженной болезнью и смертью фигуре, растрепанных волосах и одутловатости лица духовные лица посчитали оскорблением Ее святости, граничащим с кощунством.

При всей своей смелости Караваджо все же имел на этом пути предшественника. В начале XIV века один из «отцов» итальянского Ренессанса Джотто, изображая Воскрешение Лазаря, показывает



Илл. 11. Джотто ди Бондоне. Воскрешение Лазаря. 1303–1306. Фреска капеллы Скровеньи, Падуя

Fig. 11. Giotto di Bondone. Raising of Lazarus. 1303–1306. Fresco of the Scrovegni Chapel, Padua

женщин, закрывающих покрывалами носы. Через эту радикальную для своей эпохи деталь художник отсылает нас к реплике Марфы: «Господи! Уже смердит; ибо четыре дня, как он во гробе» (Ин. 11, 39). Эти слова, произнесенные в преддверие выхода Лазаря из гробницы, как правило, либо никого не волнуют, либо — как у Сони Мармеладовой, читающей Евангелие Раскольникову — вызывают радостный трепет от предвкушения чуда. Но на фресках Джотто¹² этот момент переживается на буквальном физиологическом уровне, через образы безымянных персонажей из толпы живописцев показывает, что

¹² Речь идет о фреске «Воскрешение Лазаря» в капелле Скровеньи в Падуе и одноименной композиции в нижнем храме Святого Франциска в Ассизи.

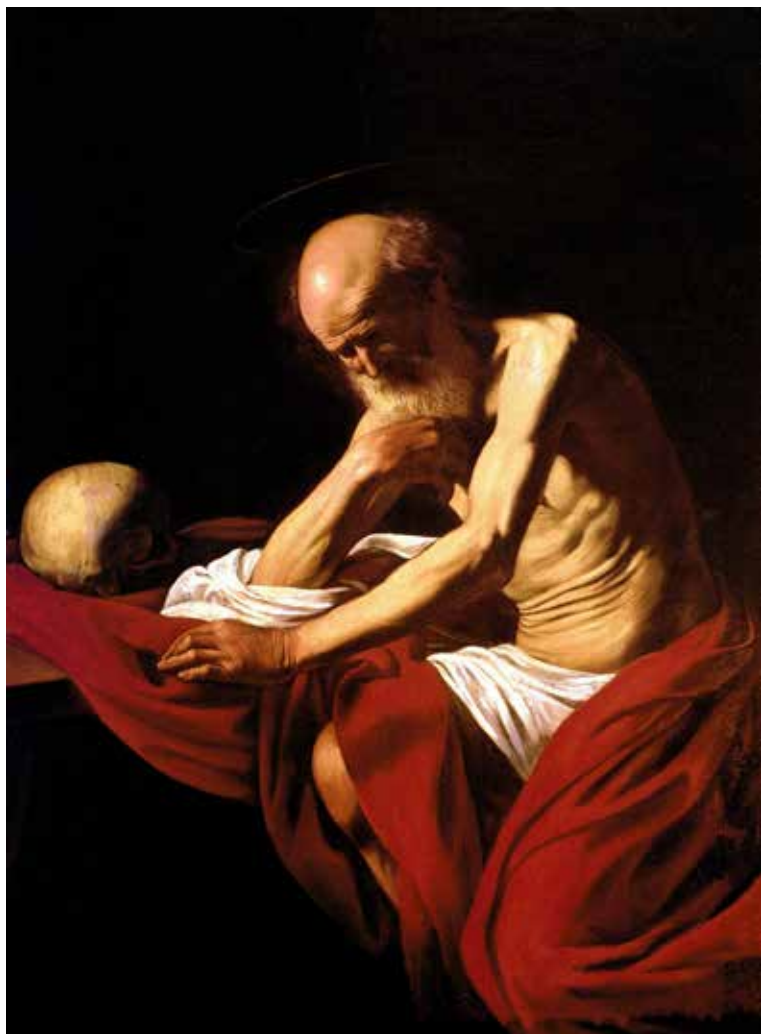
реплика Марфы — не фигура речи, и из гробницы уже воскресшего Лазаря действительно смердит. А значит, и Христос, идущий навстречу Своим Страстям и Распятию, и все участники события (а вместе с ними и зритель) в данный момент соприкасаются не только с воскрешением, но и со смертью во всей неприглядности ее физических реалий.

Однако для отцов прихода Санта-Мария-делла-Скала художественная весть о святости как крестном пути, неминуемо проходящем через ужасы смерти, пришла в противоречие с их концепцией святости как пьедестала, на котором «удобный» в своем эстетическом совершенстве святой в эффектной позе стоит всю жизнь. Поэтому «грубому» произведению Караваджо они предпочитают высокопрофессиональную картину первоклассного живописца Сарачени, на которой красивая и аккуратно причесанная Мария ведет себя, «как положено», то есть благостно молится, а не страдает от физической боли, и находясь еще в земной жизни, уже восседает на троне в окружении ангелов¹³.

Интересно, что в том же 1606 году Караваджо заканчивает две картины с изображением святого Иеронима, которые тоже можно считать новаторскими (одна из них находится в музее монастыря Богородицы де Монсеррат, другая — в галерее Боргезе в Риме). В эпоху Возрождения Иероним — великий переводчик Библии на латынь — воспринимался художниками либо как Отец Церкви, стоящий в епископском облачении у трона Богородицы в алтарных композициях *sacra conversazione*¹⁴, либо как ученый муж, трудящийся над своим переводом в келье, больше похожей на студиолу гуманиста. Образ Караваджо из музея Монсеррат, ставший иконографическим эталоном для целого поколения его последователей, поражает brutalным натурализмом, с которым показан обнаженный торс

¹³ Легко увидеть, что и старец Зосима в романе Достоевского умирает так же красиво, как Мадонна Сарачени — в молитве, светло и радостно отдавая душу Богу. А все дальнейшие события развиваются, словно «по сценарию Караваджо», только визуальные ощущения сменились на обонятельные. Не утверждаем, что Достоевский мог быть как-то знаком именно с этими произведениями (хотя вполне мог видеть сделанные с них гравюры или фотографии). Но, на наш взгляд, такие «случайные» совпадения могут указывать на то, что опыт общения писателя с европейским искусством был намного глубже, чем мы думаем, и список известных ему произведений живописи старых мастеров мог быть намного больше того, который нам известен.

¹⁴ *Sacra conversazione* (лат. «священное собеседование») — разновидность алтарной композиции, олицетворяющей небесную Церковь. Как правило представляет собой изображение Богородицы на троне в окружении святых.



Илл. 12. Караваджо. Св. Иероним. 1606. Музей монастыря Богородицы де Монсеррат

Fig. 12. Caravaggio. *Saint Jerome*. 1606. Museum of Montserrat

старого человека, его впалая грудь и дряблые складки кожи на животе. Иероним, согласно традиции, представлен в своей келье, но на столе, покрытом ярко-красной драпировкой, нет книг и бумаг, только череп — обязательный атрибут жилища отшельника. Святой не занимается интеллектуальным трудом, скорее он погружен в сложное молитвенное размышление о смерти. Знаменитая *maniera tene-*



Илл. 13. Караваджо. Св. Иероним. 1606. Галерея Боргезе. Рим.

Fig. 13. Caravaggio. *Saint Jerome*. 1606. Galleria Borghese, Rome.

brosa — темный фон, характерный для большинства произведений зрелого Караваджо, делает пространство кельи похожим на могилу, а шокирующая современников нагота старческого тела — не эпатажная выходка мастера-виртуоза, а символ неумолимого приближения смертного часа. На картине из галереи Боргезе фигура Иеронима написана схематичнее и больше задрапирована (к тому же здесь он как раз трудится над переводом и погружен в чтение), но ярко бликующая лысина и длинная, словно усохшая рука на столе столь же жестко напоминают и о возрасте, и о связанной с ней физической немощи. На столе, на раскрытой книге тоже лежит череп, и в обеих картинах он — нечто большее, чем иконографический атрибут отшельника. Это художественная деталь, находящаяся в живописной связи с облысевшей головой старика и подчеркивающая, что перед лицом смерти любой человек, в том числе и святой, не есть образец эстетического совершенства. Нагота, которая в опыте античности и Ренессанса воспринималась как знак нерасторжимого единства силы, героизма и эстетической гармонии, в картинах Караваджо может быть истолкована двояко. Безусловно, она указывает на

Иеронима как на героя христианской истории, но это героизм Духа, явленный в немощной плоти, на которую художественная традиция эпохи еще закрывает глаза, потому что лишенный телесной красоты святой «неудобен» и не склонен отвечать на высокие запросы относительно чудес и небесной славы.

Сопоставляя «Успение» с образами святого Иеронима, созданными в том же 1606 году¹⁵, нетрудно заметить их внутреннее родство. Каждая из них по-своему представляет образ святого в диалоге с тайной смерти, а в случае с Марией речь идет в буквальном смысле о Ее мертвом теле. В чем-то это объясняет дистанцию в четыре года между получением заказа и его выполнением, что вообще-то не характерно для творчества художника. Караваджо, на наш взгляд, написал свое «Успение» тогда, когда осознал себя созревшим для этой темы, когда его заинтересовала тайна осознания и принятия святым персонажем неизбежности своего ухода¹⁶. «Успение» оказалось последним произведением, написанным перед страшными событиями 29 мая 1606 года, когда в пьяной драке он совершил непредумышленное убийство чиновника Рануччо Томассони, бежал из Рима и был заочно приговорен к смертной казни «вне закона» (это означало, что привести приговор в исполнение имел право первый встречный). Слово предчувствуя, что и ему — известному любителю алкоголя, дебоширу и дуэлянту — совсем скоро предстоит смотреть в лицо смерти, он рассказывает в своей живописи о том, как ее приняла Мария, о том, каково это на самом деле — следовать за Ее Сыном до последнего часа. Также интересно, что «Успение» появилось у него после создания лучших Богородичных алтарей: «Мадонны пилигримов» (или «Мадонны из Лорето») для капеллы Кавалетти храма Сант-Агостино в Риме (1603–1605) и «Мадонны Розария» (1604–1605, Музей истории искусства, Вена¹⁷).

¹⁵ Этим же 1606 годом принято датировать и две работы «Медитация св. Франциска Ассизского» (Частное собрание и Ризница храма Санта-Мария-делла-Кончеционе в Риме), на которых герой также представлен размышляющим о смерти с черепом в руках. Одна из них, возможно, является высококачественной копией: дискуссия по этому поводу в среде итальянских искусствоведов-экспертов еще продолжается.

¹⁶ В этом плане интересно сравнить те же образы святого Иеронима с картиной «Распятие апостола Петра» из капеллы Черазии храма Санта-Мария-дель-Пополо (1602). Петр, которого уже прибили ко кресту и переворачивают вниз головой, явно не склонен примириться со своей участью. Пристально глядя на зрителя, он приподнимается на кресте, будто хочет с него сойти.

¹⁷ Точное изначальное предназначение картины неизвестно [Schütze, 2009, p. 392–395].



Илл. 14. Караваджо. «Мадонна пилигримов» (или «Мадонна из Лорето»). 1603–1605.

Капеллы Кавалетти, храм Сант-Агостино, Рим

Fig. 14. Caravaggio. *Pilgrims' Madonna* (or *Madonna of Loreto*). 1603–1604. Cappella

Cavalletti, Church of Sant'Agostino, Rome



Илл. 15. Караваджо. Мадонна Розария. 1604–1605. Музей истории искусства, Вена.
Fig. 15. Caravaggio. *Madonna of the Rosary*. 1604–1605. Kunsthistorisches Museum, Vienna

Эти произведения замечательны не только смысловой глубиной, но и удивительной красотой облика Марии, показывающей Караваджо как блестящего знатока и ценителя традиций высокого Возрождения. Можно даже сказать, что «Успение» — завершающая часть невольно получившегося у художника трехчастного цикла алтарных картин, на двух из которых Мария представлена в ситуации мистического видения, а в финале — в жестких условиях телесной смерти, отнявшей у Нее классическую ренессансную красоту. Но были ли готовы современники мастера адекватно ответить на вызов этой картины? Была ли готова Церковь того времени понять и принять такой образ? И не стала ли бы самая одиозная работа Караваджо «предметом пререканий» сегодня, оказавшись фантастическим образом в алтаре храма, вне музейных стен надежно обеспечивающих ей статус художественного шедевра?

Список литературы

1. Виппер, 1996 — *Виппер Б.Р.* Проблемы реализма в итальянской живописи XVII–XVIII веков. М.: Искусство, 1966. 274 с.
2. Иаков Ворагинский, 2018 — *Иаков Ворагинский*. Золотая легенда / пер. И.И. Аникьева, И.В. Кувшинской. М.: Изд-во Францисканцев. 2018. Т. 2. 694 с.
3. Караваджо — Микеланджело да Караваджо. URL: <http://www.caravaggio.ru> (дата обращения: 15.10.2022).
4. Катехизис католической церкви, 2001 — Катехизис католической церкви. М.: Культурный центр «Духовная библиотека», 2001. 813 с.
5. Свидерская, 1999 — *Свидерская М.И.* Искусство Италии XVII века. М.: Искусство, 1999. 174 с.
6. Borromeo, 1932 — *Borromeo F.* De pictura sacra. Sora: Camastro. 1932. 107 p.
7. Ludovici, 1956 — *Ludovici S.* (ed). Vita del Caravaggio dalle testimonianze del suo tempo. Milano: Edizioni del Milione. 1956. 189 p.
8. Mancini, 1956 — *Mancini G.* Considerazioni sulla pittura. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1956. Vol. I. 346 p.
9. Muraoka, 2015 — *Muraoka A.* The Path of Humility. Caravaggio and Carlo Borromeo. NY: Peter Lang Inc. 2015. 355 p.
10. Pacheco, 1990 — *Pacheco F.* Arte de la pintura. Madrid: Catedra, 1990. 782 p.
11. Parks, 1985 — *Parks N.R.* On Caravaggio's "Dormition of the Virgin" and Its Setting // The Burlington Magazine. 1985. CXXVII. Pp. 438–448.
12. Spezzaferro, 1974 — *Spezzaferro L.* La Pala dei Palafrenieri // Colloquio sul tema: Caravaggio e i caravaggeschi. Roma: Accademia dei Lincei, 1974. Pp. 125–137.
13. Schütze, 2009 — *Schütze S.* Caravaggio. The Complete Works. Köln: Taschen, 2009. 515 p.

References

1. Vipper, B.P. *Problemy realizma v ital'ianskoi zhivopisi XVII–XVIII vekov* [Problems of Realism in Italian Painting in 17th and 18th Centuries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966. 274 p. (In Russ.)
2. Iakov Voraginskii. *Zolotaia legenda* [Legenda Aurea], vol. 2. Trans. by I.I. Anik'ev, I.V. Kuvshinskaya. Moscow, Izdatel'stvo Frantsiskantsev Publ., 2018. 694 p. (In Russ.)
3. *Mikelandzhelo da Karavadzho* [Michelangelo da Caravaggio]. Available at: <https://www.caravaggio.ru> (Accessed 15 Oct. 2022). (In Russ.)
4. *Katekhizis katolicheskoi tserkvi* [The Catechism of the Catholic Church]. Moscow, Kul'turnyi tsentr "Dukhovnaia biblioteka" Publ., 2001. 813 p. (In Russ.)
5. Sviderskaia, M.I. *Iskusstvo Italii XVII veka* [Italian Art in the 17th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1999. 174 p. (In Russ.)
6. Borromeo, Federico. *De pictura sacra*. Sora, Camastro Publ., 1932. 107 p. (In Latin)
7. Ludovici, Sergio Samek, editor. *Vita del Caravaggio dalle testimonianze del suo tempo*. Milano, Edizioni del Milione, 1956. 189 p. (In Italian)
8. Mancini, Giulio. *Considerazioni sulla pittura*, vol. 1. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956. 346 p. (In Italian)
9. Muraoka, Anne H. *The Path of Humility. Caravaggio and Carlo Borromeo*. New York, Peter Lang Publ. Inc., 2015. 355 p. (In English)
10. Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. Madrid, Catedra, 1990. 782 p. (In Spanish)
11. Parks, N. Randolph. "On Caravaggio's 'Dormition of the Virgin' and Its Setting." *The Burlington Magazine*, vol. 127, no. 988, 1985, pp. 438–448. (In English)
12. Spezzaferro, Luigi. "La Pala dei Palafrenieri." *Colloquio sul tema: Caravaggio e i caravaggeschi*. Roma, Accademia dei Lincei, 1974, pp. 125–137. (In Italian)
13. Schütze, Sebastian. *Caravaggio. The Complete Works*. Köln, Taschen, 2009. 515 p. (In English)

Статья поступила в редакцию: 14.08.2022

Одобрена после рецензирования: 16.08.2022

Принята к публикации: 31.10.2022

Дата публикации: 25.12.2022

The article was submitted: 14 July 2022

Approved after reviewing: 16 July 2022

Accepted for publication: 31 Oct. 2022

Date of publication: 25 Dec. 2022