

## ВИЗУАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА ОБРАЗА МАРФЫ И МАРИИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

И. Г. Пендикова

Омский государственный технический университет, Россия  
megavia@mail.ru

Проведен иконографический анализ образов Марфы и Марии в европейской живописи. Рассмотрена и проанализирована иконографическая традиция с построением визуального ряда произведений от эпохи Высокого Возрождения до стиля модерн. Описаны формальные приемы, определяющие поэтику композиционного построения живописного произведения: геометрические схемы, пространственные планы, атрибутивные признаки и др. В результате количественного анализа определено, что всплеск интереса к визуализации образов Марфы и Марии характерен для эпохи барокко и в наибольшей мере для итальянских и фламандских художников, при этом разработка сюжета ведется по-разному. Установлено, что отождествление образа Марии с кающейся Марией Магдалиной характерно только для итальянской живописи. В произведениях барочной испанской, фламандской (исключение – произведение П. П. Рубенса) и голландской школ живописи, а впоследствии и в произведениях академизма, реалистического искусства и символизма сюжет о Марфе и Марии разрабатывается на основе включения в композиционную схему фигуры Христа, что наиболее соответствует евангельскому тексту.

На основе иконографии сюжета и антропологического подхода к прочтению семантики визуальных образов выявлены текстуальные и контекстуальные значения визуальной репрезентации образов Марфы и Марии. В эпоху барокко и в странах устоявшего и торжествующего католицизма одной из важнейших коннотаций сюжета является рефлексия оппозиции земного и духовного богатства, которая красноречиво проявляется в трактовке образов сестер и формальных композиционных приемах. В произведениях итальянских художников доминирует решение в пользу красоты и богатства Марии Магдалины в противовес невзрачности Марфы, которая часто выглядит как служанка. В повседневном плане итальянские художники разрабатывают мотив соперничества двух женских типов, отдавая предпочтение страстной и привлекательной Марии Магдалине, что совершенно не характерно для фламандского искусства, иконография которого говорит, скорее, о «статус-кво», существующем между сестрами и их служением Господу, при этом разница земного и духовного служения подчеркивается не столько эмоциональной характеристикой образов, сколько композиционным построением и атрибутами каждой из сестер.

Визуализация вопроса о том, какое же из служений ведет в рай, в конкретно образном решении сюжета о Марфе и Марии появляется впервые в произведении А. да Корреджо, а затем – только через четыре века –

в живописи символистов М. Дени и М. В. Нестерова, которые воспроизводят фигуры Христа, Марфы и Марии на фоне образа Небесного Иерусалима.

В качестве основной концептуальной антропологической характеристики сюжета о Марфе и Марии выявлена дуалистическая несводимость путей земного и небесного служения друг к другу и одновременно причастность и того и другого божественному замыслу о человеке, которая по-прежнему остается актуальной экзистенциальной проблемой человеческого бытия.

**Ключевые слова:** иконография, семантика визуального образа, семиотика визуального образа, визуальная антропология, Марфа и Мария.

---

## VISUAL SEMIOTICS OF THE IMAGES OF MARTHA AND MARY IN EUROPEAN PAINTINGS

**Irina G. Pendikova**

Omsk State Technical University, Omsk, Russian Federation  
megavia@mail.ru

The essay is dedicated to the iconographic analysis of the images of Martha and Mary in European paintings. The iconographic tradition with the construction of a visual series of works from the High Renaissance to the Art Nouveau style is analyzed. The formal techniques that determine the poetics of the compositional construction of paintings are described: geometric schemes, spatial plans, attributive signs, etc. As a result of the quantitative analysis, it has been determined that the surge of interest in the visualization of the images of Martha and Mary is characteristic of the Baroque and, to the greatest extent, of Italian and Flemish artists, while the plot is developed in different ways. It has been established that the identification of the image of Mary with the penitent Mary Magdalene is characteristic only for Italian paintings. For works of the Baroque Spanish, Flemish (the exception is the painting by Peter Paul Rubens), and Dutch schools of painting, and, subsequently, for works of academism, realistic art, and symbolism, the plot of Martha and Mary is developed on the basis of the inclusion of the figure of Christ in the compositional scheme, which most corresponds to the gospel text. Based on the iconography of the plot and the anthropological approach to reading the semantics of visual images, the textual and contextual meanings of the visual representation of the images of Martha and Mary are revealed. In the Baroque and in the countries of established and triumphant Catholicism, one of the most important connotations of the plot is the reflection of the opposition of earthly and spiritual wealth, which is eloquently manifested in the interpretation of the images of the sisters and formal compositional techniques. Italian artists' paintings are dominated by the decision in favor of the beauty and wealth of Mary Magdalene as opposed to the

plainness of Martha, who often looks like a servant. In everyday terms, Italian artists develop a motif of rivalry between the two female types, giving preference to the passionate and attractive Mary Magdalene, which is completely unusual for Flemish art, whose iconography speaks rather of the "status quo" that exists between the sisters and their service to the Lord, while the difference between earthly and spiritual service is emphasized not so much by the emotional characteristics of the images, but by the compositional structure and attributes of each of the sisters. Visualization of the question of which of the services leads to heaven, in the figurative solution of the plot about Martha and Mary, appears for the first time in Antonio Allegri da Correggio's painting, and then, only four centuries later, in the paintings of the Symbolists Maurice Denis and Mikhail Nesterov, who reproduce the figures of Christ, Martha, and Mary against the background of the image of Heavenly Jerusalem. As the main conceptual anthropological characteristic of the plot about Martha and Mary, the dualistic irreducibility of the ways of earthly and heavenly service to each other and, at the same time, the involvement of both of them in the divine plan for man, which, as before, remains an actual existential problem of human existence, is revealed.

**Keywords:** iconography, semantics of visual image, semiotics of visual image, visual anthropology, Martha and Mary.

DOI 10.23951/2312-7899-2022-1-171-193

В контексте бытия современного человека и культуры постоянно происходит диалог со всеми предшествующими культурными периодами, сущность которых мы постигаем через артефакты человеческой духовной деятельности, созданные в том числе и десятилетия, и столетия, и тысячелетия тому назад. В творчестве Франческо Петрарки (1304–1374) развился феномен квазиобщения: он писал письма римскому поэту Вергилию (70–19 гг. до Р. Х.), обращаясь к нему со словами: «Тебе, наверное, захочется знать...» и т. п. Но одновременно Петрарка обращался и к потомкам: «Суждения обо мне людей будут многообразны, ибо почти каждый говорит так, как внушает ему не истина, а прихоть, и нет меры ни хвале, ни хуле...» [Петрарка 1989, 2]. И если мы вполне способны вести диалогическое общение с людьми, жившими за столетия до нас, в вербальной коммуникации, то, очевидно, что и визуальная коммуникация может и должна изучаться и исследоваться и как самостоятельный язык, и как контекст языков культуры любой культурно-исторической эпохи. «Произведение искусства, по определению несущее и выражающее некий смысл, живёт лишь между человеком и человеком, в поле взаимного ментального и эмоционального контакта творца

и реципиента; поему и исследователь способен адекватно высказываться о любом “артефакте” только с учётом указанного коммуникативного контекста» [Аванесов 2015, 19].

Наиболее сложной и одновременно наиболее интересной задачей иконографического анализа произведения искусства после первичного формального анализа и установления вторичного, или условного, значения является «выявление и интерпретация этих “символических значений” (которые обычно не осознаются самим художником и могут даже явно отличаться от того, что он сознательно стремился выразить)» [Панофский 2009, 33–34]. Установление таких общекультурных символических значений требует широкой иконографической интерпретации произведения искусства на основе «синтетической интуиции» (термин Э. Панофского) исследователя, глубокого понимания того, как в различные исторические периоды актуальные направления человеческой мысли находили свое выражение в определенных темах, образах, сюжетах.

Общепринято считать, что произведение искусства всегда выдает точку зрения нации, эпохи, класса, религиозные и философские представления, бессознательно схваченные и выраженные художником в его творении. Одновременно архетипические сюжеты и античного мифа, и ветхозаветного и новозаветного мифов остаются бесконечно актуальными и в контексте бытия современного человека, как они были актуальны и для людей эпохи Возрождения и Нового времени. Их понимание и наполнение смыслом конкретного евангельского сюжета, несмотря на то что «смысл подобного произвольного откровения будет затемнен в зависимости от того, в какой степени один из двух элементов, идея или форма, будет произвольно подчеркнут или затушеван» [Панофский 1988, 422–445], безусловно, представляют исследовательский интерес для современного автора. Соотношение идеи и формы, с одной стороны, и понимание изображения как способа видения, присущего конкретной эпохе и конкретному художнику, – важный аспект настоящего исследования. По выражению Дж. Берджера, «изображение – это воссозданное видение», а произведения европейской живописи с начала эпохи Возрождения семиотически являются маркерами роста осознания личности в культурно-историческом процессе, понимания и интереса к закономерностям и ходу истории [Берджер 2012, 5].

Применение иконографического и семиотического методов позволяет достичь наиболее адекватного хронотопического понимания различных мировоззренческих и ментальных представлений по самым разнообразным вопросам бытия человека и культуры как

в конкретно-историческое время, так и в контексте временного континуума.

Данная статья является попыткой выявить семантические и контекстуальные аспекты новозаветного сюжета о Марфе и Марии, являющегося одним из относительно часто воспроизводящихся в европейской живописи, что, вероятно, связано с тем, что в нем заложена одна из главных дилемм человеческого бытия – соотношения земного и небесного, социального и духовного в природе человека, хотя на первый взгляд речь идет всего лишь о двух женских архетипах – заботливой и обеспечивающей быт Марфе и «не от мира сего» Марии.

Поводом для данного исследования послужила прошедшая 5 октября 2018 года в Омском областном музее изобразительных искусств им. М. А. Врубеля выставка «Питер Пауэл Рубенс и его время», которая также была показана и в других городах Сибири и Урала (Кемерово, Екатеринбург, Челябинск). Заглавным живописным полотном выставки стала картина П. П. Рубенса «Кающаяся Мария Магдалина с сестрой Марфой», датируемая 1615–1620 годами. Довольно неожиданное визуальное впечатление, полученное посетителями выставки, было обусловлено долей добродушного фламандского юмора, с которым Рубенс подошел к трактовке образов Марии и Марфы.

Выставка была создана совместно с Ирбитским государственным музеем изобразительных искусств, из коллекции которого и представлена данная работа. Следует отметить, что долгое время после национализации из коллекции санкт-петербургского профессора, известного врача А. В. Якобсона она считалась копией с оригинала Рубенса и в качестве таковой была передана в 1976 году из Государственного Эрмитажа в Ирбитский ГМИИ. В ходе реставрации 2012 года, проведенной А. А. Наседкиной (г. Нижний Тагил), было установлено, что полотно является оригиналом. В 2013 году старший научный сотрудник и хранитель фламандской живописи Государственного Эрмитажа Н. И. Грицай пришла к выводу об участии в исполнении картины двух учеников Рубенса – Антониса ван Дейка, который написал лицо Марфы, и Якоба Йорданса, выполнившего фигуру Марфы и ее сложенные на груди руки [Ирбитский ГМИИ]. Образы, созданные П. П. Рубенсом (в его мастерской), вызвали исследовательский интерес к иконографии данного сюжета в европейской живописи, а следовательно, к восприятию, интерпретации и визуальной репрезентации этих архетипов в творчестве представителей различных культурных эпох, национальных школ живописи,

наконец, в индивидуальном сознании и художественной практике конкретных художников.

Выявление и типологизация семантических аспектов репрезентации образов Марфы и Марии и является целью предпринятого исследования, актуальность которого обусловлена стремлением современной науки увидеть за вечным и непреходящим частное и повседневное, мимолетное в бытии человека и культуры. Именно повседневное и мимолетное, антропологический подход и ракурс (в противовес политическому, военному и т. д.) сегодня воспринимаются как непреходящее в истории человеческой культуры и вызывают наибольший исследовательский интерес.

Темой специального исследования с точки зрения визуальной семиотики сюжет о Марфе и Марии не становился. Существуют отдельные филологические статьи, посвященные художественной типологии литературных героинь, восходящих к евангельским Марфе и Марии, например в произведениях Н. С. Лескова. В статье О. А. Москвиной рассматривается прочтение темы любви земной (Марфа) и небесной (Мария) в концерте для двух солистов и оркестра С. А. Губайдулиной. Соответственно, цель изучить иконографию данного сюжета в европейском изобразительном искусстве на основе применения иконографического метода и элементов семиотического анализа отличается новизной постановки проблемы исследования и определенным вкладом в разработку антропологического подхода к объекту и предмету исследования.

Мария и Марфа – персонажи новозаветной истории, которые упоминаются в Евангелии от Луки (Лк. 10:38–42) и Евангелии от Иоанна (Ин. 11:1–45), в последнем сестры предстают в контексте воскрешения их брата Лазаря, – в их доме останавливался Спаситель. Мария «села у ног Иисуса и слушала слово Его» (Лк. 10:39). Марфа – земная женщина, которая не преминула высказать упрек Спасителю: «Господи! или Тебе нужды нет, что сестра моя одну меня оставила служить? скажи ей, чтобы помогла мне» (Лк. 10:40). В католической традиции Мария отождествляется с Марией Магдалиной, раскаявшейся блудницей (из девятнадцати избранных для анализа в данной статье произведений в названиях пяти работ Мария напрямую обозначена как Мария Магдалина). Это представление нехарактерно для православной традиции: Марию Магдалину почитают как мироносицу, излеченную от «беснования», и не отождествляют с сестрой Марфы.

В интерпретации Иоанна Златоуста (ок. 347–407), «Мария миропомазует, Марфа служит, и Лазарь с Господом возлежит, как только

что ты слышал. Мария изображает церковь: неоскудеваемо миро церкви; Марфа обозначает синагогу: маловерующая и любительница земного; Лазарь носит скипетр воскресения, как ты только что слышал из слов евангелиста» [Иоанн Златоуст, 7].

Совершенно иное прочтение образов Марфы и Марии содержится в проповеди немецкого теолога и христианского мистика Майстера Экхарта (1260–1328), который строит свою концепцию на основе обращения Христа к Марфе дважды по имени: «Марфа! Марфа! Ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно; Мария же избрала благовую часть, которая не отнимется у нее» (Лк. 10:40). Майстер Экхарт считает, что это знак того, что «все временные и вечные преимущества, когда-либо дарованные и предназначенные творению, все это выпало на долю Марфы. Первым “Марфа” указывает Он на совершенство ее в делах временных, вторым на то, что требуется для нашего вечного спасения, утверждая, что у нее и в этом нет никакого недостатка» [Майстер Экхарт 1912, 8].

Для Майстера Экхарта Марфа, старшая сестра, преуспевшая в земном служении, именно благодаря этому достигла той высокой стадии познания добродетели, нежели те, кто, подобно только что обратившемуся апостолу Павлу или ее младшей сестре Марии, впервые испытывают восторг божественной благодати. В отличие от них Марфа созидает мирские дела, но не поглощена ими полностью: «...те могут заботиться о мире, которые умеют непоколебимо стоять среди мирской суеты. А стоят они непоколебимо, поскольку все свое дело исполняют по прообразу предвечного света» [Майстер Экхарт, 8].

Следует отметить, что эта позиция Майстера Экхарта, уроженца Тюрингии, свидетельствует: несмотря на то что идеология протестантизма начнет распространяться в Северной Европе через два века после его ухода из жизни, дух протестантской трудовой этики уже витает в его проповеди о Марии и Марфе. Известно, что учение Экхарта оказало влияние на М. Лютера.

В семантическом плане Марфа и Мария отождествляют два вида любви. Любовь Марфы деятельна, связана с обеспечением земных потребностей и требующимся для этого огромным трудом, – на ее любви держится повседневная жизнь. Любовь Марии созерцательна, но именно благодаря ее стремлению разделить крестный путь Господа жизнь становится причастна вечным благам. В самом общем плане Марфа и Мария воплощают оппозицию «горизонтального» – земного, и «вертикального» – горнего времени, и в этой оппозиции заложено «стремление предпочитать горизонтали социума вертикаль Космоса» [Левая 2000, 9].

Для анализа были отобраны восемнадцать наиболее часто воспроизводимых живописных произведений о Марфе и Марии, самое раннее из которых датируется 1514 годом и является памятником искусства Высокого Возрождения, а самое позднее представляет собой работу периода стиля модерн (1908). Распределение произведений по стилевым характеристикам и принадлежности к национальным школам живописи представлено в таблице.

### Стилевая и художественная принадлежность живописных произведений на сюжет о Марфе и Марии

| Стиль               | Общее количество произведений | Итальянские школы              | Испанская школа     | Фламандская школа | Голландская школа | Россия | Франция    |
|---------------------|-------------------------------|--------------------------------|---------------------|-------------------|-------------------|--------|------------|
| Высокое Возрождение | 1                             | 1<br>Парма                     |                     |                   |                   |        |            |
| Барокко             | 10                            | 3<br>Милан, Флоренция, Болонья | 1<br>Севиля, Мадрид | 4<br>Антверпен    | 1<br>Дельфт       |        | 1<br>Париж |
| Академизм           | 2                             |                                |                     |                   |                   | 2      |            |
| Реализм             | 2                             |                                |                     |                   |                   | 2      |            |
| Символизм           | 3                             |                                |                     |                   |                   | 1      | 2          |

Несмотря на то, что данная выборка произведений не может быть абсолютно полной, на ее основе тем не менее можно отметить некоторые закономерности бытования изучаемого сюжета в европейской живописи. Из таблицы видно, что максимальный интерес к сюжету о Марфе и Марии приходится на эпоху барокко, гаснет в эпоху классицизма и возрождается в XIX веке, когда появляется первоначально в академическом искусстве, а затем в искусстве реализма. Наконец, к нему обращаются мастера стиля модерн. Также легко заметить, что в эпоху барокко интерес к сюжету особенно характерен для школ итальянского искусства и фламандской школы живописи. В XIX – начале XX века сюжет разрабатывается русскими художниками и французом М. Дени.

Выстроенный визуальный ряд был проанализирован по следующим параметрам, которые определяют поэтику композиционного построения живописного произведения: геометрическая схема, пространственные планы, точка зрения, с которой строится изображение, атрибутивные признаки. Совокупность значений этих парамет-



ров определенным образом закладывает осознанное или бессознательное видение, прочтение образов Марфы и Марии зрителем.

В композиционном решении анализируемых произведений могут быть заложены: а) точка зрения самого автора; б) общепринятые или наиболее распространенные в ту или иную эпоху социокультурные представления; в) точка зрения кого-либо из действующих лиц. Существуют актуальные и потенциальные носители точек зрения. Эта «глубинная композиционная структура может быть противопоставлена внешним композиционным приемам» [Успенский 1995, 19].

К семиотическим признакам (синтактике, семантике и прагматике) следует отнести:

1) постоянные формальные приемы – геометрические схемы, которые по преимуществу прочитываются одинаково (взгляд Марии вверх на Христа; почему Марфа всегда выше Христа и Марии: земное – свысока – отношение к духовному миру) и свидетельствуют об авторской интерпретации сюжета и объектов изображения;

2) атрибутивные признаки, которые употребляются для характеристики того или иного лица (ключи как символ Марфы и ее хозяйственной деятельности), – с их помощью может подчеркиваться идеологическая позиция;

3) стилистические характеристики – ссылка на индивидуальную или социальную авторскую позицию;

4) пространственно-временные характеристики, которые позволяют определить наличие и иерархию планов бытия. В сюжете о Марфе и Марии вычленяется несколько планов бытия: сакральный, божественный; повседневный (Марфа упрекает Марию); тот, в котором происходит встреча человека и Бога – в изображении присутствуют Христос, Марфа и Мария.

Рассмотрим основные этапы разработки сюжета о Марфе и Марии в европейском искусстве.

Самым ранним произведением на сюжет о Марфе и Марии, которое удалось обнаружить, является картина художника из Пармы Антонио да Корреджо (ок. 1489–1534) «Святой Петр, Марфа, Мария Магдалина и св. Леонард» (ил. 1). Картина датируется 1514 годом – временем Высокого Возрождения, однако в трактовке образов Марии Магдалины и св. Леонарда уже прочитываются черты маньеризма.

Композиционное расположение фигур является знаковым и содержит, очевидно, ответ о пути, ведущем в рай: Марфа рядом с Петром, обладателем ключей от рая, Мария – рядом со св. Леонардом (по некоторым сведениям, умер в 546 году или около 559 года) – покровителем узников (Мария Магдалина – бывшая узница порока).



Ил. 1. А. да Корреджо. «Святой Петр, Марфа, Мария Магдалина и св. Леонард». 1514. Х., м. 221,6 × 161,9. Метрополитен музей, Нью-Йорк. Источник: <http://media.artfulmac.com/images/correggio/four-saints-from-left-st-peter-st-martha-st-mary-magdalene-st-leonard-1517.jpg>

Геометрическая схема представляет собой полусферы очертаний фигур по головам и у ног персонажей, – работу отличает гармоничное уравновешенное композиционное построение в противовес динамичности зрелых работ художника, что, по-видимому, объясняется тем, что она была создана в ранний период творчества. Фигуры святых равномерно освещены на переднем плане, задний план – темный лес, благодаря чему возникает драматический эффект коллизии жизненного пути, – неслучайно А. да Корреджо считается предшественником драматичности и чувственности барокко.

Мы не видим глаз Петра и Марфы, чьи головы склонены в смирении. Глаза св. Леонарда экстатически закатаны. Атрибутивные признаки легко прочитываются: Марфа с укрощенным драконом у ног (укрощенный грех), ключи от рая в руках Петра. В руке Марии – золотой кувшинчик для благовоний. Св. Леонард изображен с кандалами в руке – символом узничества. Красный плащ Марии – символ страсти, который в совокупности с другими визуальными

характеристиками знаменует собой жизнь. Дистанции между зрителем и изображением почти нет: божественной истории придано человеческое измерение, что соответствует традиции ренессансного гуманизма.

Несмотря на то, что образы Марфы и Марии репрезентируются в семантическом отношении вполне в духе еще средневекового понимания – как противопоставление добродетели и порока, симпатии и интерес художника явно отданы Марии. Именно она – живой человек, с ее страстностью, желанием нравиться и при этом причастностью Христу. Мечтательный и одновременно полный внутренне-го достоинства взгляд Марии направлен в сторону зрителя.

В целом, при сохранении визуального языка средневекового символизма и дидактики в использовании образов апостола Петра и св. Леонарда и атрибутивном наполнении изображения, в работе прочитываются, во-первых, понимание человеческого бытия как гармонии противоположных начал человеческой природы, а во-вторых, интерес к возможности духовного перерождения личности.

Следующая работа – Микеланджело Меризи да Караваджо (1571–1610) «Марфа и Мария Магдалина» (1598. Х., м. 97,8 × 132,7. Институт искусств, Детройт) – относится уже к периоду барокко. Если у А. да Корреджо образы святых – это своеобразный ключ к прочтению сюжета (где добродетель и где грех), то М. да Караваджо подходит к сюжету совершенно иначе: его внимание сосредоточено на природе и взаимоотношениях двух женских типов. С точки зрения геометрической схемы его композиция представляет собой треугольник, в вершине которого Мария Магдалина. Свет, падающий слева сверху, ярко освещает Марию Магдалину, его источник отражается в зеркале. Действие происходит в замкнутом пространстве комнаты, интимная атмосфера разговора между Марфой и Марией дополнена визуализацией наличия божественного плана: пальцы рук Марии почти прикасаются к пятну источника света на зеркальной сфере. Вся композиция представляет собой светоносное доминирование задумчивой Марии Магдалины. Лицо Марфы затенено. Марфа пальцами правой руки придерживает указательный палец левой – знак увещания Марии. Символика указательного пальца связана с братьями и сестрами и одновременно с судьбой. Цветок апельсина в руке Марии свидетельствует о ее чистоте и целомудренности, вопреки упрекам Марфы. Зеркало, направленное на Марфу, – атрибут тщеславия и самолюбования, но и всевидящее око Бога. Караваджо сопоставляет два женских типа, и очевидно, какому он отдает предпочтение: отныне притягательная земная

красота Марии больше не противоречит духовной чистоте, как это было в эпоху Средневековья. Хотя в слегка отрешенном взгляде Марии ощущается сомнение – а вдруг права невзрачная Марфа, в целом внешняя соблазнительная красота узаконивается художником как модель для подражания.

Флорентиец и последователь Караваджо Орацио Джентилески (1563–1639) также использует сюжет о Марфе и Марии как повод для изображения взаимоотношений двух женских типов, но для него необходимость и способность заботиться о земном ставят Марфу выше дерзкой и непокорной Марии, на что указывают формальные признаки композиции. В композиционном решении его картины «Марфа упрекает Марию» (Около 1620. Х., м. Старая пинакотекa, Мюнхен) применена нисходящая диагональ: Марфа выше Марии, – она упрекает ее в плотском грехе, – в зеркале отражается лоно Марии. Своенравная Мария порывисто сопротивляется обвинению. Ее лицо затемнено, а плоть «одета» светом. Будучи лучшим представителем школы Караваджо, Джентилески создал совершенно самостоятельную интерпретацию сюжета о Марфе и Марии, придав образу Марии плебейскую характерность, при этом далеко уйдя от первоисточника сюжета, что свидетельствует о формирующемся интересе к повседневной жизни и взаимоотношениям характеров обычных людей.

Французский художник Симон Вуэ (1590–1649), изучавший живопись Тициана, Веронезе, Тинторетто в Венеции, в картине «Марфа и Мария» (Около 1621. Х., м. 110 × 140. Венский музей истории искусства) придерживается схожей с итальянскими мастерами интерпретации сюжета, трактуя его как взаимоотношения двух женских типов. В композиционной схеме использована нисходящая диагональ – диагональ доминирования Марии, при этом практически нет сомнения в его знакомстве с работой М. да Караваджо. Гребешок в руках Марии, зеркало – атрибуты красивой женщины. Глухой темный фон подчеркивает атмосферу непонимания между сестрами, которые явно принадлежат к состоятельной семье, что позволяет художнику-французу, используя декоративные возможности сюжета, продемонстрировать присущую ему высокую эстетику изображения тканей и драпировок. Но сама трактовка образов сестер С. Вуэ совершенно самостоятельна: взгляд Марии на Марфу проникнут оттенком превосходства недалекой девушки, но Марфа изображена более взрослой и мудрой, ее взгляд на Марию – это взгляд доброжелательной и заинтересованной в судьбе сестры женщины. Таким образом, в понимании образов Марфы и Марии

Симоном Вуэ прочитывается аналогия с их толкованием Майстером Экхартом: Мария находится еще на недостаточно зрелой стадии развития, которой уже достигла Марфа.

В картине Диего Веласкеса (1599–1660) «Христос в доме Марфы и Марии» (Около 1618. Национальная галерея, Лондон) мы видим характерную для художника игру с пространственными планами: сопоставление наличного повседневного пространства – человеческого плана бытия, и иллюзорного – того, в котором происходит встреча человека и Бога, – в отражении в зеркале (ил. 2).



Ил. 2. Д. Веласкес. «Христос в доме Марфы и Марии». Около 1618. Х., м. 63 × 103,5. Национальная галерея, Лондон. Источник: <https://img4.goodfon.ru/wallpaper/original/7/b4/diego-velaskes-khristos-v-dome-marfy-i-marii-kartina-mifolog.jpg>

Геометрическая схема: фигуры Марфы с простоватым и недовольным лицом и пожилой женщины, по-видимому, объясняющей ей ее удел, занимают всю левую часть формата. Через натюрморт на столе происходит движение к освещенному пространству, отраженному в зеркале на стене, в правой верхней части картины. Дистанции между зрителем и изображением почти нет по отношению к Марфе, и одновременно значительная иллюзорная дистанция по отношению к Христу и Марии.

Марфа занята делами насущными, но не видит их красоты, воплощенной Веласкесом в натюрморте, все элементы которого символичны (рыба – символ Христа, яйца – воскресения, вино – крови Христа). Марфа смотрит на зрителя с кислым выражением лица, –

она должна «проглотить» правду своего положения. Мария под указующим перстом своей дуэньи смотрит на Христа снизу вверх.

Главный акцент – на разнице восприятия собственного места и служения, которое внушают своим подопечным знающие жизнь старухи, и ее понимание художником, которое, в отличие от итальянских художников и француза С. Вуэ, близко к пониманию Отцов Церкви, – пути Марии отдается явное предпочтение. Но Веласкес использует евангельский сюжет отнюдь не по прямому назначению: в работе не столько превозносится Мария, сколько акцентируется сложность приятия Марфой своего удела, что соответствует характерной для испанского художника стилистике бодегона.

К отобраннным произведениям фламандской школы относятся:

1. Питер Пауль Рубенс. «Кающаяся Мария Магдалина с сестрой Марфой» (1615–1620. Х., м. 180 × 152. Ирбитский ГМИИ).

2. Якоб Йорданс. «Христос в доме Марфы и Марии» (1623. Х., м. 93 × 101. Музейная коллекция Иоанна Павла II).

3. Ян Брейгель младший. «Христос в доме Марфы и Марии» (1628).

4. Маттис Муссон. «Иисус в Доме Марфы и Марии» (1640–1650. Х., м. 230 × 340. Собрание Banco Bilbao Vizcaya Argentaria).

Объем статьи не позволяет подробно описать каждую работу, поэтому выделим только наиболее характерные особенности интерпретации сюжета фламандскими художниками.

В работах Я. Йорданса, Яна Брейгеля младшего и М. Муссона сложились композиционные схемы, при которых фигура Марии оказывается ниже фигуры Христа, а Марфы – выше и Христа, и Марии, чем подчеркивается значение деятельности Марфы. Сцена помещается, как правило, в богатый барочный интерьер.

У Яна Брейгеля младшего Мария в богатом одеянии изображена на террасе красивого дома, перед роскошно убранным столом. За спиной Марии прекрасный интерьер, в котором служанка занята работой. За спиной витальной, жизнеутверждающей Марфы открывается аллея, заполненная домашней птицей и оленями. Фигуры Марфы и Христа, обращающего свой взгляд именно на нее, но указующего ей на Марию, написаны на фоне прекрасного пейзажа. За спиной Марии – стол с блюдом, наполненным роскошными плодами, такое же блюдо с виноградом у ее ног. Перед Марфой на полу мертвые птицы, которых клюет домашняя птица. В целом послание прочитывается парадоксально, но вполне очевидно: путь Марии – это путь, приносящий плоды и изобилие, путь Марфы – это путь природы, а не культуры.

М. Муссон также изображает Марию в богатом одеянии и с сиянием вокруг головы. Роскошь земных благ, изобилия природы сопоставляется с роскошью духовной жизни; к Господу ближе именно Мария в богатом одеянии. В целом Муссон тяготеет к декоративной роскоши натюрморта и драматической силе повествования. На переднем плане роскошная корзина с плодами и цветами символизирует плоды духовной жизни Марии. Перед Марфой – корзина с мертвыми птицами, в левой части – туша забитого оленя. Муссон использует евангельский сюжет как повод для создания роскошного натюрморта, одновременно выражая свой взгляд на мирское и духовное.

Близкое композиционное решение мы видим в работе голландского мастера Яна Вермеера «Христос в доме Марфы и Марии» (1655. Х., м. 160 × 142. Национальная Галерея Шотландии, Эдинбург) – сидящий Христос смотрит на стоящую Марфу и указывает ей на Марию, но, в отличие от фламандцев (работы М. Муссона и Я. Вермеера выполнены почти в одно время), именно Марфа изображена в гораздо более богатом одеянии, чем Мария. Во фламандской живописи идея богатства и изобилия воплощает барочную эстетику католицизма, тогда как в голландской основывается на распространяющейся в это время трудовой этике протестантизма. В целом акцент на богатстве соотносится с распространением в Нидерландах протестантской идеи предопределения, согласно которой успех в бизнесе начинает восприниматься как знак избранности личности ко спасению. Также известен факт, что в середине 1640-х годов фламандский художник Я. Йорданс, автор картины «Христос в доме Марфы и Марии» (1623) стал кальвинистом, – считается, что, возможно, уже его родители были протестантами.

Работа главного представителя фламандской школы Питера Пауля Рубенса и мастерской (1577–1640) «Кающаяся Мария Магдалина с сестрой Марфой» отличается от работ его современников отсутствием образа Христа в композиции и своеобразной трактовкой образов сестер, сближающих его произведение с итальянскими картинами, воплощающими данный сюжет (ил. 3). Как известно, Рубенс восемь лет (1600–1608) провел в Италии в качестве придворного живописца герцога Мантуанского. Интересно также, что в названиях произведений фламандских художников, посвященных сюжету о Марфе и Марии, уточнение «кающаяся Мария Магдалина» встречается только у П. П. Рубенса, все другие произведения фламандцев и голландца Я. Вермеера имеют название «Христос в доме Марфы и Марии» или «Иисус в доме Марфы и Марии».



Ил. 3. Питер Пауль Рубенс. «Кающаяся Мария Магдалина с сестрой Марфой». 1615–1620. Х., м. 180 × 152. Ирбитский ГМИИ. Источник: <https://главныйпроспект.рф/wp-content/uploads/2018/12/Рубенс-1.jpg>

Геометрическая схема представляет собой перевернутый треугольник: Мария, доминируя в композиции, попирает ножкой ларец. Динамическое и внутреннее напряжение ее фигуры достигает драматической силы, но не воспринимается как дуализм телесного и духовного, реального и иррационального, в ней нет мистической экзальтации – это, скорее, театральная поза. Ларец с драгоценностями у Рубенса – символ мнимого земного благополучия. Ограниченность, принадлежность природе, страстность и одновременно театральность этой позиции подчеркнута алым занавесом, на фоне которого изображена фигура Марии. Фигура Марфы написана на фоне открытого пространства с низко расположенной линией горизонта, приходящейся на уровень талии Марфы. Ее крупные руки сложены в смиренном жесте, голова покрыта темной накидкой, но лукавые глаза и показная смиренность делают ее более интересной для зрителя, чем экзальтированная Мария.

Деятельная Марфа при своей внешней непритязательности принадлежит реальному миру с его землей и облачными небесами и вполне этим довольна, ощущая себя в гармонии с ним. Мария же,



облаченная в роскошные одеяния, хотя и попирает ларец, – пленница страстей, демонстративна и дисгармонична. Фламандский народный юмор, с которым Рубенс подходит к трактовке образов Марии и Марфы, – лучший способ задуматься о равновесии двух начал, двух архетипов жизнедеятельности, – именно такая трактовка образов сестер делает это произведение настолько жизненным и совершенно своеобразным с точки зрения интерпретации архетипов Марфы и Марии.

Эпоха и эстетика барокко – это пик интереса к сюжету о Марфе и Марии, что объясняется ее интересом к личности, судьбе, драматизму человеческого существования. Одновременно важнейшей коннотацией сюжета в искусстве барокко является репрезентация концепта богатства как важнейшая эстетическая идея торжествующей победу католической Церкви. Несмотря на совершенно разный подход к трактовке образов Марфы и Марии, и в итальянском, и во фламандском барочном искусстве внешними признаками роскоши и богатства наделяется Мария.

В работе итальянского художника позднего барокко Гвидо Каянччи (1601–1603) «Раскаявшаяся Магдалина» (После 1660. Музей Нортон Саймона) сюжет о Марфе и Марии визуализируется как античный миф. В центральной части композиции находятся фигуры возлежащей на полу Марии и возвышающегося над ней Ангела, побивающего бесов. Марфа указывает перстом Марии на Ангела, полюбившая и слегка одутловатая Мария снизу вверх смотрит на классически изящную Марфу. Свет попадает в пространство интерьера из небольшого окна в левой части картины и справа, из дверей, открывающихся в безмятежное, солнечное, прекрасное пространство. Разбросанные одежды, обувь, порванные нитки бус – символы освобождения от оков греха. Согласно логике античного мифа, единение сестер символизирует истинный путь, на который Марфа наставляет Марию.

Отсутствие интереса к дуалистическому сюжету о Марфе и Марии в эпоху классицизма вполне объяснимо его эстетикой нормативности и образцовости.

Только в XIX веке сюжет о Марфе и Марии появляется в русской академической живописи как в связи с росписью классицистических соборов (В. К. Шебуев (1777–1855) «Христос в доме Марфы и Марии»). Роспись над аттиком в юго-восточной части Исаакиевского собора), так и в станковой живописи: отдал дань сюжету о Марфе и Марии Генрих Семирадский (1843–1902), создав картину «Христос в доме Марфы и Марии» (1886. Х., м. 302,5 × 191. Государственный

Русский музей). Г. И. Семирадский придерживается в своей работе традиционной для православия трактовки образов Марфы и Марии: фигурка Марфы написана на втором плане, Христос полностью занят беседой с Марией.

Художники-реалисты – Н. Н. Ге в работе «Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса Христа, идущего к ним в дом» (1864. Х., м. 49 × 68,8. Эскиз. Государственная Третьяковская галерея) и В. Д. Поленов в работе «Марфа приняла Его в дом свой» (1890. 43,5 × 30. Государственный Русский музей) – разрабатывают человеческое измерение божественной истории, а именно земную встречу человека с Богом, делая ее понятной современникам. При этом в упомянутых произведениях встреча сестер с путником Христом происходит вне зависимости друг от друга. У Н. Н. Ге Мария встречает Христа. И Мария, и Христос в одежаниях простых людей. Посох в руках Христа – намек на доброго пастыря? В. Д. Поленов делает героиней подобной встречи Марфу. В 1889–1909 годах В. Д. Поленов работает над картиной «У Марии и Марфы», и в этой работе он, по-видимому, старается быть максимально близким к евангельскому тексту, в котором Христос объясняет Марфе, что Мария избрала «благую часть, которая не отнимется у нее».

Если художники реалисты, по сути, визуализируют текст Евангелия, стараясь представить, как события священной истории происходили в реальности, то живопись модерна использует символизм истории о Марфе и Марии в том числе и как возможность создания высоко эстетичных и декоративно насыщенных композиций. В том числе обращение к этому сюжету, вероятно, связано с поиском женской идентичности, альтернативной образу роковой женщины, столь присущей эпохе Ар Нуво. В этом смысле интересное воплощение сюжет о Марфе и Марии получил в творчестве французского художника стиля модерн Мориса Дени (1870–1943). В 1893 году, во время медового месяца в Бретани, в подарок своей молодой жене Марте он создает «Женщину у плиты». Сюжет наполнен его восхищением супругой, которая, будучи истинной католичкой (ее имя – современное прочтение имени библейской Марфы), одновременно играет на фортепиано, увлекается произведениями Метерлинка, позирует в качестве модели в образе муз и богинь для художника, но и при этом любит и умеет заниматься повседневными житейскими делами (ил. 4).

Фигура Марты / Марфы расположена на переднем плане, за ее спиной и спиной помощницы – фигуры Христа с нимбом и Марии в маленьком помещении, залитом золотым светом.



Ил. 4. М. Дени. «Женщина у плиты». 1893. Х., м. 81 × 59. Частная коллекция.  
Источник: [https://artchive.ru/mauricedenis/works/515350~Zhenschina\\_u\\_plity](https://artchive.ru/mauricedenis/works/515350~Zhenschina_u_plity)



Ил. 5. М. Дени. «Марфа и Мария». 1896. Х., м. 78,4 × 117,3. Государственный Эрмитаж.  
Источник: <https://i.pinimg.com/originals/37/75/92/377592df594481921295b32e7a8e79ec.jpg>

В 1896 году М. Дени создает новую символистскую версию сюжета о Марфе и Марии (ил. 5). Теперь в композиции почти бесплотные фигуры Марфы, Марии и Христа располагаются на переднем плане, а за ними «Город Золотой» – Небесный Иерусалим. Марфа изображена в черном одеянии, а Мария и Христос – в светлом. Марфа служит, накрывая стол, Мария внимает. Однако Марфа и Мария едины в двух ипостасях: возникает хронотопическое восприятие культурного архетипа деятельной (Марфа) и созерцательной жизни (Мария). Марфа и Мария одинаково служат Истине, не разделяя ее на низкую и высокую.

Самым поздним по времени создания из рассмотренных в данном исследовании произведений является работа М. В. Нестерова (1862–1942) «Христос у Марфы и Марии» (1908–1911. Роспись северной стены Покровского храма Марфо-Мариинской обители). Фигуры Марфы и Марии в монашеском одеянии и Христа изображены на фоне обители с ведущей в нее прямой дорогой. Мария одной рукой придерживает сосуд, а в руках Марфы – поднос с плодами. Между ними находится композиционно объединяющее все три фигуры цветущее деревце. Так же, как и у М. Дени в картине 1896 года, у М. В. Нестерова полно звучит тема Небесного Иерусалима.

У каждого автора проанализированных произведений мы видим свое хронотопическое восприятие сюжета о Марфе и Марии, которое визуализируется в произведениях разных эпох – от Возрождения до стиля модерн.

В целом проведенный иконографический анализ избранного визуального ряда позволяет выявить следующие текстуальные и контекстуальные семантические значения, которые на протяжении четырех веков формировались как коннотации сюжета о Марфе и Марии:

- Противопоставление двух образов жизни – святости, праведности и порочности, страстности.
- Путь в рай или ад.
- Проблема покаяния.
- Женская красота и невзрачность.
- Соперничество и любовь между сестрами (иногда сведение сюжета к зависти Марфы к Марии).
- Два способа служения Господу – деятельный и созерцательный.
- Плоды земной, хозяйственной деятельности и духовной (путь Марфы как приносящий земное богатство).
- Пища земная и духовная.
- Проблема выбора пути.

- Театральность, поза, роль в повседневном поведении.
- Присутствие Бога в земной жизни.
- Образ Небесного Иерусалима и пути его обретения.

Для каждой эпохи и каждого времени семантика образов Марфы и Марии открывается, постигается заново. «Мы должны найти равновесие Марфы и Марии, чтобы в ущерб духовному не думать лишь о материальном, с одной стороны, а с другой – не забыть своих обязанностей перед своими близкими, быть ответственным на работе и в любом порученном деле» [Антоний (Паканич) 2018]. В противовес стремлению противопоставить два пути в изобразительном искусстве последовательно формируется представление о том, что это две формы служения и без обеих невозможно достижение Истины, которой одинаково служат и Марфа, и Мария.

Выполненный анализ позволил выявить следующие характерные особенности бытования сюжета и Марфе и Марии в европейской живописи:

1. Всплеск интереса к сюжету связан с эпохой барокко – из девятнадцати произведений девять принадлежат этой эпохе. Даже в самом раннем произведении Антонио да Корреджо (1514), хронологически относящемся к Высокому Возрождению, стилистически проявлены черты будущих маньеризма и барокко.

2. Если говорить о национальных школах живописи, то максимальный интерес к сюжету о Марфе и Марии характерен для искусства барокко итальянских и фламандской школ XVII века.

3. Для католической традиции преобладающей тенденцией является стремление показать Марию богатой в самом земном смысле женщиной, тогда как Марфа часто выступает в роли «прислуги»; таким образом, земное благосостояние и высокий социальный статус в соответствии с эстетикой католицизма визуализируются как проекция духовного богатства и небесных, божественных помыслов.

4. Если во фламандской живописи сестры выглядят как закономерно занимающие определенное место и не оспаривающие свои позиции, то для итальянской школы характерно их моральное «противостояние»: Марфа вразумляет Марию, которая отождествляется в итальянской традиции с Марией Магдалиной. Из представителей фламандской школы морально-бытовая подоплека сюжета прочитывается только у П. П. Рубенса.

5. В эпоху классицизма сюжет о Марфе и Марии остается невостребованным в связи с ориентированностью классицистической эстетики на нормативность. Интерес к нему появляется снова уже

в XIX веке в академическом искусстве, что было связано с необходимостью создания росписей для храмовой архитектуры классицизма.

6. Сюжет о Марфе и Марии востребован в русском реалистическом искусстве. В живописи Н. Н. Ге и В. Д. Поленова Марфа и Мария не противопоставляются друг другу. Марфа не визуализируется как хлопочущая и заботящаяся только о хлебе насущном персона и даже изображена В. Д. Поленовым в картине «Марфа приняла Его в свой дом» (1890) без присутствия Марии. Демократические тенденции русской реалистической живописи приводят к «уравниванию» положения сестер в общении с Христом.

7. Когда сюжет о Марфе и Марии появляется в творчестве представителей символизма, у М. Дени и М. В. Нестерова, его отличительной особенностью становится появление фонового изображения Города Золотого, обители как коннотации идеи Небесного Иерусалима и дороги к нему. Появление этого образа Небесного Иерусалима, по выражению Иоанна Богослова, «скинии Бога и людей», где «...отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло» (Откр. Иоанна Богослова, 21) в искусстве модерна, безусловно, отражает духовную разобщенность эпохи конца XIX – начала XX века и тоску по утраченному раю в бурно модернизирующемся обществе.

Проведенный анализ позволяет определить как концептуальную характеристику сюжета о Марфе и Марии дуалистическую сущность человеческого бытия, определяемую несводимостью двух противоположных служений, земного и небесного, друг к другу и стремлением обнаружить и визуализировать их пропорциональность божественному замыслу о человеке.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2015 – *Аванесов С. С.* История изобразительного искусства как антропология и семиотика // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2015. 2 (4). С. 12–28.
- Антоний (Паканич) 2018 – *Антоний (Паканич), митр. Бориспольский и Броварской.* Марфа или Мария: кем быть? URL: <http://www.pravoslavie.ru/111340.html> (дата обращения: 29.01.2020).
- Берджер 2012 – *Берджер Дж.* Искусство видеть. СПб.: Клаудберри, 2012. URL: [https://mir-knig.com/read\\_224202-1](https://mir-knig.com/read_224202-1) (дата обращения: 11.07.2021).

- Иоанн Златоуст – *Иоанн Златоуст, свят.* О Марфе, Марии и Лазаре, и Илии пророке. URL: [http://www.odinblago.ru/sv\\_otci/ioann\\_zlatoust/10\\_2/43](http://www.odinblago.ru/sv_otci/ioann_zlatoust/10_2/43) (дата обращения: 29.01.2020).
- Левая 2020 – *Левая Т.* Реалии постсоветской культуры. Судьба и творчество Софии Губайдулиной // *Frauen in der Kultur. Tendenzen in Mittel und Osteuropa nach der Wende.* Innsbruck, 2000. S. 207–212.
- Пановский 1988 – *Пановский Э.* История искусства как гуманистическая дисциплина // *Советское искусствознание: альманах.* М.: Сов. художник, 1988. Вып. 23. С. 422–445.
- Пановский 2009 – *Пановский Э.* Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения / пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. СПб.: Азбука-классика, 2009. 430 с.
- Петрарка 1989 – *Петрарка Ф.* Письмо к потомкам // *Петрарка Ф.* Лирика. Автобиографическая проза / под ред. М. Н. Бычкова. М.: Правда, 1989. URL: [http://lib.ru/POEZIQ/PETRRKA/petrarka1\\_3.txt?fbclid=IwAR2zy2rfudl4Oq1A60ig2u45q1Vpfs5VrWXs26m6v3z9pTZe85GEiqGzrU](http://lib.ru/POEZIQ/PETRRKA/petrarka1_3.txt?fbclid=IwAR2zy2rfudl4Oq1A60ig2u45q1Vpfs5VrWXs26m6v3z9pTZe85GEiqGzrU) (дата обращения: 04.06.2020).
- Ирбитский ГМИИ – *Рубенс Питер Пауль.* Кающаяся Мария Магдалина с сестрой Марфой (Около 1615–1620). URL: <https://www.izi.travel/ru/fda0-piter-paul-rubens-kayushchayasya-mariya-magdalinas-sestroy-marfoy-okolo-1615-1620/ru> (дата обращения: 29.01.2020).
- Успенский 1995 – *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.
- Майстер Экхарт 1912 – *Майстер Экхарт.* Проповеди и рассуждения / пер. со средне-верхне-нем. и предисл. М. В. Сабашниковой. М.: Мусaget, 1912. URL: <https://www.psyoffice.ru/2588-9-ekhar01-index.html> (дата обращения: 11.07.2021).

*Материал поступил в редакцию 09.07.2020*

*Материал поступил в редакцию после рецензирования 11.08.2021*