

Мария Демидова

Серия картин Тициана «Венера и музыкант»: единство темы, многообразие смыслов

Сюжет картин Тициана, объединенных в серию «Венера и музыкант», неоднократно подвергался интерпретациям. Но каждый из предложенных вариантов прочтения отражает лишь одну из граней образного строя композиций. Картины названной серии оказываются связанными тончайшими нитями с литературными сочинениями эпохи Возрождения и Античности. Например, в них прослеживается связь с образом «Все рождающей» из популярного романа «Гипнэротомехия Полифила», образом, который является ипостасью *Venus Genetrix*. Эта латентно присутствующая ассоциация свидетельствует о глубинной философской семантике замысла художника. В ряду полотен, традиционно относимых к данной серии, анализируется и знаменитая картина «Пастух и нимфа».

Ключевые слова:

Тициан, «Венера и музыкант»,
«Пастух и Нимфа»,
«Гипнэротомехия Полифила»,
теория иерархии чувств,
ренессансный неоплатонизм.

Серия картин Тициана под условным названием «Венера и музыкант» объединяет пять произведений: «Венера, органист и Купидон» (Государственные музеи, Берлин), «Венера и органист» (Прадо, Мадрид), «Венера, органист и Купидон» (Прадо, Мадрид), «Венера и лютнист» (Музей Фитцуильяма, Кембридж), «Венера и лютнист»¹ (так называемая *The Holkman Venus*; Музей Метрополитен, Нью-Йорк). (Ил. 1–5.) Композиции не имеют точно установленных датировок, но с некоторыми изменениями обычно располагаются во временном диапазоне с конца 1540-х до конца 1560-х годов. Неоднократно предпринимались попытки найти объяснение представленной на этих произведениях сцене — парадно одетый музыкант развлекает своей игрой обнаженную возлежащую женщину. Наиболее известная интерпретация принадлежит Отто Бренделю. Он высказал мнение, что в картине отражена популярная неоплатоническая теория иерархии чувств. Изначально эта теория возникла на страницах одного из сочинений Марсилио Фичино, в «Комментарии на “Пир” Платона». Философ из Кареджи выделял «шесть сил души, относящихся к познанию: разум, зрение, слух, обоняние, вкус и осязание»; «три из шести сил души — осязание, вкус и обоняние — относятся, скорее, к телу и материи, три же других — разум, зрение и слух — к духу» [10, с. 174]. Эта, казалось бы, отвлеченная тематика нашла свое отражение во многих известных литературных произведениях начала XVI века: «Азоланских беседах» Пьетро Бембо (1505), «Придворном» Бальдассаре Кастильоне (1528), «Диалогах о Любви» Леона Эбрео (1533) [14, с. 68–69].

1 Эрвин Панофски и Чарльз Хоуп высказывали сомнение относительно авторства Тициана по отношению именно к этой картине. Отто Брендель, для которого это произведение послужило отправной точкой в его знаменитой статье, также отмечал, что авторство Тициана находится под вопросом. На сайте Музея Метрополитен произведение обозначено как исполненное Тицианом совместно с мастерской. Поскольку в нашей статье рассматриваются иконографические проблемы, то авторство самого Тициана в данном случае не имеет принципиального значения. Совершенно очевидно, что произведение из Нью-Йорка было создано под влиянием других картин этой серии и, скорее всего, действительно в мастерской Тициана.



1. Тициан. *Венера, органист и Купидон*
Ок.1550. Холст, масло. 115 × 210
Государственные музеи, Берлин

Эрвин Панофский, консолидируясь с теорией Бренделя, определил основную тему произведений с музыкантами как ренессансную дискуссию об иерархии чувств и о возможном приоритете зрения над слухом. Он считал, что если в берлинской картине музыкант оказывается полностью побежденным красотой женщины и должен оторваться от своего инструмента, то на обеих картинах из Прадо зрение и слух оказываются уравненными в правах (именно такое решение спора в своем «Комментарии на «Пир» Платона» предложил Марсилио Фичино) [27, с. 185–186].

Суждения Бренделя вызвали много споров и несогласий, которые были опубликованы в рубрике журнала *The Art Bulletin* «Письма в редакцию». Там же был опубликован и ответ самого Бренделя, в котором он привел дополнительную аргументацию своей теории [25, с. 67–69]. Почти через сорок лет Элиза Гудмен выразила свое резкое несогласие с теорией Бренделя, назвав ее «смирительной рубашкой спиритуальных концепций» [22, с. 186]. Исследовательница считает, что изображенная героиня была неправильно интерпретирована как Венера. По мнению Элизы Гудмен, во всех пяти картинах представлена типичная ситуация



2. Тициан. *Венера и органист*. 1550
Холст, масло. 138 × 222,4
Прадо, Мадрид

из поэзии Петрарки или тех поэтов, что подражали ему в XVI столетии: музыкант-кавалер обращается с воздыханиями к своей даме, в звучащей музыке заключена мольба вернуть ее любовь. Сама героиня — отвлеченный образ идеальной возлюбленной, она прекрасна, но принимает его ухаживания с типичной холодностью и отстраненностью: «Эти произведения принадлежат скорее не рафинированной сфере неоплатонической аллегории, но дышат вполне земным дыханием ренессансной куртуазной любви» [22, с. 180]. Пытаясь объяснить разные иконографические особенности картин, исследовательница обращается к многочисленным стихотворным произведениям Франческо Петрарки, Лудовико Ариосто, Серафино Чиминелли, Торквато Тассо и других поэтов². Возможно представить ситуацию, что Тициан был

2 В самом начале статьи исследовательница заявляет, что отдает себе отчет в том, что все эти авторы работали в разное время, а произведения некоторых относятся ко времени более позднему, чем картины Тициана. Однако ее интересовали не конкретные литературные сопоставления, но общий дух петраркистской поэзии.



3. Тициан. *Венера, органист и Купидон*
1555. Холст, масло. 150,2 × 218,2
Прадо, Мадрид

вдохновлен образами неопетраркистской поэзии, но трудно поверить в то, что программа произведений складывалась мозаичным образом, не имея своей внутренней логики и лишь заимствуя образы из литературного арсенала.

Еще одна группа интерпретаций отражает представление о том, что сцена имеет исключительно эротическое содержание. Одним из первых это мнение высказался Ульрих Миддельдорф, чей очерк был опубликован среди прочих возражений, пришедших в редакцию *The Art Bulletin* после появления статьи Бренделя [24, с. 65–67]. Поль Баролски считал названные произведения Тициана своего рода сатирической реакцией на теорию неоплатонической любви, что было распространено среди венецианских гуманистов, и всячески подчеркивал альковный характер представленной сцены [13, с. 165–171]. В пользу исключительно чувственного содержания картин высказывался и Чарльз Хоуп [23,

с. 158]. Согласно теории музыковеда Дж. Бенвенутти, на одной из мадридских картин (ил. 2) изображен известный итальянский музыкант Джироламо Парабоско в обществе венецианской куртизанки [28, с. 308]³. Парабоско был знаменит и как сочинитель мадригалов, и как автор шуточных новелл *I Diporti* («Забавы»); он был знаком с Аretiно и еще некоторыми друзьями Тициана, а соответственно, мог входить в его узкий круг.

Но важно отметить, что теория Бренделя, неоднократно подвергавшаяся критике, так и не была окончательно отвергнута, а в сравнительно недавней работе Марлен Эберхарт [19, с. 81, 88] наметился явный возврат к ней. Правда, автор не отрицает и юмористического начала в трактовке темы.

Как ни покажется странным, гораздо проще принять многообразие позиций как отражение тициановского замысла, нежели предпочесть какую-то одну версию интерпретации.

Собственное рассуждение о замысле этих произведений хотелось бы предварить анализом еще одного произведения Тициана — картины «Венера и Купидон» («Венера с куропаткой») из Галерей Уффици, которую Панофский шуточно назвал «Венера № 2» (т. е. следующая за «Венерой Урбинской», тоже из Уффици). (Ил. 6.) Это полотно Панофский считал иконографическим источником темы «Венера и музыкант» [27, с. 181]⁴. На существующую взаимосвязь между этими произведениями указывал и Ч. Хоуп, называя всю группу картин — *six "Reclining Venus" compositions* [23, с. 157–158]⁵. Тициан не в первый раз обращался к образу возлежащей обнаженной. К 1538 году относится знаменитая «Венера Урбинская» (Уффици, Флоренция), которая, в свою очередь, восходит к известной картине Джорджоне «Спящая Венера» (1510, Картинная галерея, Дрезден). Вариации на тему возлежащей обнаженной имеются почти у всех ренессансных мастеров. Одним из источников именно такого типа изображения обнаженной фигуры является роман Франческо Колонны «Гипнэротомехия Полифила» [5, с. 150].

3 Благодаря П. В. Луцкера за указание статьи Н. Пиротты, в которой изложена эта точка зрения.

4 На страницах своей монографии Панофский пересказал принятую версию о том, что на картине изображена одна из сцен «Неистового Роланда» Ариосто (X, 95ff), но в примечаниях сам высказал сомнение относительно справедливости такого суждения из-за несовпадения сюжета и иконографии возлежащей обнаженной [27, с. 181, 293].

5 С точки зрения Чарльза Хоупа, все эти произведения происходят от несохранившейся композиции, созданной для Карла V в 1545 году.



4. Тициан. *Венера и лютнист*. 1555–1565
Холст, масло. 150,5 × 196,8
Музей Фитццуильяма, Кембридж

Герой произведения, Полифил после скитаний в подземных недрах пирамиды оказывается в чудесной роще. Перейдя через поток кристально чистой воды, Полифил замечает спрятанный среди зарослей фонтан со скульптурой спящей нимфы, из груди которой изливалась вода, питавшая всю растительность долины. Нимфа была не одна, на нее с вождением смотрел изваянный из камня сатир и два маленьких детеныша-сатира. Под скульптурой находилась посвятельная надпись: ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΙ, что можно перевести или как «Все рождающей», или «Матери всех вещей» (в дательном падеже)⁶. (Ил. 7.) В «Тимее» Платона, произведении, чрезвычайно популярном среди ренессансных неоплатоников, находим почти идентичные определения «третьего начала», которое является материей в платоновском понимании, — это «мать и восприемница», «кормилица рождения» [8, с. 454, 456]. В своих комментариях к «Гипнэротомехии Полифила» Марко Ариани и Мино Габриэли также указывают, что образ «Матери



5. Тициан и мастерская. *Венера и лютнист*. 1565–1570
Холст, масло. 165,1 × 209,6
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

всех вещей» связан с «третьим началом» из диалога Платона [17, с. 759]⁷. «Все рождающая», по сути, является символом царства Элевтерииды (Свободной воли), царства безграничного разнообразия и богатства всех земных благ. При этом важно помнить, что материя, по Платону, это еще и «подражание... первообразу»: «Природа эта по сути своей такова, что принимает любые отпечатки, находясь в движении и меняя формы под действием того, что в нее входит, и потому кажется, будто она в разное время бывает разной; а входящие и выходящие из нее вещи — это

6 В итальянском и французском переводах эта надпись интерпретируется соответственно: *alla Madre di tutte le cose* и *à la Mère de toutes les choses* (дательный падеж). В англоязычной литературе сама нимфа называется — *Mother of all things*. В переводе Джослина Годвина (1999) надпись под скульптурой присутствует только в греческом варианте.

7 Марко Ариани и Мино Габриэли указывают на конкретный фрагмент из диалога «Тимей» (51a), где дается характеристика именно тех особенностей материи, которые отличают ее от «материи» у досократиков, орфиков и стоиков.

подражание вечнущему, отпечатки по его образцам, снятые удивительным и неизъяснимым способом...» [8, с. 453].

Второстепенный на страницах романа образ «Все рождающей», благодаря философской знаковости и в то же время широкому диапазону своей роли, приобрел большое значение в ренессансном искусстве. Олицетворение спящей, инертной материи, при этом таящей в себе безграничные возможности для воплощения, имело различные варианты интерпретации на полотнах художников эпохи Возрождения: обнаженная была то просто нимфой, то Венерой, то Дианой. Эту героиню чаще изображали спящей, но иногда и просто возлежащей; она считалась связанной то с добродетельным началом, то с порочным⁸. Знаменитый фонтан из Бельведерского ансамбля, где античная статуя спящей Ариадны (считалась умирающей Клеопатрой) была установлена над саркофагом с подвигами Траяна, по мнению Гомбриха, также восходит к образу из романа Франческо Колонны [21, с. 106]. Конечно, в данном случае аллегория приобретала многоаспектное, в том числе и политическое, толкование [18, с. 164].

В этой связи хотелось бы отметить, что нельзя оценивать обнаженную женскую натуру в ренессансной живописи аналогично с тем, как это происходит в живописи Нового времени. Иногда современные исследователи несколько огрубляют происходивший в эпоху Ренессанса процесс «реабилитации» мира земного, например, он интерпретируется как тенденция к эротизации мышления [24, с. 76–77]. Безусловно, ренессансные изображения обладают большой степенью чувственности по сравнению с предшествовавшим периодом и априорно свойственным обнаженной натуре аспектом откровенности и интимности. Однако семантика названного образа во всей своей глубине открывается лишь через философскую сферу. Тема обнаженной возлежащей женщины, ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΟΣ, на полотнах мастеров Возрождения пересекалась с другим, поистине популярным для того времени, философским образом *Venus Vulgaris*, или *Genetrix*, т. е. Венеры Земной, являвшейся отражением высшей гармонии.

Напомним, что вслед за Платоном («Пир») Марсилио Фичино говорил о существовании двух Венер — *Venus Coelestis* и *Venus Vulgaris*,

⁸ Об этом см. в нашей статье: Нимфа источника. О судьбе образа в ренессансном искусстве // Сборник памяти М. Я. Либмана (в печати).



6. Тициан. Венера и Купидон (Венера с куропаткой). Ок. 1550. Холст, масло. 139 × 195. Уффици, Флоренция

или *Genetrix*: «Первая Венера, которая находится в уме, рождена небом без матери, так как, согласно физикам, мать — это материя. Ум же этот чужд всякой сопричастности с тленной материей. Вторая Венера, которая находится в душе мира, происходит от Юпитера и Дионы. От Юпитера, то есть от той доблести души, которая движет небесные тела, так как [доблесть] создала ту силу, которая порождает эти низшие [вещи]. Мать же ей приписывают по той причине, что полагают, что, рассеянная в материи мира, она имеет связь с материей. Итак, говоря кратко, Венера двояка: одна — то мышление, которое мы полагаем в ангельском уме; другая есть порождающая сила, приписанная мировой душе. У обеих в качестве подобного им спутника имеется Эрот. Ибо одна врожденной любовью возносится к умопостижению божественной красоты. Другая же — своей любовью — к порождению той же красоты в телах» [10, с. 157].



7. ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΙ.
Ксилография из кн.:
Hypnerotomachia Poliphili
Венеция. Типография Альдо
Мануция. 1499. С. е1'

Философа из Кареджи, как неоплатоника, интересовало не разделение, но именно взаимодействие и взаимопроникновение этих двух миров; ему принадлежит теория о *circuitus spiritualis* («духовном круговороте»); Фичино подробно останавливается на том, как видоизменяются низшие формы жизни, поднимаясь по лестнице любви. Видимо, именно поэтому у итальянских живописцев тип возлежащей обнаженной чащи всего ассоциировался с благим началом и приобретал черты богини Венеры.

«Вторая» тичиановская Венера из Уффици во многом подобна «Венере Урбинской», она также изображена обнаженной на ложе, в руке ее розы. И все же этот второй образ нельзя назвать «зеркальным» отражением героини более раннего произведения. Это уже не портрет красавицы, утопающей в неге и роскоши и наслаждающейся собственной красотой. Эта новая героиня Тициана, несмотря на массивное телосложение, в большей степени является аллегорическим образом. Ее изображение сопровождается большим количеством атрибутов: на парапете балкона сидит куропатка — символ плотской любви; у ног героини колчан со стрелами, принадлежащий Купидону, а также собачка — символ брака; в левой руке и в прозрачной вазе на столике — алые розы, традиционный знак богини. Купидон у изголовья нежно касается плеча своей матери, как бы желая утешить ее. Венера изображена на открытой лоджии, на фоне сумрачного беспокойного пейзажа. Мощные природные стихии показаны в состоянии смятения: небо затянуто тучами, темные силуэты невысоких гор заслоняют горизонт слева; между небом и землей широкая полоса перламутрового розовато-желтого свечения как будто от заходящего солнца в ненастный день; ярким светлым клином спускается с гор река и озером разливается у их подножия; справа силуэт мощного дерева, как будто с усилием произрастающего среди сухих и поваленных собратьев. Сама героиня, в резком повороте обернув голову к Купидону, изображена в состоянии задумчивой печали, ни следа не осталось от безмятежности прежней «Венеры». Этот неожиданный эмоциональный аспект в изображении Венеры, когда богиня, а также созвучное ее настроению природное окружение, показаны в состоянии смятения, вызывают в памяти одну из сцен романа «Гипнэротомачия».

В конце первой книги произведения уже соединенные узами брака Полия и Полифил оказываются у священного источника Венеры близ гробницы Адониса, где нимфы рассказывают о драматической истории

любви богини. Если произведение Тициана создано под влиянием указанного отрывка, то этим можно объяснить и печаль Венеры, и взволнованный вид Купидона, повинного в переживаниях своей матери, ведь это он заставил ее полюбить смертного. В произведении Колонны нимфы описывают, как богиня пучком алых роз оттирала свое лицо от слез. Правда гравюра, соответствующая этой сцене, абсолютно отличается от композиции из Уффици: на иллюстрации над надгробием помещено изваяние обнаженной Венеры, которая грудью кормит Купидона, а под карнизом, как следует из текста, находится надпись: «Не молоко сосешь ты, жестокий ребенок, но горькие слезы: они возвратятся твоей матери через любовь к милому Адонису» [17, с. 384]⁹. (Ил. 8.)

Тициан неоднократно обращался к образам романа¹⁰, однако «Венера № 2», как и все другие произведения мастера, конечно же не является иллюстрацией к роману, а лишь содержит аллюзию на него. Полностью объяснить характер замысла и историю создания картины «Венера и Купидон» из Уффици, к сожалению, невозможно. Вряд ли произведение заключало лишь напоминание о мифе про Венеру и Адониса. Возможно, некоторым ключом к разгадке является изображение собачки. Она подкрадывается к куропатке, внося этим действием некую игривую и светлую ноту в общее драматическое звучание картины. Собачка традиционно являлась символом супружества, поэтому возможно, что картина была посвящена заключению брака, а новобрачных благословляла сама богиня. Ведь именно в день памяти Адониса, во время майских Ид, как рассказали нимфы Полии и Полифилу, было легче всего получить ее милость [17, с. 385]. (Ил. 9.) Образ героини оказывается связанным и с темой производящих сил природы, и с темой счастливого супружества, а возможно, также намекает на различные перипетии, ожидающие влюбленных на жизненном пути.

9 Перевод этого фрагмента на русский язык уже был осуществлен Б. Соколовым [4, с. 466]. Но поскольку другие используемые нами отрывки пока не существуют в русском переводе, мы сделали собственный перевод, основываясь на итальянском издании 1998 года.

10 Укажем лишь несколько работ, в которых поднимается эта тема. Среди них, безусловно, самой знаменитой является статья Уолтера Фридлендера о картине «Любовь земная и любовь небесная» (Friedlaender W. La tinturra delle rose // The Art Bulletin. Vol. XX. No. 3. Sept. 1938. Pp. 320–324). Также стоит отметить статью Мадлен Кар (Kahr M. Titian, the "Hypnerotomachia Poliphili" woodcuts and Antiquity // Gazette des Beaux-Arts. LXVIII. 1966. Pp. 119–127) и посмертно опубликованные очерки Андре Шастеля о Тициане (Chastel A. Tiziano. Milano, 2013).

В картине «Венера, органист и Купидон» из Берлина (ил. 1)¹¹ героиня почти повторяет «Венеру № 2»: она в той же позе возлежит на ложе, к ней ластится Купидон, но состояние героини не драматическое, а скорее, спокойно лирическое. Главным же отличием становится появление героя — музыканта. Все названные выше вариации на этот сюжет обладают существенными нюансами, но в целом тема, по сути, одна и та же — на балконе, отделенном парапетом от представленного на втором плане пейзажа, изображена возлежащая обнаженная красавица, у ее ног сидит парадно одетый музицирующий кавалер. Как объяснить такое нарочитое противопоставление одетой и обнаженной фигуры?

В начале статьи уже было отмечено, что Отто Брендель указал на ряд литературных произведений, отразивших теорию иерархии чувств и находившихся в едином смысловом поле с серией «Венера и музыкант». В «Придворном» Бальдассаре Кастильоне можно найти фрагменты, соответствующие как внешней фабуле, так и внутренней коллизии тициановских композиций. В первой книге граф Лодовико да Каносса как бы задает саму тему, когда занятия музыкой интерпретируются как возвышенная форма общения между дамой и кавалером: «Синьоры, имейте в виду, что я не буду доволен Придворным, если он не будет также и музыкантом и не сумеет не только воспринимать ноты на слух и петь по ним, но и играть на разных инструментах. <...> Особенно при дворах, где музыка не только дает каждому избавление от скуки, но и в ряду многого другого доставляет удовольствие дамам, в души которых, нежные и податливые, легко проникает гармония, наполняя их сладостью. Неудивительно поэтому, что и в прошлом, и теперь они всегда были расположены к музыкантам и находили в музыке наиприятнейшую пищу для души» [2, с. 237]. В четвертой книге «Придворного» Пьетро Бембо излагает свою теорию платонической любви. В этом монологе отражена упомянутая выше теория иерархии чувств, что как раз напрямую касается внутреннего конфликта представленной сцены: «Как нельзя слушать вкусом и обонять слухом, так нельзя ни наслаждаться красотой, ни удовлетворять возбужденное желание осязанием, ибо это возможно только с помощью того чувства, истинным объектом которого она является, то есть зрения. Пусть он отступит

11 В отношении этого произведения существует версия, что под видом органиста представлен молодой Филипп II. Панофский не разделял этой точки зрения. Из современных исследователей ее придерживается У. Ририк [29, с. 24].



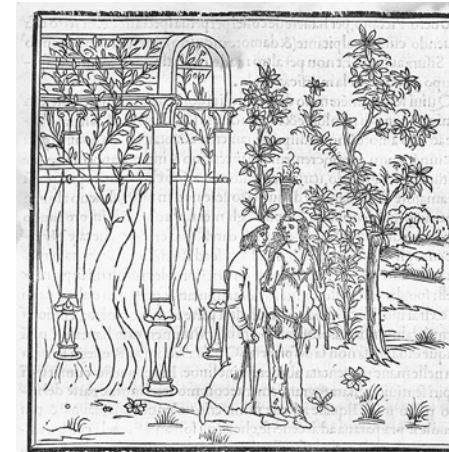
8. Поклонение статуе Венеры у священного источника
Ксилография из кн.: *Hypnerotomachia Poliphili*. Венеция. Типография Альдо Мануция. 1499. С. z8'



9. Полия и Полифил в окружении нимф у священного источника Венеры
Ксилография из кн.: *Hypnerotomachia Poliphili*. Венеция. Типография Альдо Мануция. 1499. С. z9'



10. Встреча Полии и Полифила в царстве Телозии
Ксилография из кн.: *Hypnerotomachia Poliphili*. Венеция. Типография Альдо Мануция. 1499. С. i4



11. Полия и Полифил идут принять участие в триумфах любви
Ксилография из кн.: *Hypnerotomachia Poliphili*. Венеция. Типография Альдо Мануция. 1499. С. i7

от слепого суждения чувств и, созерцая, наслаждается этим сиянием, изяществом, любовными искрами, улыбками, манерами и другими приятными свойствами красоты; слушая, пусть наслаждается нежными звуками голоса, созвучием слов, гармонией музыки (если любимая женщина — музыка). Тогда не обращая желание к телу в нечестивом влечении, сладчайшей пищей насытит он душу с помощью зрения и слуха, которые имеют мало телесного и являются помощниками разума» [3, с. 353]. Этот же фрагмент из «Придворного» приводит Отто Брендель в своей статье [14, с. 69], причем исследователь интерпретирует произведение Тициана как следующее приведенной у Кастильоне линии рассуждения.

Тициан был, несомненно, знаком с теорией иерархии чувств, наделенной оттенком некоего морализаторства. Но как в более ранних произведениях, где его трактовка образа «Все рождающей», легко узнаваемая иконографически, имела ироничный и слегка «сниженный» характер («Пир богов» в сотрудничестве с Джованни Беллини — 1514, Национальная галерея искусств, Вашингтон; «Вакханалия

на острове Андрос» — 1523, Прадо, Мадрид), так и теперь в серии «Венера и музыкант» художник, вызывая в зрителе легко уловимые ассоциации с возвышенными строками из произведения Кастильоне, дает всей ситуации иную интерпретацию. Он изображает своего героя не только «глядящим» на даму, но и резко обернувшись к ней, а в мадридских картинах фактически склоненным над ней. Существует ироничная версия, предлагающая следующим образом трактовать фабулу картины «Венера и органист»: музыкант, исполнявший мадригал для дамы, был прерван лаем собачки, обернувшись, чтобы понять причину возникшего шума, он не смог оторвать свой взгляд от обнаженной красавицы [19, с. 84].

В берлинской картине, где сцена происходит на фоне эпически трактованного пейзажа, по своему характеру отчасти напоминающего пейзаж «Венеры № 2» из Уффици, на заднем плане есть едва различимое изображение повозки, запряженной лошадьми. На эту деталь обратил внимание еще Отто Брендель, задаваясь вопросом, не имеет ли она какого-либо символического значения. Основную ее роль он видел

в том, что движение повозки подчеркивало устремленность музыканта к возлежащей красавице. Несомненно, это так, но в этой детали также содержится ироничный аспект — повозка была, скорее всего, намеком на широко известную метафору, заимствованную Фичино из платоновской философии (диалог «Федр»), когда человеческая душа уподоблялась колеснице: возничий — это разум человека; кони — его чувства, как добрые, так и дурные («смятенное воображение и чувственные вожделения»). Как заметил А. Шастель, образ колесницы «имеет целых два значения в платонизме, обозначая как душу, так и могущество Эрота» [11, с. 48]. Таким образом, Тициан «давал ответ» на «теорию чувств» Фичино его же методом, приводя в противовес высоким устремлениям платоническое определение плохо управляемой человеческой души¹². Вероятно, еще одним ироничным знаком смятенности души героя является висящая над его головой темная тучка.

Картины из Мадрида обладают другими интересными особенностями. (Ил. 2–3.) Оба произведения происходят из собрания Рудольфа II, но, судя по документам, их героини идентифицировались по-разному: на той картине, где есть изображение Купидона, обнаженная интерпретировалась как Венера (*un quadro in tela d'una Venere in sul letto con un organist di Tiziano*) (ил. 3); а на другой (ил. 2) — как простая смертная (*femina al naturale, à canto alla quale, stavasi un giovinetto suonando l'organo*) [14, с. 66]. Однако в обеих картинах, несмотря на различное определение героини, на непохожесть героев, разное состояние природы, есть совершенно явная композиционная идентичность и одинаковость пейзажа. Строгая регулярность последнего является неожиданным приемом в творческой практике Тициана, который всегда предпочитал буйство природных сил, их многообразие, богатство и неограниченность. В этих же двух произведениях строение пейзажа определено двумя рядами деревьев, обрамляющими природную зону второго плана и формирующими строго симметричное перспективное построение. Фактически живописец предлагает зрителю пространственный тре-

12 Платон в диалоге «Федр» настаивает именно на том, что колесница человеческой души, в отличие от колесниц олимпийцев, управляется гораздо хуже: «Кони богов и все возникшие сами по себе, конечно, добры и произошли от благородных; а у других это смешано. Во-первых, это наш правитель [разум. — М. Д.] правит конями; во-вторых же, один из коней у него прекрасен и добр, да и произошел от таких же родителей; а другой и произошел от противоположных тому, и сам по себе инаков. В результате управление нами по необходимости затруднительно и неудобно» [7, с. 393–394; 246b].

угольник. В построении композиции принимают участие и другие «треугольники»: выделяющийся благодаря блестящим трубкам орган — источник музыки и отправная точка «фабулы» всей картины; еще один треугольник, составляющий основу первого плана композиции, — в его основании фигуры музыканта и возлежащей, а вершиной является фонтан, вернее, венчающая его фигура сатира.

Складывается впечатление, что замысел мадридских картин на тему «Венера и музыкант» напоминает одну из описанных выше сцен из «Гипнэротомехии», когда Полифил встречается на своем пути высеченную из камня нимфу. Свой восторг и свои собственные стремления герой выражает иносказательно — лицемерие такой красоты «заставляло желать самому быть обращенным в камень»; но в сцене присутствует еще и сатир, который как раз сам является статуей. Описание этого персонажа несет явно негативный характер: «У ее ног полностью охваченный сладострастным трепетом стоял козлоногий сатир, пасть его была соединена с приплюснутым носом, борода — раздвоена и закручена в два завитка козьей шерсти, такая же шерсть покрывала его бока, голову и уши. Увенчанная листвою голова совмещала в себе человеческое и козлиное» [17, с. 91]. Таким образом, автором романа была показана метаморфоза, которая может произойти с человеком, который находится во власти своих страстей, — он становится низшим существом.

«Венера дель Пардо» (ил. 12) является почти прямой аналогией данному сюжету из «Гипнэротомехии», а в мадридских картинах Тициан обыгрывает эту ситуацию аллегорически. Герой и героиня — оба сотворены теперь из плоти и крови; сатир по-прежнему остался статуей¹³, он, вероятно, олицетворяет интенции героя. Правда, похоже, что теперь сатир не является отрицательным персонажем. Нельзя не согласиться с Элизой Гудмен, что сцена обладает лирическим звучанием. Причем если ситуация на первом плане имеет слегка комический характер, который не хочет замечать исследовательница¹⁴, то именно благодаря второму плану в картине создается поэтическое настроение. Ряды

13 На картине Л. Кранаха Старшего «Нимфа источника» (1518; Лейпциг, Музей изящных искусств) источник воды также увенчан изваянием сатира.

14 В отличие от нее Марлен Эбехарт отмечает ряд весьма ироничных деталей: маскарон на органе является одновременно противопоставлением и пародией на лицо героини; фалды кальцони героя похожи на основание фонтана на втором плане [19, с. 87].

деревьев осеняют и охраняют этот замкнутый «сад любви»; сатир с его откровенным вождением не опасен — он статуя, причем обреченная вечно держать огромный сосуд с водой; повсюду гуляют мирные животные — олени, серны, собаки; на чаше фонтана сидит павлин, скорее всего, является символом Юноны, покровительницы брака¹⁵. Но главным мотивом, задающим лирическое настроение композиций, является пара влюбленных, которые, нежно обнявшись, гуляют по дорожке вдоль посаженных в ряд деревьев. Пара расположена за пределами основного композиционного треугольника, как бы составляя дополнение к основной сцене, и одновременно чудесным образом задавая новое звучание композиции. Этот мотив не встречается больше в живописи XVI века, и возник он в картине Тициана не под влиянием поэтических произведений, как утверждает Элиза Гудмен [22, с. 185]¹⁶. Его источник также надо искать в романе Франческо Колонны.

На двух гравюрах из романа наконец встретившиеся герои показаны шествующими по чудесным садам любви царства Телозии (Цели), причем на обеих иллюстрациях присутствует изображение перголы, которая не столько композиционно, сколько семантически играет роль сени над влюбленными. (Ил. 10–11.) Конечно же вся ситуация и сам мотив пары, гуляющей в саду, преобразованы Тицианом, но связь с романом Франческо Колонны в двух мадридских композициях представляется совершенно определенной. Частое обращение к образам этого произведения, как нам кажется, было связано не с тем, что это был популярный роман о любви, как, например, «Фьямметта»

15 Трудно сказать, какие именно символические значения художник вложил в фигурки изображенных птиц и зверей. Нам кажется, что правильнее апеллировать к наиболее традиционным смыслам: павлин — знак Юноны; олень — символ души или чуткого слуха; собака — знак супружеской верности. В отношении символических интерпретаций животных существуют различные версии: они приводятся как в статье Отто Бренделя, так и в статье Элизы Гудмен.

16 Элиза Гудмен видит в мотиве гуляющей по саду пары параллель с одним мадригалом в духе Луки Маренцио, когда влюбленный вспоминает об ушедших счастливых временах, когда они с возлюбленной гуляли по саду. Однако вряд ли можно провести параллель между этим литературным произведением и картиной Тициана. О традиции показывать этапы любви в живописи можно говорить все-таки, скорее, применительно к XVIII столетию (например, серия «Этапы любви в сердце девушки» Фрагонара).

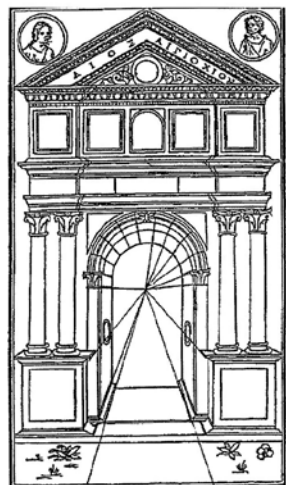
17 Розвитта Штеверинг в 1996 году защитила диссертацию "Architektur und Natur in der Hypnerotomachia Poliphili (Manutius 1499) und die Zuschreibung des Werks an Niccolò Leonicello" в Гамбургском университете. Именно ей принадлежит очерк о «Гипнэротомехии Полифила» в двухтомном издании "Architectural Theory. From the Renaissance to the Present" (Köln: Taschen, 2003).



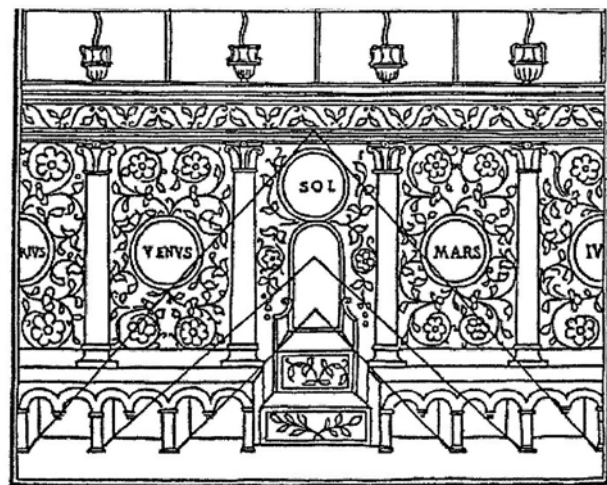
12. Тициан. *Венера дель Пардо* (Юпитер и Антиопа). 1535–1540, 1560
Холст, масло. 196 × 385. Лувр, Париж

Боккаччо, но потому, что в нем в аллегорическом духе истолковывалась неоплатоническая философия.

Немецкая исследовательница Розвитта Штеверинг предложила весьма убедительную версию интерпретации загадочной «Гипнэротомехии», которая объясняет связь между любовной фабулой, философией и столь значимой архитектурной составляющей¹⁷. По мнению исследовательницы, композиция первой книги романа, где сосредоточены все архитектурные описания, представляет собой чередование — *locus terribilis* и *locus amoenus*. Полифил в одиночестве с грустью созерцает руины гигантских сооружений древности и разглядывает гигантскую пирамиду — это первое *locus terribilis*. Герой проникает в царство Элевтерилады, где его сопровождают прекрасные нимфы — это *locus amoenus*. Встреча с Полией в царстве Телозии — это тоже *locus amoenus*. Полифил в одиночестве рассматривает руины Полиандриона — *locus terribilis*. Полифил с Полией на Кифере — вновь *locus amoenus* [30, с. 8–9]. Штеверинг считает, что в основе произведения лежит интерпретация отношения формы и материи, аналогичная теории Аристотеля. Согласно Стагириту, форма и материя — это соответственно мужское и женское начала, соединение



13. Портал пирамиды. Ксилография из кн.: *Hyperotomachia Poliphili*. Венеция. Типография Альдо Мануция. 1499. С. с8. Точка схода линий — чертеж Р. Штеверинг



14. Одна из сторон двора во дворце Элевтерииды Ксилография из кн.: *Hyperotomachia Poliphili*. Венеция. Типография Альдо Мануция. 1499. С. f6 Точки схода линий — чертеж Р. Штеверинг

которых и образует видимый земной мир: «Домогающей является материя, так же как женское начало домогается мужского и безобразное прекрасного» [1, с. 27]. Автор «Гипнэротомехии», по мнению Штеверинг, в противовес этой доктрине об однозначном стремлении материи к форме, «предваряет теорию Джордано Бруно о взаимном стремлении сознания/формы и материи», где Мужчина предстает «как воплощенное сознание», а Женщина — «как одухотворенная материя» [30, с. 9]. Образом сознания являются и первичная идея здания, и абсолютные пропорции, и рациональность — они связаны с мужским началом. Женская способность, олицетворение которой Полифил видит в «Матери всех вещей», заключена в рождении и материальном производстве, во множестве и разнообразии, и, например, в выборе материалов для зданий [30, с. 10]. Поэтому не случайно, попадая в царство Элевтерииды, Полифил оказывается перед ошеломительным богатством и изобилием.

Разделение на мужское и женское начала прочитывается и в гравюрных изображениях. Изображение Портала дано в перспективном изображении, которое является наиболее полным и отражающим структуру сооружения, что соответствует рациональному началу [30, с. 12]¹⁸. (Ил. 13.) Изображение лишено украшений, которые описываются лишь в тексте. Портал — это вход в пирамиду; пройдя сквозь мрачный лабиринт подземелья, герой оказывается у выхода, который представляет разительный контраст со входом — это склон горы, покрытый богатой растительностью, — герой попал в царство Элевтерииды, царство нетленной материи. Двор во дворце Элевтерииды — это тронный зал под открытым небом, он воплощает идею неисчерпаемого изобилия, соединенного с контролирующим строем Природы [30, с. 12]. По справедливому наблюдению Р. Штеверинг, гравюра, на которой представлена одна из сторон этого двора, похожа скорее на орнамент, чем на архитектурное сооружение. (Ил. 14.) В отличие от изображения Портала здесь нет единой точки схода. Только объединение двух начал — мужского и женского — способно породить настоящий *locus amoenus*, в котором рождается состояние абсолютной гармонии [30, с. 15]¹⁹. Возможно, что именно желание подчеркнуть взаимосвязь с романом привело Тициана к мысли дать симметричное, отчасти подражающее схематизму гравюр, изображение пространства на своей картине.

В композициях из Мадрида (ил. 2–3) также присутствует разделение по гендерному типу: узкая зона с органом — это сфера героя; он совершает своего рода экспансию, проникая в зону лежащей обнаженной (его одежда касается ее ног), которая занимает гораздо большее пространство [19, с. 84]. На «мужской» половине сосредоточены блестящие металлические предметы; изображение «женской» характеризуется присутствием округлых мягких линий — кайма покрывала, украшения, складки занавеса. Левая часть картины — это место исхождения звука; правая часть картины — место приятия звука. Воздух считался мужской стихией и изображение неба находится над головой героя;

18 Важно отметить, что в XV веке достаточно редко на страницах трактатов были представлены трехмерные изображения зданий. Не все гравюры из «Гипнэротомехии» также соответствуют этому принципу.

19 В иллюстрациях романа полноту соединения мужского и женского начал отражает, по мнению Штеверинг, изображение храма Венеры: на гравюре представлен разрез сооружения, показаны его украшения, а также план — все это дает исчерпывающее представление о здании.

вода — стихия женская, поэтому фонтан находится над фигурой обнаженной [19, с. 85–86].

Столь явное обращение к образам «Гипнэротомехии» в мадридских композициях было продиктовано, как нам кажется, желанием преодолеть морализаторское начало теории Фичино и в аллегорической форме преподнести свое понимание счастливого земного союза двух влюбленных. Роман Франческо Колонны создавал необходимую базу, в том числе и философскую, в воображаемом споре с поборниками платонической любви.

В двух последних картинах серии — из Кембриджа (ил. 4) и Нью-Йорка (ил. 5) — происходит несколько существенных перемен. Во-первых, музыкант получает другой инструмент — орган меняется на лютню. Во-вторых, сама героиня также становится обладательницей музыкальных инструментов: в ее руке флейта, рядом с изголовьем прислонена виола да гамба. И перед героем, и перед героиней лежат открытые ноты. Поза музыканта дает возможность предположить, что он все еще продолжает игру, но сама дама прекратила музицирование, и Купидон венчает ее голову венком. Меняется и психологическое состояние героев: устремленность музыканта к героине приобретает характер восхищенной влюбленности вместо откровенной страстности. Панофский интерпретировал замену инструмента с органа на лютню как переориентацию с темы спора об иерархии чувств на тему преклонения перед красотой, так как лютня была инструментом, предназначенным для исполнения серенад [27, с. 186]. То, что и сама героиня выступает в образе музыкантши, Панофский оставляет без всякого объяснения. Отто Бренделя, напротив, в наибольшей степени привлекла не замена инструмента, но то, что сама героиня представлена как музыкантша. Если изображенная обнаженная — это Венера, рассуждает ученый, то с точки зрения классической мифологии непонятно, почему ее атрибутами становятся флейта и виола. Брендель склонен объяснить это тем, что Венера с музыкальными инструментами олицетворяет красоту, постигаемую как зрением, так и слухом [14, с. 75].

Здесь хотелось бы вернуться к уже приведенному отрывку из «Придворного» Кастильоне, где говорится о том, что совершенный придворный должен наслаждаться «нежными звуками голоса, созвучием слов, гармонией музыки (если любимая женщина — музыка)». Брендель приводит этот фрагмент в английском переводе, в котором слова, заключенные в скобки, имеют несколько иное значение — *if his beloved*

*be a musician*²⁰. Русский перевод в большей степени соответствует итальянскому тексту — *se musica è la donna amata* [16, с. 486]. Значит, имеется в виду, что возлюбленная не музыкантша, но сама музыка. Весь данный фрагмент из произведения Кастильоне построен на игре между двумя понятиями любви, в нем скрыт призыв о претворении низкой плотской любви в высшую; и это преображает и саму возлюбленную — из простой смертной она превращается в аллегория искусства²¹. Возможно, замысел художника заключался в том, чтобы подчеркнуть искусственность подобного перехода, а его позиция напоминала скептическую реакцию синьора Морелла да Ортона на пламенные речи Пьетро Бембо [3, с. 354]²². Во всяком случае, в произведениях с лютнистом чувствуется некий переизбыток поэтического пафоса, что рождает ощущение ироничного отношения самого Тициана к избранному сюжету. Однако этим, как нам кажется, не исчерпывается образное содержание картин.

В двух композициях с лютнистами появляется новый контраст. Это уже не только противопоставление нарядно одетой мужской фигуры и обнаженной женской, но и противопоставление роскошного алькова и буколического пейзажа на заднем плане. Пастораль, связанная с идеями слияния человека и природы и со стремлением к патриархальной простоте, по своему характеру, казалось бы, предполагала менее вычурную обстановку на первом плане. Знаменательно также, что сама венчаемая как поэт-лауреат героиня с подчеркнуто вдохновенным лицом в своих руках держит пастушескую флейту. Этот инструмент был связан именно с пасторальным жанром, с вакханалиями и сельскими празднествами; в иерархии инструментов он, безусловно, уступал струнным. В картине из Музея Метрополитен в буколическом пейзаже присутствуют сатиры и нимфы, что также акцентирует доминирование буколической темы. Интересно, что инструменты, за исключением отвернутой от зрителя виолы да гамба, повторяют тот же набор, что в «Сельском концерте» Джорджоне (в написании которого, как считается, принимал

20 Он ссылается на следующее издание «Придворного»: Count B. Castiglione. The Book of the Courtier/Transl. by E. Opedycke. New York, 1903. P. 298.

21 Подобная двусмысленность была характерна как для построения философского дискурса, так и для художественных произведений. А. Шастель приводит отрывок из «Станс» Полициано, где герой просит помощи Купидона, чтобы преодолеть его же власть: «Дашь мне твое святое исступление и над твоей же вознесусь природой» [11, с. 262].

22 «Порождением красоты в красоте было бы рождение красивого сына от прекрасной дамы. Это мне кажется более ясным доказательством любви...»

участие и Тициан). В картине Джорджоне расположенный в центре композиции юноша уделяет большее внимание игре на лютне, которую демонстрирует одетый в богатые одежды аристократ, и пренебрегает музыкой флейты; урок игры на этом незатейливом инструменте «молодому пастуху» дает «как будто сама природа в облике нимфы» [12, с. 282]. Может быть, в двух картинах с лютнистом и «флейтисткой» заключена ирония над пасторальным жанром, расцвет которого приходился на первую треть XVI века в Венеции, а в дальнейшем интерес к нему существовал уже как дань традиции? Вероятно также, что героиня в образе «аллегии музыки» представляет собой некую новую, по сравнению с прежними работами, ипостась *Venus Genetrix*, делающую Божественную красоту доступной для человеческого сознания. Иной характер инструментов, буколический пейзаж на заднем плане обеих картин говорит о том, что Тициан захотел указать именно тот уровень красоты, который доступен пониманию человека, — это не красота «небесных сфер» и отвлеченных величин, но красота сельской пасторали, вполне земных человеческих чувств.

Интерпретация *Venus Genetrix* как музыки, открывающей для поэта путь к постижению красоты, существовала уже в среде римских гуманистов в начале XVI века. Тогда возникла традиция украшать сады фонтаном со спящей нимфой [26, с. 362]. Подобные фонтаны хоть и были подражанием знаменитому ватиканскому фонтану с «Клеопатрой», обладали иной семантикой. Первым среди римской знати взялся повторить фонтан со спящей нимфой гуманист Анджело Колоччи. Статуя нимфы располагалась около руинированного акведука Клавдия; а надпись на находившемся рядом портале владений Колоччи на холме Пинчо призывала посетителя оставить гнев и усталость за пределами чудесного сада. Вскоре фонтан был повторен и на небольшой вилле кардинала Иоганна Горитца. В кругу гуманистов было решено, что нимфы источников суть те же музы, ведь последние владели источником Гиппоклены и Кастальским ключом. Изваяния нимф-муз призваны были символизировать безмятежную и творческую атмосферу, которая в представлении гуманистов царила в платоновской Академии.

Своеобразным продолжением темы «Венера и музыкант» является знаменитое произведение «Пастух и нимфа» (1570–1575; Музей истории



15. Тициан. *Пастух и нимфа*. 1570–1575
Холст, масло. 149,6 × 187
Музей истории искусства, Вена

искусства, Вена)²³. (Ил. 15.) Подобно тому, как это было в отношении более ранних работ Тициана на данный сюжет, картина «Пастух и нимфа» имеет различные прочтения, иногда диаметрально противоположные. Отто Брендель считал, что пастух переставший играть на свирели и соответственно служить идеалам вечной красоты, как бы спустился на иную ступень бытия, где господствуют низшие чувства — осязание, обоняние

23 Отто Брендель высказал эту точку зрения. Однако его интерпретация, о которой будет сказано дальше, в целом кажется сомнительной [25, с. 69]. Э. Панофский ее не разделял.



16. Себастьяно дель Пьомбо
Полифем. 1512. Фреска
Вилла Фарнезина, Лоджия Галатеи, Рим

и вкус. Изображенная на заднем плане коза, объедающая листву с ветвей сломанного дерева, по мнению Бренделя, дополнительно доказывает его интерпретацию [25, с. 69]. Геролд Уизей придерживался аналогичной с Бренделем позиции. По его мнению, поза героини бесстыдна, а поэтический характер буколической сцены в интерпретации позднего Тициана трансформировался в дерзость, превосходящую дерзость нимфы, изображенной слева на полотне «Диана и Каллисто» [31, с. 90]. В трактовке Панофского, на «эмоционально-пронзительной» картине «Пастух и нимфа» представлено крушение любви: возлюбленные изображены близко друг к другу, но их чувства уже далеки [27, с. 237–240]. Панофский видит в этом произведении отражение редкого мифа о нимфе Эноне (жившей на горе Иде), влюбленной в Париса, но брошенной им ради Елены. Воз-

ражение ученого против версий о Диане и Эндимионе, Дафнисе и Хлое, Венере и Энее, Орфее и менаде основано на невозможности оправдать столь высокий эмоциональный накал произведения конкретной мифологической историей. Но этот довод действует и против его собственной трактовки, тем более, что герои не выглядят абсолютно отчужденными и сцену трудно интерпретировать как расставание Париса и нимфы. Герольд Уизей считал все высказанные мифологические версии равноценными [31, с. 167]. И все же склонность Панофского именно к мифу об Эноне, вероятно, была связана с тем ощущением тоски надвигающейся разлуки, которым наполнена картина.

В произведении много элементов, которые могут рассматриваться как признаки пасторального жанра: действие происходит на лоне дикой природы; главный герой — пастух со свирелью; героиня возлежит на леопардовой шкуре, что можно расценить как намек на культ Диониса или же культ малоазийской богини плодородия; на заднем плане изображена коза, неизменный спутник пастухов и живой символ сатиров и Пана. Однако общее настроение полотна «Пастух и нимфа» далеко от радостного и безмятежного настроения буколических сцен, принятого в их живописной интерпретации. Даже изображение козы несет в себе некий трагический оттенок: в ней нет ничего, что бы вызывало ассоциацию с пастушеской идиллией или вакхическим буйством. Она сама как бы становится частью старого гибнущего дерева. Природа на картине показана в состоянии смятения, это даже не буря, но властвующий надо всем хаос. Силуэт сломанного дерева своим наклоном и положением в композиции напоминает еще полное сил и энергии дерево с картины «Венера и Купидон» из Уффици, с которой был начат анализ всей серии. В «Пастухе и нимфе» дерево показано на фоне последней вспышки заходящего солнца; эта вспышка превращает абсолютную тьму ночного неба в неоднородную серую пульсирующую всполохами поверхность. Изображенный пейзаж — яркий пример поздней манеры Тициана, когда мастер «представлял видимое и экзистенциональное напряжение» [15, с. 89]. Благодаря тяготеющей к незавершенности поздней манере художник смог показать животрепещущую материю, ее становление и распад.

Если воспринимать картину «Пастух и нимфа» как продолжение сюжета «Венера и музыкант», нельзя не поразиться смене настроения, когда впечатление полноты бытия, его многообразия, гармонии и ощущение счастья, пусть иронично интерпретированных, изменяются

в сторону драматичности, зыбкости и непостоянства. Трактовка диалога между героем и героиней приобрела иной характер.

Поза пастуха повторяет мотив с фрески Себастьяно дель Пьомбо «Полифем» из Лоджии Галатеи на вилле Фарнезина [20, с. 395]. (Ил. 16.) Тициан, конечно, не буквально повторяет фигуру с римской фрески, но главное — он меняет сам образ героя: это уже не грубый и простоватый циклоп со свирелью, но внимательный и легкий в движениях юноша. Создается впечатление, что в своем герое Тициан объединил два противоположных образа, которые встречаются в идиллиях Феокрита, — пастуха Дафниса и циклопа Полифема. Произведения древнеиталийского поэта были дважды изданы в Венеции (1495, 1515) и пользовались большой популярностью в начале XVI века. Во многих его идиллиях фигурирует пастух Дафнис²⁴: он то веселый певец, выигрывающий в состязании среди пастухов и счастливый спутник нимфы Наиды (Идиллия VIII); то герой, гибнущий от внезапно постигнувшей его любви (Идиллия I). А частым героем пастушеских песен, по Феокриту, являлся именно Полифем, безобразный и грубый великан, «неудачник в любви, неловкий, как козий подпасок» (Идиллия VI) [9, с. 37]. Аллюзия на этих двух противоположных персонажей является как бы предупреждением о неоднозначности характера представленного героя. Типологическая трактовка его как простого и приземленного персонажа преодолевается вдохновенным порывом. Тем более, что за ассоциацией с Полифемом с фрески Себастьяно дель Пьомбо мог стоять еще и другой ряд образов. Движения пастуха своей эмоциональностью вызывают в памяти фигуры некоторых *ignudi* с потолка Сикстинской капеллы²⁵.

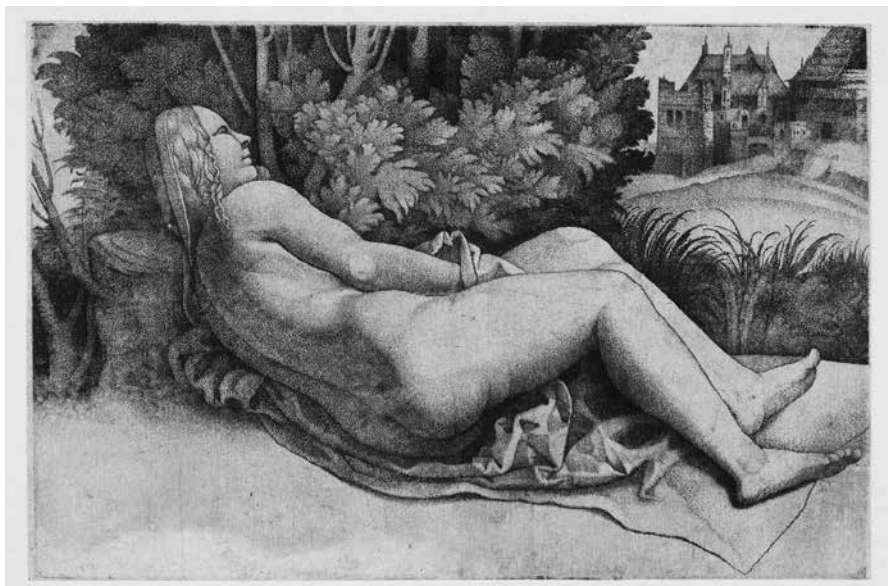
Поза нимфы заимствована Тицианом с гравюры Джулио Кампаньолы, которая, как долгое время считалось, была сделана с исчезнувшей картины Джорджоне — «Венера в пейзаже» [20, с. 395]. (Ил. 17.) Испол-

24 Этот же герой встречается и в «Буколиках» Вергилия, созданных во многом под влиянием Феокрита. Произведения Вергилия, также дважды изданные в Венеции (1470, 1515), аналогичным образом участвовали в формировании пасторального жанра начала XVI века.

25 Если говорить о позе пастуха с тициановской картины, то она в наибольшей степени согласуется с двумя *ignudi*: первый — один из четырех, относящихся к композиции «Отделение света от тьмы», второй — один из четырех, относящихся к композиции «Опьянение Ноя». Возможно, что и Себастьяно дель Пьомбо в своем «Полифеме» ориентировался на так называемых рабов с потолка Сикстинской капеллы. Известно, что этот уроженец Венеции, с 1511 года работавший в Риме, испытал влияние великого мастера. Тициан видел все названные произведения во время своего посещения Рима в 1545 году, его проводником по достопримечательностям города был Джорджо Вазари.

ненная Тицианом фигура также подчеркнута массивна, но, в отличие от нейтрального образа с гравюры, она, как и все полотно, заряжена напряженным ожиданием, возникшим на грани остановившегося мгновения. Мощная, «скульптурная» телесность героини является самым определенным и ярким фрагментом картины; в четкости ее очертаний как будто бы нейтрализуется и успокаивается царящее хаотичное движение. Другим произведением, к которому мог апеллировать Тициан при изображении нимфы, была одна из скульптур Микеланджело из капеллы Медичи [12, с. 376]. (Ил. 18.) Подобно фигуре Дня с надгробия Джулиано Немурского нимфа показана обернувшейся в сторону главного героя — пастуха-музыканта. Изображенное в три четверти лицо героини бесстрастно и неподвижно, как прекрасная маска. Обнаженная — это не веселая и шаловливая нимфа и не просто муза, внушающая пастушью песни, но, скорее, бесстрастная мойра. Ее лицо — наиболее затемненная часть всей фигуры, что делает этот образ еще более таинственным. Поворот головы героини кажется мимолетным. Возможно, поэтому так напряжена поза героя, он боится, что та перестанет смотреть в его сторону и тогда связь с ней оборвется. Нам кажется, что нимфа с картины из Вены является вариацией образа «Все рождающей». Ей как *Venus Vulgaris* открыта истина земной жизни и земной красоты, она может преобразовать царящий хаос в стройную картину мироздания; только на ее помощь и силу может уповать пастух-музыкант. Он как будто хочет узнать от покровительницы земного плотского бытия тайну жизни, тайну земной, доступной человеческим чувствам гармонии. Этот женский образ вызывает в памяти еще один фрагмент из сочинения Бальдассаре Кастильоне — еще один отрывок пылкой речи Пьетро Бембо о любви: «Ты, нежнейшая связь мира, посредница между небесным и земным, благосклонно побуждаешь высшие добродетели управлять низшими и соединяешь умы смертных со своим началом, обращая их к нему. Ты своим согласием соединяешь стихии, побуждаешь природу к порождению, а рожаемое к продолжению жизни» [3, с. 358]. Образ Любви Земной мог иметь не только вид прекрасной и умиротворяющей страсти красавицы, как и властителем земной гармонии выступал не только Аполлон, но и Пан Сатурнический²⁶.

26 К 1480 году относится письмо Марсилио Фичино, где он описывает причину, по которой устроил в Кареджи праздник Пана. Когда он гулял по лесу, к нему с высокого дуба обратился Юпитеров дух: «Смотри же: нынче, как учит астрономия, на небе

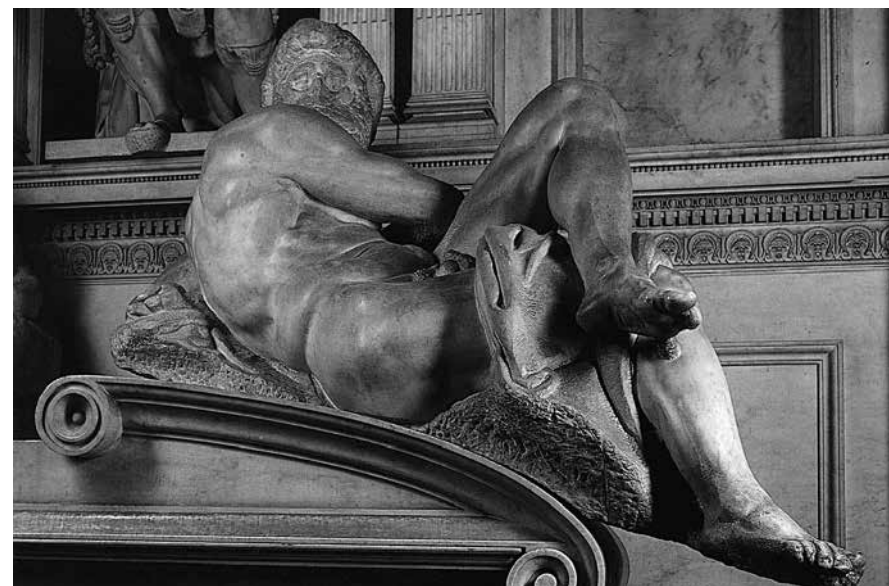


17. Джулио Кампаньола
Венера в пейзаже. 1508–1509
Гравюра на меди. Альбертина, Вена

Аллюзия на статую Дня вызывает в памяти всю систему образов²⁷, связанную с надгробием Джулиано Немурского, а также и слова, написанные самим Микеланджело: «День и Ночь говорят: наш неумолимый ход привел к смерти герцога Джулиано» [6, с. 328]. Вся картина наполнена пронзительным чувством недолговечности встречи с земной красотой или приближающегося расставания, которое Панофский воспринял

происходит соединение Сатурна с Фебом. Мы желаем, Марсилией, чтобы и на земле сегодня совершилось то же, что и на небе: чтобы повсюду аполлонические начала соединились с сатурническими. Блаженно человечество, если флейта сатурнического Пана согласится с кифарой Феба, царящего в городах, и дары обоих божеств принесутся вместе ради нас». — Это письмо приводится в книге А. Шастеля [11, с. 229].

27 Вторая фигура с надгробия — это Ночь, «плодородная Notte», «Mater Nox классической поэзии» [6, с. 333] — то есть та самая пассивная материя, которая обеспечивает земное воплощение и плодородие.



18. Микеланджело. День. Гробница
Джулиано Немурского. Капелла Медичи.
1526–1533. Мрамор. Церковь
Сан Лоренцо, Новая сакристия,
Флоренция

как расставание двух влюбленных. Создается впечатление, что художник уподобил самого себя бесхитроственному пастуху-музыканту, и в этом заключено великое смирение его как творца и осознание себя лишь как слабого подражателя одухотворенной красоте окружающего мира.

Отто Брендель был абсолютно прав, обозначив круг тех философских идей, под влиянием которых были созданы картины Тициана, условно объединенные названием «Венера и музыкант». Но желание свести смысл этих произведений к морализаторской теории иерархии чувств вызвало закономерный протест. Трудно сказать, как изначально возникла сама тема, когда в структуру ставшего традиционным типа изображения возлежащей обнаженной был включен мужской персонаж,

празднично одетый и занимающийся музицированием. Возможно, что эта идея родилась под влиянием «Придворного» Кастильоне, а также бесконечной «лавины диалогов о любви» («придворные считали неотъемлемой частью своих обязанностей знать, сколько существует видов любви и каковы они») [6, с. 243]. Во многом, конечно, это был ироничный ответ Тициана на современные высокопарные рассуждения, принятые в светских разговорах. Однако и этот аспект также не является единственным. Выше было отмечено, как ирония органически соединяется с лирическим чувством. Ощущение этой составляющей, вероятно, заставило Элизу Гудмен искать источник замысла в петраркистской поэзии. Тициан играет со смыслами и идеями в своих произведениях: «иллюстрация» к теории Фичино вдруг становится насмешкой над ней; кавалер, преисполненный решимости быть «идеальным придворным», излишне сосредоточенно созерцает обнаженную красавицу; сама героиня пленяет зрителя то состоянием безмятежного покоя, то являет почти детскую наивность, несвойственную «богиням». Кроме того, как нам кажется, во всех рассмотренных произведениях латентно присутствует образ *Venere Genetrix*, получивший дополнительную нюансировку смысла на страницах «Гипнэротомехии» как «Все рождающая». В отличие от многих других художников, которые трактовали ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΟΣ и как символ пассивной материи («Спящая Венера» Джорджоне, «Нимфа источника» Лукаса Кранаха), и как олицетворение греховного начала (*Eva prima Pandora* Жана Кузена), Тициан представлял ее в более разнообразных ипостасях: как богиню, благословляющую брак; как возлюбленную и дарительницу земного человеческого счастья; как будоражащую чувства идею красоты. В предложенных вариациях единой темы «Венера и музыкант» живописец весьма далеко уходит от привычной трактовки «Все рождающей», но неожиданно возвращается к ней в одной из своих последних работ, строго говоря, не относящейся к названной серии, — в венской картине «Пастух и нимфа». В этом произведении каждый образ возникает из множества ассоциативных элементов, которые оказываются прочно спаянными воедино творческим видением художника. Так, героиня являет собой и пастушью музу, и владычицу земного мира, посредницу между высшей тайной и человеком, и безжалостную мойру.

Многообразие звучаний всех названных произведений, существующая между ними связь, вероятно, были хорошо понятны современникам художника, для которых весь сонм философских воззрений, часто

получавших литературно-поэтическое воплощение, был естественной духовной средой, в которой существовало их сознание. Но предложенная художником игра в перетекание и изменчивость смыслов была отнюдь не только утонченной интеллектуальной забавой. Обращаясь к возможностям живописного искусства, Тициан демонстрировал, что то, что казалось философам и писателям обретением «твердой почвы», новой «незыблемостью основ», было отчасти всего лишь прекрасной иллюзией, не могущей исчерпать настоящего жизненного богатства.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аристотель. Физика. М.: URSS, 2016.
2. Кастильоне Б. Придворный. Перевод О. Ф. Кудрявцева // Эстетика Ренессанса. Антология в 2 томах / Сост. В. П. Шестаков. Т. I. М.: Искусство, 1981. С. 346–361.
3. Кастильоне Б. Придворный. Пер. О. Ф. Кудрявцева // Сочинения великих итальянцев / Под ред. Л. М. Брагиной. СПб.: Алетея, 2002. 187–247.
4. Колонна Ф. Любовное бореие во сне Полифила [Путешествие на Киферу] / Вступ. ст., пер. с итальянского и комм. Б. М. Соколова // Искусствознание 2/05. М., 2005. С. 414–472.
5. Либман М. Я. К иконографии «Нимфы источника» Лукаса Кранаха Старшего // Либман М. Я. Очерки немецкого искусства позднего Средневековья и эпохи Возрождения. М.: Советский художник, 1991. С. 149–152.
6. Панофский Э. Этюды по иконологии. СПб.: Азбука-классика, 2009. Серия «Художник и знаток» (*Panofsky E. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. Oxford University Press, 1939*).
7. Платон. Диалоги. СПб.: Азбука-классика, 2009.
8. Платон. Тимей. Перевод С. С. Аверинцева // Платон. Собрание сочинений в 4 томах. III т. М.: Мысль, 1994.
9. Феокрит. Моск. Бон. М.: Наука, 1998. Серия «Литературные памятники» (репринтное воспроизведение текста издания 1958 г.).
10. Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона // Эстетика Ренессанса. Антология в 2 томах / Сост. В. П. Шестаков. Т. I. М.: Искусство, 1981. С. 144–241.

11. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. М.–СПб.: Университетская книга, 2002.
12. Яйленко Е. Венецианская античность. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Серия «Очерки визуальности».
13. Barolsky P. Infinite Jest: Wit and Humor in Italian Renaissance Art. Columbia: University of Missouri Press, 1978.
14. Brendel O. The Interpretation of the Holkham Venus // The Art Bulletin. XXVIII. No. 2. 1946. Pp. 65–75.
15. Carabell P. Finito and non-finito in Titian last painting // Anthropology and Aesthetics. No. 28. 1995. Autumn. Pp. 78–93.
16. Castiglione B. Il Cortegiano. Firenze: Sansoni, MCMX (1910).
17. Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili/A cura di Marco Ariani e Mino Gabriele. Due volume. Milano: Gli Adelphi, 1998. T. II.
18. Comito T. The Idea of the Garden in the Renaissance. Hassocks: Harvester Press, 1979.
19. Eberhart M. Sensing, Time and the Aural Imagination in Titian's "Venus with Organist and Dog" // Artibus et Historiae. Vol. 33. No. 65 (2012). Pp. 79–95.
20. Goldner G. A Source for Titian's "Nymph and Shepherd" // The Burlington Magazine. Vol. 116. No. 856. Jul. 1974. Pp. 392, 394–395.
21. Gombrich E. H. Hypnerotomachiana // Gombrich on The Renaissance. London: Phaidon Press, 1985. Third Edition (second impression — 1993). Vol. II: Symbolic Images. Pp. 102–109.
22. Goodman E. L. Petrarchism in Titian's "The Lady and the Musician" // Storia dell'Arte. № 49. 1983. Pp. 179–186.
23. Hope C. Titian. London: Jupiter Books, 1980.
24. Lefaivre L. Leon Battista Alberti's "Hypnerotomachia Poliphili". Cambridge (Massachusetts), London: The MIT Press, 1997.
25. Letters to the Editor: Alfred E. Hamill, Ulrich Middeldorf, Otto Brendel, Arthur Upham Pope, Lloyd Goodrich // The Art Bulletin. Vol. 29. No. 1. 1947. Pp. 65–72.
26. MacDougal E. B. The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type // The Art Bulletin. No. 57. 1975. Pp. 357–365.
27. Panofsky E. Titien. Questions d'Iconographie. Vanves: Hazan, 2009. (Panofsky E. Problems in Titian. Mostly iconographic. New York: New York University Press, 1969).
28. Pirotta N. Commedia dell'Arte and Opera // The Musical Quarterly. 1955. Vol. 41. No. 3. Pp. 305–324.

29. Rearick W. R. Titian's Later Mythologies // Artibus et Historiae. Vol. 17. No. 33. 1996. Pp. 23–67.
30. Stewering R. Architectural representations in the Hypnerotomachia Poliphili (Aldus Manutius, 1499) // Journal of the Society of Architectural History. Vol. 59. № 1. Mars 2000. Pp. 6–21.
31. Wethey H. P. The paintings of Titian. Three Volumes. Vol. III. The Mythological and Historical paintings. London: Phaidon, 1975.