

Евгений Яйленко

«Распусти косы!» Сюжет «женщина с зеркалом» в искусстве венецианского Возрождения

В статье рассматривается эволюция сюжета «женщина с зеркалом» в венецианской живописи эпохи Возрождения. Основная задача исследования — показать, как под воздействием гуманистической культуры изменилась его трактовка по сравнению со Средними веками, когда он фигурировал в качестве аллегорического воплощения идеи житейской суетности или порока Сладострастия. В произведениях Джованни Беллини и Тициана данный сюжет полностью меняет свое значение, становясь поводом для прославления женской красоты и оборачиваясь подобием визуального трактата на тему всевластия любви. Однако в дальнейшем под влиянием идейных установок Контрреформации художники вновь возвращаются к дидактико-нравоучительной его трактовке, после чего интересующий нас сюжет исчезает из произведений изобразительного искусства.

Ключевые слова:

Джованни Беллини, Тициан, Парис Бордоне,
античность, гуманизм.

Частым явлением в современной историографии Возрождения стали публикации, посвященные рассмотрению эволюции какого-либо одного сюжета или изобразительного мотива, прослеживаемого во всем разнообразии его образно-стилистических воплощений в рамках определенной школы или целой национальной традиции. При таком исследовательском ракурсе в метаморфозах иконографического ряда с особенной наглядностью начинают проступать перемены, совершившиеся в культурном сознании эпохи и обнаруживающие себя в новом отношении к тем предметам, которые ранее трактовались совершенно иначе. В этом плане особенный интерес представляет изучение исторической судьбы такого сюжета, как изображение женщины с зеркалом. Он отразился в ряде хорошо известных произведений Возрождения, которые композиционно и тематически относятся к разновидности портрета «красавицы», у Джованни Беллини, молодого Тициана и других художников. Их рассмотрение может проходить в нескольких направлениях. Во-первых, такие картины представляют особый интерес для историка культуры, поскольку обладают несомненной документальной ценностью, правдоподобно воспроизводя житейские реалии и быт далекого прошлого. С другой стороны, они позволяют уловить явственную взаимосвязь между сферой художественного творчества и интеллектуальным миром чинквеченто, показывая, как влияние новых культурных парадигм отразилось в содержании традиционных сюжетов, унаследованных от Позднего Средневековья, однако сохранивших классическую подоснову. Оба этих аспекта теперь привлекут к себе наше внимание, однако в первую очередь постараемся проследить, под воздействием каких факторов радикально изменилась трактовка интересующего нас сюжета в венецианской живописи чинквеченто в сравнении со средневековым искусством.

Вероятно, наиболее раннее живописное претворение нашего сюжета составляет таинственная композиция Джованни Беллини из венецианской Галереи Академии (ил. 1), входящая в серию из четырех

аллегорических сцен, которые по изысканной тщательности живописного выполнения напоминают миниатюры [47, с. 194–198]. Некогда вся серия могла составлять живописное убранство туалетного шкафчика, *restello*, декорированного зеркалом и полочкой для аксессуаров, что служил элементом обстановки покоев в состоятельном венецианском доме; в качестве возможного владельца называли художника Винченцо Катена, в завещании которого (1525) упомянут такой предмет с картинами, написанными Джованни Беллини. Они возникли предположительно около 1490 года, когда в венецианском искусстве отчетливо обозначился интерес к работам с углубленным иносказательным содержанием, странно примиряющим иконографические мотивы Позднего Средневековья и Северного Возрождения с элементами классической образности. Все названные элементы нашли развитие в художественном строе беллиниевских аллегорий, сюжетная основа которых, перенасыщенная классическими аллюзиями и иконографическими мотивами средневекового искусства, обязана своим происхождением интенсивным контактам с гуманистическими кругами. Ее лейтмотивом, по-видимому, служит тема борьбы добродетели и порока, выраженная в эмблематически-наглядных визуальных образах. Как попыталась показать Рона Гоффен, известный американский историк искусства венецианского Ренессанса [22, с. 234], картины в рамках этого мини-цикла, возможно, образовывали две контрастные пары, стилистически и по смыслу противопоставленные друг другу. Нас теперь интересует та из них, что, по ее мнению, образовывала *pendant* персонификации Меланхолии, показанной в виде женщины со сферой в руках, плывущей в лодке по морю житейскому вместе с обнаженными путти. Ее *vis-à-vis*, тоже молодая женщина, точно так же представлена в сопровождении эскорта из трех путти с музыкальными инструментами, но на сей раз — совершенно нагой, стоящей на пьедестале и протягивающей зрителю круглое зеркальное стекло.

Исследователями по-разному определялось значение этой женской фигуры. Для меня не слишком обоснованным представляется воззрение итальянского иконолога Клаудии Чьери Виа на героиню картины как на иносказательное воплощение темы житейской суетности, *vanitas*, сформулированное на основании ряда иконографических параллелей, почерпнутых из искусства Северного Возрождения [17, с. 126–145]. Дело в том, что там зеркало неизменно направлено прямо в лицо женщины, в то время как у Беллини оно смотрит *на* зрителя, позволяя уловить



1. Джованни Беллини. *Аллегория Благоразумия*. Около 1490
Дерево, масло. 34 × 22
Галерея Академии, Венеция



2. Неизвестный художник. Копия с картины Яна ван Эйка *Женщина за туалетом*. Начало XVI века
Дерево, масло. 27,2 × 16,3
Художественный музей Фогг, музей Гарвардского университета
Кембридж, Массачусетс

смутное отражение искаженного в гримасе мужского лица на поверхности выпуклого стекла. Есть и другое важное отличие. Если, например, у Ганса Бальдунга Грина («Три возраста женщины и смерть», 1510, Музей истории искусства, Вена) героиня показана на фоне сельского пейзажа, то здесь ее окружением служит изображение интерьерного пространства с окном в торцевой стене и подобием неглубокой ниши позади пьедестала. Вкупе с особым положением зеркала подобная пространственная композиция внятно сигнализирует о принадлежности

беллиневской картины совсем иной иконографической традиции, нежели та, что имеет дело с темой *vanitas*.

Поэтому более аргументированным представляется мнение, что перед нами — иная по смыслу аллегория, связанная с темой человеческих добродетелей, причем здесь также исходным моментом иконологической интерпретации оказывался мотив зеркала. По мнению Р. Гоффен, это — персонификация Самопознания, снабженная подходящим атрибутом в виде зеркала, развернутого к зрителю и выступающего в качестве визуального обозначения нравоучительного призыва «познать самого себя» [22, с. 231–234]. В качестве других возможных кандидатур назывались персонификации Истины или Благоразумия. В пользу последней версии в качестве иконографической аналогии приведем аналогичную по смыслу аллегорическую фигуру, представляющую Благоразумие, *Prudenza*, в одноименной картине Пьеро Поллайоло (около 1469, Уффици, Флоренция), причем она также держит в правой руке зеркало, лицевой стороной обращенное к зрителю.

Чтобы понять, отчего Джованни Беллини выбрал иную иконографическую редакцию для показа аллегории Благоразумия (или же Самопознания, если следовать за мнением Р. Гоффен), нужно внимательнее присмотреться к первоисточникам его художественной инвенции, которые обнаруживаются в светском искусстве Северного Возрождения. Немногие сохранившиеся произведения позволяют сделать вывод, что в ту пору к северу от Альп существовала традиция выполнения картин с изображением нагих женских фигур, и они наверняка обладали иносказательным смыслом, хотя их трактовка осуществлялась, скорее, в жанризованных формах сюжетного рассказа. Показывавшие героинь библейских преданий, овеянных славой соблазнительных красавиц (Вирсавия, Сусанна) или же — просто безымянных «роковых женщин», они демонстрировали мотивы наготы в бытовых ситуациях наподобие сцен купания или одевания после ванны. Пространственным обрамлением служили интерьерные виды частных покоев какого-нибудь богато обставленного жилища, где неизменным атрибутом убранства, между прочим, оказывалось висевшее на стене зеркало. Правда, за редкими исключениями, такие картины практически не сохранились. Только по описанию гуманиста Бартоломео Фацио, который с середины 1440-х годов жил при неаполитанском дворе, можно представить, как выглядела находившаяся в собрании Оттавиано Убальдини делла Гарда картина Яна ван Эйка, показывавшая женщину необычайной

красоты, вышедшую из ванной [12, с. 107, 166]. Было там и поразительное по искусности изображение зеркала, помещенное так, что в нем отражались скрытые от зрительского взора части тела. К великому сожалению, ныне утрачена и другая картина великого нидерландца, известная по плохо сохранившейся копии XVI столетия (Художественный музей Фогг, музей Гарвардского университета, Кембридж, Массачусетс) (ил. 2) и более позднему фрагментарному воспроизведению в картине Виллема ван Хехта, показывающей картинную галерею бургомистра Антверпена Корнелиса ван дер Геста (1628, Антверпен, Дом Рубенса) [14, с. 239]. В ней также была изображена обнаженная женщина возле зеркала, стоящая у раскрытого окна, по-видимому, только что вышедшая из ванны и занятая своим туалетом.

Эти и подобные им произведения позволяют сделать вывод о существовании в северном искусстве традиции показа эротических сцен, соединявших мотивы наготы с развернутой жанровой повествовательностью и деталями натюрморта [52, с. 140–166]. основополагающим элементом их иконографии служило изображение обнаженной женской фигуры, чаще всего показывавшейся фронтально и с распущенными волосами, посреди комнаты с высоким окном и круглым зеркалом на стене, иногда — в сопровождении женщины-служанки или, гораздо реже, мужчины.

Целенаправленным отбором предметно-бытовых атрибутов, наделенных отчетливо выраженной эротической коннотацией (изображение ванн, кроватей, прозрачных драпировок, гребней или еды наподобие вишен, разбросанных в тарелке), не говоря о наготы, выявлялась дьявольски-соблазнительная порочная природа женщины, овеянной опьяняющей атмосферой греховной чувственности, превращающей ее в манящее олицетворение сладострастия, что несет угрозу всякому видящему ее.

Теперь у Беллини зеркальное стекло поворачивается к нам своей блистающей поверхностью, на которой угадываются одутловато-некрасивые черты мужского лица, так что зрителю как будто предлагается опознать себя в размытом отражении. Он также словно бы входит в комнату, но — с другой стороны картинного пространства, «отсюда», как в самой известной картине ван Эйка вступают в свадебный чертог двое свидетелей бракосочетания (если придерживаться хрестоматийной интерпретации «Портрета Арнольфини»), о чем услужливо и незамедлительно сообщает магическое стекло. И теперь его

взору предстает не обольстительная искусительница, но безмятежно-спокойная матрона зрелых лет, подобно скульптуре, возвышающаяся на классическом пьедестале. Нетрудно заметить следы настойчивого художнического стремления к удалению любовно-эротической образности, составлявшей центральный мотив у северян, благодаря чему теперь в зрительском сознании отчетливее закрепляется восприятие картинного содержания как сопричастного сфере высоких нравственных ценностей. Джованни Беллини действительно воспользовался иконографическими находками северян, взяв за основу изобразительный мотив обнаженной женской фигуры в интерьере, однако радикально изменил его смысловое наполнение, залогом чего послужила, помимо прочего, смена местоположения зеркала, теперь оказавшегося в руках красавицы и показанного направленным на зрителя, тем самым именно на него сместив содержательный акцент. Увиденная в таком ракурсе, женская нагота утрачивает негативные коннотации, сопровождавшие ее показ в северном искусстве, переходя на уровень хрестоматийно известного эмблематического мотива «нагой истины», как в знаменитой боттичеллиевской «Клевете»: Самопознание или Благоразумие, эта героиня воплощает собой мир истинных жизненных ценностей, того подлинного начала, которое надлежит открыть в себе всматривающемуся в зеркало зрителю.

Следующим шагом должно было стать выделение интересующего нас мотива из состава декоративного цикла в самостоятельный сюжет художественного произведения, что позднее произошло у того же Джованни Беллини в его картине «Женщина перед зеркалом» (1515, Музей истории искусства, Вена) [24, с. 157–171]. (Ил. 3.) В тематическом отношении она принадлежит к той особой разновидности иконографического извода *vanitas*, которая связана с показом сцены женского туалета в искусстве Позднего Средневековья. Там ее смысловое значение раскрывалось не столько в порицании суетного попечения за внешним обликом как такового, сколько в осуждении моральной — вернее, аморальной — природы той, которая увлечена столь неподобающим делом, поскольку уход за волосами и их расчесывание устойчиво ассоциировались с идеей плотского греха и соблазна [25, с. 150]. На одном из ковров XIV столетия показана полунагая вавилонская блудница, причесывающая себе волосы (1370–1380, Музей текстиля, Анже), которые, волнами спадая на обнаженные плечи, придают ей сходство с сиренами, коварными олицетворениями сладострастия, также изобра-



3. Джованни Беллини. *Женщина перед зеркалом*. 1515
Дерево, масло. 62,9 × 78,3
Музей истории искусства, Вена

жавшимися в позднесредневековом искусстве делающими себе нарядную прическу, подобно другим, безымянным, блудницам — героиням нравоучительных сочинений эпохи. Однако еще убедительнее в плане отождествления сцены за туалетом с идеей плотского греха выглядит ассоциация, связывающая подобное занятие непосредственно с образом Венеры, богини любовного вожделения, иногда изображавшейся с гребнем в руке. Оставляя в стороне античные произведения такого рода и, тем более, не упоминая об иконографии «Венеры Анадиомены», заслуживающей отдельного разбора, укажем на более близкий по времени пример, почерпнутый из поэмы Джеффри Чосера «Дом

славы» (1380–1386), где упомянута Венера, держащая в руке гребень; имеются и многочисленные другие примеры [46, с. 620–622]. Да и сами гребни порой покрывались схематизированными изображениями эротических сцен в духе Сада любви или Суда Париса, намекавших на их сопричастность интимнейшей стороне жизни женщины. (Один такой гребень, изготовленный где-то в Северной Италии, с изображениями сцен, по-видимому, разворачивающихся в Садах любви, в том числе обнимающейся парочки, хранится в лондонском Музее Виктории и Альберта) [10, с. 364].

Но даже случайного отблеска этого пестрого мира не найти в содержании беллиниевского шедевра. В нем образ героини рисуется таинственным и загадочным, поддразнивая невысказанностью до конца изначального авторского замысла. В классически возвышенном строе этой удивительной картины сильнее всего поражает непринужденная естественность перехода от сферы житейского к возвышенной поэзии мифа или, вернее, искусное балансирование на тонкой грани между ними.

Драгоценная, как у ван Эйка, красочная субстанция сообщает полноту материального бытия всем приметам обихода, обрамляющим изображение полуобнаженного торса, но сам он как будто магически изъят из-под власти вещественного мира, представая взору вне всякой внутренней связи с ним, словно перед нами — классическое изваяние, находящееся в интерьере ренессансного палаццо. О родстве со скульптурным прототипом напоминает многое — и выветленная холодноватая карнация тела, стереометрически ясные объемы которого вылеплены плотно положенными корпусными мазками, и безупречная правильность очертаний, напоминающая об идеально-гладкой скульптурной поверхности с безукоризненно ровными контурными линиями. Но неуловимая игра прозрачных сероватых теней на груди и животе смягчает эффект объемности форм, придавая им плавный и текучий характер естественного сопряжения телесных объемов, а ритм складок ниспадающей драпировки подчеркивает пластику изящных движений. Легкий наклон головы и быстрый скользящий взгляд довершают поразительно сильное впечатление чудесно оживающего у нас на глазах классического оригинала, пробужденного от мраморного сна гением искусного художника.

Однако в таком переживании вовсе не утрачивается глубинная связь с античным прототипом, совсем наоборот, поскольку изобразительный

эффект картины целиком строится на обыгрывании дихотомии начала природно-естественного и начала высокохудожественного, совершеннейшим воплощением коего издавна призвано служить как раз классическое искусство. Поверхность покрывающего сидение ковра испещрена геометрическим орнаментом, отвлеченной экспрессии его ломаных линий и стилизованных цветочных узоров противостоит легкая рябь чуть смятой драпировки в противоположном углу картины. Чудесный сельский вид в прямоугольнике окна, открывающий взгляду пейзаж Террафермы, возникает антитезой непроницаемо-темному фону справа, а воздушные громады облаков и дымчатые массы холмов и скал словно стиснуты ровными линиями оконного проема. Повинуясь действию световоздушной перспективы, пейзажные мотивы рисуются нечеткими и размытыми, своими пластически неопределенными формами споря с утонченным линейным ритмом в абстрактных геометрических комбинациях, когда, например, обрамление одного зеркала зрительно переходит в раму другого, округлостью очертаний, в свою очередь, вторящего абрису лица.

В этом смысле зрительный контраст отражения в зеркальном стекле с его первообразом являет кульминацию искусно проведенной поэтики антитез, а гармоническое примирение противоположностей достигнуто в колористическом строе картины. Благодаря контрасту с глухим темным фоном усиливается интенсивность зрительного восприятия крупных цветовых пятен розового, алого, охристо-розоватого и оранжевого, хотя парадоксальным образом им же облегчается плавный колористический переход к изображению вида в окне. Тонкие колористические созвучия, оживая повторами в разных участках картины, подчеркивают единство красочной партитуры: комбинация синего и зеленого в изображении далеких облаков перекликается с расцветкой модной сетки на волосах (*reticella*), а холодный лимонно-желтый тон зари на горизонте тонко согласован с розоватыми оттенками карнации тела.

Разлитый в воздухе вечерний сумрак вкупе с отсутствием следов хлопотливой людской деятельности сообщает пейзажу элегическое настроение, вторящее атмосфере уединенного мечтательного раздумья вокруг погруженной в самозабвенное созерцание героини. Чертам ее лица чужд портретный характер, облик женщины исполнен идеально-возвышенного совершенства, словно перед нами — сама богиня красоты, чей образ возникает в картине в виде чувственного воплощения

той разлитой повсюду эманации прекрасного, что исходит от любого из населяющих ее предметов. Ряд иконографических деталей, в числе прочих — жемчужные нити и зеркало, характеризуют главную героиню как Венеру, тем более что в пластическом рисунке ее позы оживает легко опознаваемое сходство с классическим типом Венеры стыдливой, *Venus Pudica* (высказывалось даже предположение, что в качестве образца послужил нагой торс работы самого Праксителя) [24, с. 170]. Однако для Беллини мир классической скульптуры послужил не столько в качестве источника конкретных заимствований, воспроизводимых в качестве дословных цитат, как было в Кватроченто, сколько в виде некоего эстетического фильтра, пройдя сквозь очищающий состав которого, образы повседневности утратили житейски-случайный характер, взамен приобретя высокий гармоничный строй поэтического иносказания.

Но какого? Благодаря аллюзиям на классическую скульптуру картинная ситуация прочитывается как акт вдумчивого созерцания красоты, эталоном которой всегда осознавалось античное искусство, той самой красоты, чьим телесным воплощением представляется глядящаяся в зеркало женщина, а идеальным «зеркалом» — сама картина. Отрешенностью от мира житейской прозы, обычно напоминающего о себе в присутствии бытовых мелочей и предметов обихода вокруг суетных модниц в аллегориях *vanitas*, сцене женского туалета сообщается качество возвышенного и торжественного ритуала инициации, подготавливающего к поклонению красоте. Красота здесь как будто созерцает саму себя. И как тогда не вспомнить о том, что одно из значений сюжета «женщина перед зеркалом» трактует ее образ как персонификацию Самопознания? Если здесь, словно по инерции, еще и сохраняются, задержавшись на периферии картинного пространства, отдельные иконографические мотивы *vanitas*, то их присутствие побуждает только обостреннее воспринимать изменившуюся в сравнении со Средними веками художественную задачу беллиниевского произведения, заключавшуюся, как и в «Азоланцах» Бембо, в прославлении всепобеждающего могущества красоты.

Послушно отражающее ее зеркало как бы раздваивается, разделяясь на два самостоятельных предмета, один — зажаты в руке, другой — тот, что на стене, однако их связь сохраняется: в одном зеркальном стекле красавица ловит отражение, зафиксированное на поверхности другого, разглядывая в нем свою прическу с тыльной стороны. В искусном обыгрывании идеи переключки зеркал в качестве композиционного

приема, составляющего основу изобразительной интриги картины, возможно, присутствуют аллюзии на восходящую к леонардовской теории искусства тему сравнения возможностей живописи и скульптуры, *paragone*, в отношении способности убедительно воссоздавать реальность. В Венеции этот эстетический дискурс тогда же получил претворение у Джорджоне, автора удивительной картины с изображением «обнаженной фигуры мужчины со спины» (Вазари) [3, с. 47], где она была показана трижды, с разных точек зрения, при помощи системы взаимодополняющих отражений.

Еще большее сходство с искусством «современной манеры» обнаруживает сюжетная инвенция Беллини, претворяющая традиционную образность в тесном сближении с лейтмотивами гуманистической культуры Ренессанса. Но если для автора «Грозы» или «Сельского концерта» источником новых идей служили пасторальный роман и поэзия, то для Беллини важным стимулом оказалось знакомство с системой поэтических метафор в традиции петраркизма, один из частых тропов которой составляло воспевание неземной красоты юной донны, занятой утренним туалетом. Как показала американская исследовательница Э. Гудман-Золлнер, целый ряд изобразительных мотивов в картине (пейзаж в окне, натюрморт) находит тематические параллели в произведениях любовной лирики петраркистов, обыгрывавших такие жанрово-бытовые детали в качестве любовно-эротических эмблем, расцветивавших литературный образ красавицы, и к их числу также относится изображение зеркала [23, с. 426–442]. В разработанной петраркистами сложной системе метафорической передачи облика возлюбленной оно выступало в виде важного кодового обозначения ее красоты, фигурируя в качестве предмета, которому посчастливилось отобразить ее блеск на своей поверхности. Как удалось ему уцелеть и не расколоться вдребезги в ее лучезарном сиянии, галантно удивляется Серафино далль'Аквила, поэт и композитор позднего XV века, обращаясь к «счастливному зеркалу», *felice specchio*.

Так акцентированным двукратным появлением зеркального стекла, акт созерцания красоты, имеющей божественное происхождение, приобретает самооценное значение, абстрагируясь от других иносказательных значений, которые потенциально содержит представленная иконографическая ситуация, и отодвигая их на второй план.

Хорошо известно, каким большим значением наделялась у петраркистов тема зрительного восприятия облика дамы, у которых она

выступала в качестве основополагающего художественного принципа в разработке образа лирического героя [5, с. 175]. У Беллини он также осмыслен в качестве первоэлемента изобразительной фабулы картины, чья героиня одновременно выступает как бы в двух различных, но взаимосвязанных ипостасях, представляя в виде совершенного воплощения красоты и одновременно — ее восхищенного зрителя, то есть как объект созерцания и вместе с тем — сам созерцатель.

Следующим шагом должно было стать выведение на сцену из-за кулисы того, чьими восхищенными глазами увидены прелести возлюбленной, и в этом плане тициановская «Женщина перед зеркалом» из Лувра представляет дальнейший этап в эволюции нашего сюжета [45, с. 361–363]. (Ил. 4.) Заведенной в мастерской Тициана еще в начале 1510-х годов практикой повторения пользовавшихся успехом произведений объясняется существование нескольких живописных редакций картины, различающихся в трактовке отдельных деталей, но схожих в главном. В парижской версии женщина смотрит в зеркало, которое удерживает перед ней спутник, страстно пожирающий ее взором, однако безуспешно: забыв о нем, юная венецианка задумчиво перебирает распущенные по плечам косы, глядясь в зеркальное стекло и ловя в нем отражение другого зеркала, находящегося у нее за спиной, как и в произведении Беллини. Исчез графин, зато вместо него на парапете, зрительно отделяющем обе фигуры от зрителя, появился небольшой сосуд, вероятно — со снадобьем для ухода за волосами.

Метафорическому мотиву зеркала как средству восхваления неземной красоты возлюбленной и здесь тоже отведена важная роль в развертывании сюжетной интриги, однако его прочтение в согласии с поэтической образностью петраркистов позволяет по-разному расставить акценты в смысловом пространстве картины в зависимости от того, о ком из протагонистов идет речь. Одной из них, подобно Нарциссу, зачарованно погруженной в созерцание собственного облика, отражение заменяет все на свете, и даже возлюбленного. Ему же, как и лирическому герою Петрарки, зеркало предстает в качестве иносказательного обозначения жестокости позабывшей о нем донны, так что он, потерянный и беззащитный перед ее красотой, подобно зеркалу, утрачивает свою истинную сущность, покорно отражая лишь ее [35, с. 145–165]. Обладание магической способностью пробуждать любовь превращает юную венецианку, самозабвенно перебирающую волосы, в земное олицетворение Венеры Анадиомены, сходство с которой ненавязчиво выявляется



4. Тициан. *Женщина перед зеркалом*
Около 1515. Холст, масло. 99 × 76
Лувр, Париж

мотивом жеста, несколькими годами позднее, в начале двадцатых, повторенного Тицианом в знаменитой картине из Эдинбурга, где показана выходящая из моря богиня.

Мотив задумчивого перебирания красавицей пышных непричесанных волос, возможно, подсмотренный Тицианом у кого-то из северных художников (к примеру, у Бальдунга), наряду с изображением полурасстегнутого лифа платья или сползшей с плеча белой сорочки, *satiscia*, воскрешает интимную атмосферу будуара и совершающегося в его потаенной тишине таинства возлелеивания красоты. И хотя у его последователей он утратил значительную долю поэзии, превратившись в стереотипный изобразительный прием (Пальма Веккио, «Портрет венецианки», 1515–1516, Государственные музеи, Картинная галерея, Берлин; незаконченный женский портрет из Музея истории искусства в Вене, 1515–1520, и др.), в сравнении с картинами северных художников его смысл все равно радикально изменился. Окончательно исчезли любые напоминания о тематике *vanitas*, и основная содержательная интрига разворачивается теперь не в самих картинах, а как бы в пространстве между ними и зрителем, который отныне занят не столько философствованием в духе Экклезиаста о быстротечности земных наслаждений и недолговечности красоты, сколько — восхищенным любованием ею подобно автору Песни Песней.

В этом смысле произведение Тициана обозначает еще один шаг в сторону от традиционного наделения образа женщины перед зеркалом негативными коннотациями *vanitas* или грешного олицетворения Сладострастия. И вполне возможно, что побуждение сделать его исходило от знакомства с классическим текстом, где убирание женщиной волос было воспето в качестве зримого проявления красоты, а описание самого волнующего процесса обретало вид вдохновенного признания в любви. На мой взгляд, определяющее внимание на пересмотр идейной основы традиционного сюжета оказали установления новой гуманистической культуры, питавшейся образами и мотивами классической литературы, обильно издававшейся в Венеции и побуждавшей по-новому взглянуть на бытовой ритуал.

Таков знаменитый панегирик женским волосам во второй книге нравоописательных «Метаморфоз» Апулея. Он открывается доверительным признанием героя, юного Луция, занятого созерцанием возлюбленной и безошибочно выделяющего в ее облике самую притягательную часть:

Что говорить о подробностях? И в обществе, и в домашних забавах меня одно всегда интересовало: лицо и волосы. Причина такого моего предпочтения ясна и понятна, ведь видная эта часть тела всегда открыта и первая представляется взорам людей, и чем для остального тела служат расцвеченные веселым узором одежды, тем для лица — волосы, природное украшение... Что, в самом деле, дает волосам милый цвет и лучезарит их сверкающим блеском, что блистают навстречу солнцу или отливаются спокойно и меняют свой вид с разнообразным очарованием? ... Что скажешь, когда, сжатые во множество кос, они громоздятся на макушке, или, широкой волною откинутые, покоятся за спиной? Одним словом, шевелюра имеет такое большое значение, что в какое бы золотое с драгоценностями платье женщина ни оделась, чем бы на свете она ни разукрасилась, если она не радеет о прическе, убранной назваться не может (2, 8–9, пер. М. А. Кузьмина) [15, с. 129–130].

Оттого-то вполне уместным в качестве прелюдии для любовных утех оказывается обращенный к возлюбленной страстный призыв «распутить косы», звучащий настойчивым заклинанием, призванным пробудить ответное чувство в душе лукавой красавицы: «Сжался, скорей приди мне на помощь! Ведь ты видишь, что, пылко готовый к бою, который ты открыла без всякого провозглашения, едва получил я удар стрелы в самую грудь от жестокого Купидона... Если ты хочешь меня уважить, распusti косы и волною струящихся волос сделай объятия еще более приятными» [1, с. 133].

И тогда — «сняв с себя все одежды, распустив волосы, преобразилась она прекрасною для радостного наслаждения наподобие Венеры, выходящей из волн морских» (16–17) [1, с. 133]. Сосредоточенные в близком соседстве, все приведенные выше риторические красоты стиля и бытовые зарисовки складываются в законченную картину, включающую восхваление волос возлюбленной, обращенную к ней мольбу-признание и следующее затем ее мифологическое преображение, осуществляемое целиком в духе содержательной поэтики «Метаморфоз» с ее постоянным балансированием на грани реального и фантастического. Представляющая собой шедевр словесного описания, превращающего читателя в замороженного зрителя, картина Апулея то переливается яркими красками, полными торжества, то загорается обольстительными оттенками, в радужной смене которых разворачивается история

одной любовной страсти. основополагающим ее элементом служит художественный образ зеркала, отражающего облик влюбленного, а также потока струящихся волос как пролога любовного наслаждения, волнуемого обещаниями райского блаженства, кульминацию которого увенчивает собой Венера Анадиомена. Не забыт и гребень — верный талисман любви, надежный спутник зеркала.

Каждый из вышеперечисленных художественных мотивов содержит визуальную аналогию в произведениях венецианцев, в подобном сближении раскрывающих свою художественную природу картин-панегириков, которые превращают изображение житейского эпизода в подбор аллегоризированных эмблем, скрепленных идеей торжества красавицы над зрителем-мужчиной.

Роман Апулея пользовался большой популярностью в эпоху Возрождения с тех пор, как в 1469 году вышло в свет первое его издание, за которым последовали дальнейшие публикации текста в 1500 (Болонья) и 1512 (Флоренция) годах; в Венеции же латинский перевод сочинения древнеримского писателя был издан в далеком 1494 году.

Однако влияние «Метаморфоз», если оно имело место, было далеко не единственной причиной смены смысловых акцентов в трактовке традиционного сюжета «женщина с зеркалом». Его содержание также могло измениться под воздействием, исходившим непосредственно из бытовой сферы, предоставлявшей исходный материал для художественной фантазии: имеется в виду свойственный чинквеченто обостренный интерес к вопросам дамского туалета и личной гигиены, затронувший и область ухода за волосами. Он отразился в увеличении ассортимента книжных изданий, содержавших рецепты на разные случаи жизни, включая такие, что содействовали росту шевелюры, дабы сделать волосы «длинными, светлыми и красивейшими». Подобные компендиумы составлялись и раньше, да и в рукописных лечебниках и собраниях полезных советов по изготовлению всевозможных лекарственных-косметических снадобий всегда находилось место для способов сбережения пышной прически. (Например, в сборнике рецептов, составленных знаменитой Катериной Сфорца и многозначительно озаглавленном *Experimenti* (1525), содержатся рецепты «бальзамов красоты» для высветления кожи и сохранения волос, различных красящих средств, а также полезные советы, как сделать волосы вьющимися). Но теперь за счет перевода в печатную форму такие руководства получали значительно более широкое хождение, а благотворные реко-

мендации становились доступными для всех, кто в них нуждался. Так проблема ухода за волосами получила значение культурного феномена, тем более, что для этого имелись все предпосылки в виде эстетизированного описания прекрасных волос возлюбленной у петраркистов.

Изучение сборников медицинских рецептов, имевших окончательной задачей восстановление не только телесного, но и душевного равновесия, что в перспективе увязывало абстрактный идеал женской красоты с комплексом нравственных ценностей, непосредственно вводит в обстановку интимной жизни героинь Тициана и Пальмы, тщеславно занятых украшением причесок. Перед нами — редкое венецианское издание сочинения «Врачебные секреты», *Segreti medicinali*, составленного Пьетро Баиро, врачом из Турина. Уже самая первая глава компендиума посвящена проблеме ухода за волосами, предлагая ради сохранения волос и придания им жизненной силы разнообразнейший ассортимент изделий и средств «домашней медицины». Основное место отведено всевозможным лекарственным настоям, составленным на основе растительного масла, например, из мирта или алоэ, перемешанного с вином и ореховой кожурой, или, в других случаях, вскипяченного вместе со смесью ладана с орехами из кипарисовых шишек. Уж не эти ли чудодейственными зельями пользуются наши «красавицы», перед каждой из которых помещаются аккуратные пузырьки и сосуды с целебными жидкостями для умощения волос?

Не наблюдается у туринаского лекаря недостатка в экстрактах для окрашивания волос, в том числе таких экзотических, что изготавливаются из помета ласточек, перемешанного с бычачьей желчью и квасцами; впрочем, более распространенное средство высветления шевелюры составляло в те времена сидение под прямыми лучами солнца на террасе, именуемой *altana*, в соломенной шляпе без верха. Свидетельствует Альвизе Паскуалиго, плодовитый и весьма популярный когда-то венецианский писатель и драматург Позднего Возрождения:

Дамы Венеции в массе своей ценят обладание светлыми волосами, отчего почти все время своей молодости проводят, просиживая с утра и до вечера на солнце, с помощью специальной воды и различных средств делая волосы не просто золотистыми, но цвета самого снега. ... И многие старухи также делают то же самое, столь сильно в женщине желание быть красивой. Существуют специальные соломенные шляпы без тульи, которые женщины надевают на голову,



5. Дама, осветляющая волосы
Гравюра из кн.: Cesare Vecellio,
*De gli abiti antichi et moderni di diverse
parti del mondo*. Venetia, 1590

когда высветляют волосы, дабы защитить от солнца тело и лицо и предохранить их от загара (перевод автора) [31, б. п.].

Как раз в таком положении и показана дама, «осветляющая волосы», в костюмной книге Чезаре Вечеллио [51]. (Ил. 5.) Она восседает на террасе, «где с большой ловкостью и прилежанием все венецианки, или же большая их часть, осветляют волосы с помощью различных настоев или белил, приготовленных для этих целей, и делают это в самую жару, терпя немало» (перевод автора). В руке у нее — зеркало. (В этом смысле характерным выглядит упоминание в одном лечебнике XVI века рецепта, «с помощью которого была излечена некая женщина тридцати шести лет, [каковая] себе испортила желудок, когда осветляла волосы на солнце», *farsi la bionda al sole*) (перевод автора) [35, с. 40].

Появление печатных изданий, подобных «Врачебным секретам», составило один из аспектов сложившейся к середине XVI века новой субкультуры ухода за волосами, непосредственно на бытовом уровне выразившейся в возникновении многочисленных типов и форм женских причесок, связанных с ними головных уборов вроде тюрбанов или чепцов (*cuffia*), распространении многочисленных предметов дамского туалета. (Подробное их описание, любовно и с большим знанием дела составленное Помпео Мольменти, интересующийся читатель найдет в соответствующем разделе его энциклопедического труда, посвященного истории венецианского быта.) Что касается ее преломления в сфере умственной деятельности, то поиски откликов снова приводят к собраниям трактатов чинквеченто, кажется, подвергавшего интеллектуальной рефлексии все на свете и оставившего ученые сочинения по любым мыслимым областям человеческой жизнедеятельности — вплоть до кулинарного искусства или обучения танцам. Тогда, сличая пассажи различных авторов, трудившихся в разное время, отмечаешь определенную эволюцию в том, что касается отношения к дамским прическам. Ранние авторы предпочитали оставаться в сфере общих рассуждений, обычно не опускаясь до разбора практических материй, писавшие позднее уделяли им значительно больше внимания.

Описание идеальной женской внешности у Аньоло Фиренцуолы в его сочинении «О красотах женщин» открывается пространным экскурсом в область того, каким цветом волос подобает обладать его «химере». По компетентному мнению автора — бывшего монаха, за его женолюбие и беспутную жизнь лишенного сана, — волосы «должны

быть тонкими и светлыми, то напоминающими золото, то — мед, а то сияющими, подобно лучам ясного солнца, вьющимися, густыми, обильными и длинными» (здесь и далее перевод автора) [19, с. 573]. Их значение для красивой женщины исключительно велико, оттого уход за ними заслуживает самого пристального внимания, учит Фиренцуола, приводя ссылки на античных классиков, в том числе — Апулея, роман которого был им переведен на итальянский язык в начале 1520-х годов. Впрочем, в чем именно должен состоять уход, Фиренцуола не уточняет. Иное дело — сочинения Алессандро Пикколомини, высокообразованного отпрыска родовитой аристократии, переводчика и философа, который, пятнадцатую годами моложе Фиренцуолы (он родился в Сиене в 1508 году), оказался в куда большей степени, чем он, сопричастен суетным интересам века, разделив с ним и его практический склад ума. В отличие от легкомысленного флорентийца ему удалось сделать неплохую церковную карьеру и благополучно закончить свои дни епископом Патрассо, чему не помешали сочинения об искусстве ухода за внешностью и озорные опыты в прозе вроде диалога «Раффаэлла» (Венеция, 1539), основная идея которого состоит в склонении юной дамы к измене мужу.

Ввиду столь точно поставленной задачи разговор между несчастливой в браке Маргаритой, скучающей женой равнодушно пренебрегающего ею купца, и прожженной старухой, именуемой Раффаэллой, максимально приближен к действительности, поскольку вопрос женской красоты рассматривается в нем исключительно в практической плоскости как главное средство обольщения мужчины. Поэтому он трактуется не с высокоученых позиций, но исключительно в плане обсуждения нарядов, косметики и украшений. Годится все, что способно подчеркнуть изящество облика (*lo svelto della persona*), «величавость плеч, расположение бедер, тонкость ступней, соразмерность ноги» (здесь и далее перевод автора) [35, с. 24], а вот природные изъяны, *difetti di natura*, необходимо поправлять, сентенциозно замечает Раффаэлла, для чего имеются целебные снадобья и всевозможные настои, *acque preziose e eccellenti*, придающие мягкость и изящество коже и волосам. Подробным изложением их состава заполнены целые страницы диалога, содержащего рецепты удивительных косметически-алхимических препаратов вроде бальзама из мальвазии, белого уксуса, меда, цветков лилии, свежей фасоли, яри-медянки, каменной соли, квасцов и сахара. Проблема убрания головы, *l'ornamento della testa*, также

рассматривается преимущественно в практическом аспекте, например, в отношении того, какого размера должен быть головной убор, дабы в сравнении с ним голова не казалась маленькой или большой, и что не следует носить парики, если у женщины имеются неплохие собственные волосы.

И о схожих материях заходит речь не только у него, что заставляет в итоге по-новому взглянуть на содержание сюжета «женщина с зеркалом» в свете обостренного интереса времени к проблеме ухода за внешностью. О том, насколько широким был такой интерес, показывает один факт — только на протяжении XVI столетия «Раффаэлла» выдержала одиннадцать изданий (из них восемь — в Венеции), возможно, оказав влияние на некоторую переоценку этического смысла традиционной изобразительной комбинации *vanitas*. Обращенные к женщине требования соответствия идеалу красоты в качестве основной предпосылки подразумевали необходимость ухода за внешностью и использования косметики, что закономерно выводило уход за волосами из-под огня морализирующей критики. Теперь общая гигиена тела, уход за волосами рассматривались как форма очищения организма, его избавления от вредного и дурного начала, отчего попечение за внешностью предстало в качестве эффективного средства достижения не только телесного здоровья, но и душевной гармонии.

Интересы века и новое отношение к проблемам гигиены выразились в распространении изображений сцен женского туалета и заметном увеличении в них бытового антуража, однако затем, в середине чинквеченто, тема вновь претерпела изменения, теперь совершившиеся под влиянием идеологии Контрреформации, которая снова вывела на сцену подзабытые lamentации на тему суетности и порочности женщин. Сильное воздействие на трактовку нашего сюжета в ту пору начали оказывать не только классические произведения или поэзия петраркистов, даже не этико-философские концепции любви, но религиозно-дидактические установления, вызывавшие к укреплению веры и благочестия, что привело в итоге к возвращению морализирующих интонаций. Свою роль в определении дальнейшей траектории его развития сыграли писатели-моралисты позднего чинквеченто, в представлении которых забота об украшении внешности снова оказалась несовместимой с идеей женской добродетели и с добросовестным выполнением обязанности матери семейства. «Современные женщины достигли крайности с их украшениями» [13, с. 19], сокрушенно резонирует

Пьетро Бельмонте, автор нравоучительного сочинения «Воспитание невесты» (Рим, 1587). Это же самое настоящее помешательство, сетует он, если видишь «обычную горожанку или даже благородную женщину, являющуюся в одеждах и с украшениями, более подобающими княгине или знатной синьоре» (здесь и далее перевод автора) [13, с. 19]. Но что поделать, такой дурной обычай, а вернее — злоупотребление (*quest'uso, o per meglio abuso*), слишком распространился в наши дни во всем, что относится к женским украшениям и прическам, для коих не хватает порой и приданого: «И это, по сути, причина величайшего безобразия и позора, [возникающего] как из-за легкомыслия женщин, так и по глупости мужчин, что им потворствуют, ибо они превосходят все границы достоинства и чести» [13, с. 19–20]. Нужны примеры? Пожалуйста, и отчего бы тогда не начать с убранства головы: «Существует так много париков, так много разнообразных локонов, искусственных и поддельных, так много обмоток для косы в виде сердечек, узлов, колец и прочих странных форм (*gli altri strani formi*). Таковы же петли разных цветов, пряжки из кованого золота, трубки, унизанные драгоценными камнями, гирлянды из жемчуга и драгоценных камней, цветы настоящие и искусственные, подвески, короны, банты», и многое другое. Но как же восхищаться всем этим великолепием, задается вопросом озадаченный писатель, если чувствуешь себя смущенным, «что не умешь во всех них отличить истину от притворства?» [13, с. 20].

Разве следует забывать о том, что самым лучшим украшением служит пристойное облачение, чье изящество и изысканность подобает каждому, но более всех женщине, особенно если она из благородного сословия? То же самое относится к прическе, коей надлежит быть «аккуратной и скромной, без всяких украшений или же с небольшим их количеством» [13, с. 24]. Что сказать в таком случае о белилах, что составляют одну из главных причин, заставляющих сомневаться в женском целомудрии, ибо краситься и покрываться белилами — суть отвратительная привычка, ибо среди «всей прочей лжи, безобразной и наипротивнейшей богу», нет другой более скверной, чем «пользоваться косметикой и раскрашивать лицо и другие части тела» [13, с. 30–31].

«Косметика на женщине говорит о нецеломудренном уме», заключает наш моралист, делая вывод о том, что «та женщина, что белится, оставляет все прочие заботы» [13, с. 33], отдаляясь от мужепочитания и ухода за домом, от всего круга своих обязанностей, которые ей надлежит выполнять для поддержания семейного благополучия.

Несомненная для середины столетия связь между уходом за волосами и женской нравственностью отразилась в эволюции интересующего нас сюжета, выразившись в повторном сближении его иконографического извода с комплексом средневековых воззрений на уход за телом. Оттого знакомые интонации *vanitas* вновь начинают доминировать над элементами классической образности, отдалившимися на периферию. Вот Парис Бордоне, который в середине века не менее пяти раз возвращался к любимейшему сюжету («Портрет женщины», 1540-е годы, частное собрание; так называемые «Венецианки за туалетом», около 1545, Национальная галерея Шотландии, Эдинбург, и др.). (Ил. 6.) Картина из Эдинбурга в композиционном отношении представляет собой комбинацию идеализированного портрета «красавицы», подобного «Флоре» Тициана, с леонардовским типом «портрета в повороте» (еще одна «красавица», помещенная справа и смотрящая на зрителя) и изображением молодой, но одетой по-монашескому строго женщины, с зеркалом в руке, на которое она указывает суетной визави. В XIX веке сюжетное значение картины связывали с библейской историей Юдифи, якобы показанной в момент, когда она собирается отправиться в шатер к Олоферну, в следующем столетии в ней видели традиционную аллегорию *vanitas*. Такое предположение на первый взгляд выглядит обоснованным, однако нуждается в некоторых коррективах. Как кажется, содержательную основу этой моральной аллегории могло составить малоизвестное сочинение Аретино «О человеческой природе сына божьего» (Первоначальный вариант — 1534, в расширенном виде текст вышел в свет в следующем году, также это сочинение было опубликовано в венецианском издании 1551 года вместе с другими религиозными писаниями Аретино). История Магдалины включена во вторую книгу этого объемистого труда в качестве «вставной новеллы» (Л. М. Баткин), а главное место в ней занимает описание превращения самовластной куртизанки в кающуюся грешницу. Речь идет о двух сестрах, Марфе и Марии Магдалине, одна из которых обрушивается на другую с упреками в суетности и чрезмерном увлечении греховными радостями жизни.

Повествование открывается восхвалением великих добродетелей бесконечно преданной Христу подвижницы Марфы, облаченной в дешевую одежду и с накидкой из грубого льна, покрывающей голову, — подробность, сохраненная и у Бордоне. Исполненная негодованием, она сурово порицает сестру: «Можно ли представить, чтобы разум твой не усвоил, сколь слаще те наслаждения, которые дарует небо душе,



6. Парис Бордоне. *Венецианки за туалетом*. Около 1545
Холст, масло. 97 × 141
Национальная галерея Шотландии,
Эдинбург

нежели те, что мир предоставляет телу? Как случилось, что не понимаешь, сколь отличны дары небесные от земных даров? Суетны мысли твои и дела твои суетны, но поменяй их, сестра, сделай это, и станут полезными деяния твои» (здесь и далее перевод автора) [8, с. 30].

И достойно особого внимания то, что в виде решающего аргумента, призванного обратить на путь истины отвращением от греха, выступает зеркало, одновременно представляющее в качестве символа самопознания и — напоминания о всевидящем божьем оке, типично средневековая метафора, вызывающая в памяти знаменитые «Семь смертных грехов» Иеронима Босха: «Ты слепа, Магдалина, и оттого не видишь примера, глядя в зеркало лишь для того, чтобы развлекать людей и гневить Господа» [8, с. 31]. Попреки сестры нарушили душевный покой блудницы, и действительно, при взгляде в тускло поблескивающую поверхность зеркального стекла лицо белокурой красавицы у Бордоне ненадолго хмурится. Однако, невзирая на увещания «доброй Марфы», в ночь накануне похода в храм, где выступит с проповедью Христос, Магдалина



7. Тинторетто. *Сусанна и старцы*
Около 1555
Холст, масло. 146 × 193,6
Музей истории искусства, Вена

решает устроить пиршество, и как будто в преддверии его, «охваченная гордостью за свою великую красу», облачается в роскошное платье героиня венецианского художника, прибирающая перед зеркалом длинные косы.

Подробно описанная в картине предметно-бытовая среда включает в себя изображения платьев и украшений, разнообразных предметов туалета — зеркала, гребня, кувшинчика с косметическими средствами. С такой же обстоятельностью обрисован житейский обиход красавицы в написанной десятилетием позже картине Тинторетто «Сусанна и старцы» (1555–1556, Музей истории искусства, Вена) [48, с. 94–96]. (Ил. 7.) Этот библейский сюжет пользовался немалой популярностью в середине столетия, когда жизненная история Сусанны интерпретировалась в духе установлений Контрреформации как аллегория непорочной чистоты церкви, неуязвимой для нападок злокозненных еретиков. Не оставляя сомнений в добродетельной моральной природе героини, о чем гласит согласный хор рассеянных среди пейзажа иносказательных мотивов

(олень символизирует чистоту души и супружескую верность, смоковница представлена как эмблема церкви и спасения души), художник показывает сцену туалета с обилием подробностей, более подходящих жизненному обиходу какой-нибудь знаменитой куртизанки вроде Вероники Франко. Вблизи зеркала на страже ее красоты замерли неизменные атрибуты будуара венецианской красавицы — гребень, булавка для кос, кувшинчик для косметики, свободно перемешавшиеся с кольцами и жемчужными нитями, которыми, так же как и золотыми браслетами на запястьях и крупными серьгами, выразительно оттеняется ослепительная нагота этой библейской Венеры.

Если бы не двое старцев, с комичным видом маячащих где-то на периферии, было бы практически невозможно провести границу между религиозным и мифологическим сюжетом, так много в содержании «Сусанны» светских мотивов, вызванных к жизни заигрыванием с классической образностью, почти заглушающей тематику *vanitas*. Однако странным образом картина все равно содержит те же самые нравоучительные сигналы, предупреждающие об опасности увлечения земной красотой (теперь ее жертвой оказались лукавые старцы), которыми уснащены бесчисленные проповеди той эпохи, обличающие коварство куртизанок, заманивающих в сети прельщенных ими обожателей, отчего в образе добродетельной героини начинает незаметно проступать сходство с гетерой. Оно тем ощутимее, что изображение женщины перед зеркалом во второй половине чинквеченто вновь стало прочно ассоциироваться с миром продажной любви. Оставляя в стороне картину Бордоне из Эдинбурга, чья главная героиня была предположительно идентифицирована нами как Магдалина, обратимся к другому источнику, обладающему несомненной документальной ценностью, изданию Джакомо Франко «Костюмы мужчин и женщин Венеции» (1610) [21]. В нем на одном из листов показаны «куртизанки, причесываемые различными способами перед зеркалом»: одетая в роскошное платье с большим вырезом на груди, куртизанка сидит за туалетным столиком и смотрит в зеркало, пока служанка убирает ей волосы. (Ил. 8.)

Сближение занимающего нас сюжета с миром куртизанок, а значит, возвращение героине статуса олицетворения Сладострастия, имело логичным последствием появление картин с изображениями мифологического прообраза куртизанок и главной покровительницы беспутных красавиц, Венеры, в сцене за туалетом, из которых наиболее известна «Венера перед зеркалом» Тициана (около 1555, Национальная галерея



8. Куртизанки, причесываемые различными способами перед зеркалом
Гравюра из кн.: Giacomo Franco, *Habiti d'huomeni et donne venetiane*. Venetia, 1610



9. Тициан. *Венера перед зеркалом*
Около 1555
Холст, масло. 124,5 × 105,5
Национальная галерея искусства,
Вашингтон



10. Паоло Веронезе. *Венера перед зеркалом*. Около 1585
Холст, масло. 165,1 × 124,5
Художественный музей Джослина,
Омаха,

искусства, Вашингтон). (Ил. 9.) История ее выполнения, а вернее — возникновения нескольких редакций этого сюжета, одним из которых является произведение из американского собрания, интересным образом перекликается с порядком эволюции нашего сюжета в венецианском искусстве. На основании письменных источников было установлено, что вашингтонская работа представляет один из трех разных авторских вариантов сюжета, заметно различавшихся по составу персонажей и их облику, поскольку в других версиях богиня являлась одетой и в сопровождении *одного* амура, поддерживавшего зеркало, или же амуры были композиционно сгруппированы по-другому, чем в ней [43, с. 93–105]. Более того: исследование в рентгеновских лучах показало, что в качестве основы Тициан использовал холст, на котором уже содержалось поясное изображение двух фигур, мужской и женской, показанных в трехчетвертном развороте, в горизонтальном формате. Такая композиционная формула, как полагают, близко напоминала

изобразительную схему в некоторых мифолого-аллегорических картинах Тициана (например, таинственную «Аллегория» из Лувра, которую исследователи истолковывают как прославление супружеского союза, овеянное мифологическими аллюзиями). Однако теперь важно отметить ее сходство с ранней «Женщиной перед зеркалом» самого Тициана из Лувра, говорящее о преемственности от ранних картин на тему могущества любви и красоты, причем в последующих трансформациях иконографического ряда ее спутник превратился в купидона, обозначив переход бытового сюжета в измерение мифологического жанра.

Следующую версию, вероятно, представляла утраченная картина с одним амуром, выполненная для Филиппа II. (Сам Тициан упоминал о ней в письме к нему от 22 декабря 1574 года как о произведении, где показана «Венера с амуром, который держит зеркало», *Venus con Amor gli tien il specchio*) [16, с. 540]. Как и в вашингтонской композиции, представляющей собой развернутую версию этой несохранившейся картины, здесь содержание традиционной аллегории благодаря появлению пажа-купидона уже полностью передается в терминах мифологической образности. Сближение с ней облегчалось существованием классических произведений, представляющих Венеру за туалетом, с зеркалом в руке и, иногда, с ассистирующим ей амуром, или амурами. Когда начинаешь отыскивать прототипы, на память конечно же сразу приходит изображение задумчивой красавицы, перед которой держит зеркало Эрот, среди таинственного хоровода фигур на стене обширного зала помпеянской Виллы Мистерий. Значительно ближе в композиционном отношении к картине из Вашингтона находится мозаика III века (Сус, Археологический музей), показывающая Венеру Анадиомену, которая стоит в потоке, рядом с ней Амура с зеркалом и венком, а с другой стороны — гения сезона. Однако гораздо большее значение в таком сравнении имеет иконографический материал, почерпнутый из области мелкой пластики, поскольку в эпоху Возрождения именно ему принадлежала важная роль посредника в передаче художественных образов классического искусства в распоряжение ренессансных художников, для которых он служил в качестве своеобразного «подсобного фонда» изобразительных решений. Как пример назовем небольшую статуэтку Венеры, глядящей в зеркало и поправляющей волосы, версии которой хранятся в музеях Парижа, Неаполя и Лозанны. Возможно, такая скульптура случайно оказалась в поле зрения Тициана в каком-нибудь богатейшем собрании антикварного материала из тех, что хранились

в те годы в домах Венеции и Падуи, подсказав идею превратить участников сцены за туалетом в мифологических персонажей.

Переводом бытовой ситуации в состав мифологической картины открывались новые перспективы осмысления традиционного сюжета, главная героиня которого, дама перед зеркалом, превратилась в царственно нагую Венеру, чья поза вновь вызывает в памяти статую *Venus Pudica*, возможно, известную Тициану по рисункам или виденную им во Флоренции в 1545 году. Убранная в косы прическа Венеры скреплена нитями из крупных жемчужных зерен, но пышные пряди все равно ложатся на спину и на плечи, отражаясь в зеркальном стекле, куда внимательно вглядывается богиня, будто пытаясь угадать свою собственную природу как воплощения совершенной красоты и причины ее неодолимой власти над сердцами. Знакомый нам поэтический образ петраркизма, благоговейное любование прекрасными волосами возлюбленной, увенчивается галантным признанием в любви, обретающим зримую форму в жесте амура, коронующего венком чело богини.

Впоследствии инвенция Тициана, повторенная в многочисленных версиях картины, выполненных его мастерской, нашла отклик у Веронезе («Венера перед зеркалом», около 1585, Художественный музей Джослина, Омаха), показавшего нагой торс богини в обрамлении роскошных тканей одеяния и драпировок алькова. (Ил. 10.) Сложному, типично маньеристическому развороту мощного тела, показанного со спины, отвечает не менее замысловатая коллизия картинного содержания: видимый в зеркальном отражении взгляд Венеры обращен навстречу зрителю, коему предлагается вообразить себя на месте Марса, заходящего в помещение, где ожидает его ласк богиня красоты. Однако затем сюжет «женщина с зеркалом» исчезает из венецианского искусства, исчерпав выразительные возможности и уступая в сравнении с нарядными мифологическими спектаклями самого Веронезе и его же зрелищными композициями для украшения Палаццо дождей, рядом с которыми камерные сцены женского туалета смотрелись явным анахронизмом. Их местонахождением отныне были страницы иллюстрированных изданий вроде компендиумов по истории моды Чезаре Вечеллио или Джакомо Франко, у которого мы встречаем изображение «венецианки, причесывающейся, глядя в два зеркала». В сопроводительном тексте содержится краткое пояснение насчет причин, вызвавших к жизни такое странное обыкновение, обусловленное сложностью фасона современных причесок: их сооружение требует соучастия служанок

или особо ловких ухищрений со стороны тех, кто желает следовать за модой. («Есть среди них такие, кто причесывает сами себя при помощи двух зеркал, дабы видеть в отражении в одном то, что показывает другое») [20, с. 9]. В такой форме наш сюжет оборачивается исключительно бытовой своей стороной, а его изобразительное решение обладает уже не художественной, но иконографически-документальной ценностью, что окончательно выводит его за пределы творческой сферы.

Библиография

1. Апулей. «Метаморфозы» и другие сочинения. М., 1988.
2. Баткин Л. М. Пьетро Аретино как религиозный писатель. М., 2005.
3. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 3. М., 1994.
4. Либман М. Я. Очерки немецкого искусства Позднего Средневековья и эпохи Возрождения. М., 1991.
5. Якушкина Т. В. Итальянский петраркизм XV–XVI веков. Традиция и канон. СПб., 2008.
6. Aldo Manuzio. Renaissance in Venice. Venice, 2016.
7. Anderson J. Pietro Aretino and Sacred Imagery // Interpretazioni veneziane: Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro/A cura di D. Rosand. Venezia, 1984. Pp. 275–290.
8. Aretino P. Prose sacre. [Lanciano], 1914.
9. Artemieva I. The Barbarigo “Venus with a Mirror” and the “Dialogo della Pittura” by Lodovico Dolce // Late Titian and the Sensuality of Painting/Ed. S. Ferino-Pagden, 2007. Pp. 195–201.
10. At Home in Renaissance Italy/Ed. M. Ajmar-Wollheim and F. Dennis. London, 2006.
11. Bairo P. Segreti medicinali. Venetia, s. a.
12. Baxandall M. Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. 1350–1450. Oxford, 1971.
13. Belmonte P. Institutione della sposa. Roma, 1587.
14. Borchert T.-H. The Age of Van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting. 1430–1530. Ghent-Amsterdam, 2002.
15. Brigstrocke H. Italian and Spanish Painting in the National Gallery of Scotland. Edinburg, 1993.

16. *Cavalcaselle G. B., Crowe J. A.* Titian, His Life and Time. Vol. 2. London, 1877.
17. *Cieri Via C.* Allegorie morali dalla bottega belliniana // *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500.* Mito, allegoria, analisi iconologica. Roma, 1981.
18. *Coryat T.* Coryat's Crudities. Hastily Gobbled Up in Five Months Travells in France, Savoy, Italy... (1611). Vol. 1. Glasgow, 1905.
19. *Firenzuola A.* Opere. Firenze, 1958.
20. *Franco G.* Habiti delle donne venetiane. Venezia, 1609.
21. *Franco G.* Habiti d'huomeni et donne venetiane. Venezia, 1610.
22. *Goffen R.* Giovanni Bellini. New Haven and London, 1989.
23. *Goodman-Soellner E.* Poetic Interpretations of the "Lady at Her Toilette" Theme in Sixteenth-Century Painting // *The Sixteenth-Century Journal*, 14 (1983). Pp. 426–442.
24. *Mc Ham S. B.* Reflections on Pliny in Giovanni Bellini's "Woman with a Mirror" // *Artibus et historiae*, 58 (2008). Pp. 157–171.
25. *Hartlaub G. F.* Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst. München, 1951.
26. *Held J.* Artis Pictoriae Amator. An Antwerp Art Patron and His Collection // *Gazette des Beaux-Arts*, 50 (1957). Pp. 53–84.
27. *Humfrey P.* Painting in Renaissance Venice. New Haven and London, 1996.
28. *Joannides P.* Titian to 1518. The Assumption of Genius. New Haven and London, 2001.
29. *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae.* Bd. 8. T. 1. Zürich und Düsseldorf, 1997.
30. *Lymant B.* Entflammen und Löschen. Zur Ikonographie des "Liebeszaubers" vom Maister des Bonnes Dyptichons // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57 (1994) S. 111–122.
31. *Molmenti P.* La storia di Venezia nella vita privata. Dalle origini alla caduta della Repubblica. Vol. 2. Bergamo, 1911.
32. *Pasqualigo A.* Delle lettere amorose. Venezia, 1570.
33. *Paviot J.* Les Tableaux de nus profanes de Jan van Eyck // *Gazette des Beaux-Arts*, 142 (2000). Pp. 265–282.
34. *Pericolo L.* Love in the Mirror: A Comparative Readings of Titian's "Woman at Her Toilet" and Caravaggio's "Conversion of Mary Magdalene" // *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, 12 (2009). Pp. 149–179.
35. *Piccolomini A.* Dialogo de la bella creanza de le donne. Milano, 1969.

36. *Piemontese A.* Secreti. Lion, 1558.
37. *Poglayen-Neuwall S.* Titian's Pictures of the Toilet of Venus and Their Copies // *The Art Bulletin*, 16 (1934). Pp. 358–384.
38. *Rearick W. R.* The Art of Paolo Veronese. 1528–1588. Washington, D. C., 1988.
39. *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Dürer, Bellini and Titian/Ed. B. Aikema and B. L. Brown.* Thames and Hudson, 1999.
40. *Sachs H.* Die Frau in der Renaissance. Leipzig, 1970.
41. *Santore C.* The Tools of Venus // *Renaissance Studies*, 11 (1997). Pp. 179–207.
42. *Schabacker P.* Jan van Eyck's "Woman at Her Toilet"; Proposals Concerning its Subject and Context // *Annual Report. (Fogg Art Museum)*. 1974/1976. Pp. 56–78.
43. *Shapley F. R.* Titian's "Venus with a Mirror" // *Studies in the History of Art*, 1971, 1972. Washington, D. C., 1972. Pp. 93–105.
44. *Shapley F. R.* National Gallery of Art. Catalogue of the Italian Painting. Vol. 1. Washington, D. C., 1979.
45. *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise.* Paris, 1993.
46. *Steadman J. B.* Venus' "Citole" in Chaucer's "Knights Tale" and Berchorius // *Speculum*, 34 (1959). Pp. 620–622.
47. *Tempestini A.* Giovanni Bellini. Catalogo completo dei dipinti. Firenze, 1992.
48. *Tintoretto.* Catalogo della mostra/A cura di V. Sgarbi. Milano, 2012.
49. *Tiziano.* Catalogo di mostra. Venezia, 1990.
50. *Vasari G.* Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori/Con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi. Vol. 4. Firenze, 1879.
51. *Vecellio C.* Habiti antichi et moderni. Venetia, 1590.
52. *Wolfthal D.* In and Out of the Marital Bed. Seeing Sex in Renaissance Europe. New Haven and London, 2010.
53. *Wright A.* The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome. New Haven and London, 2005.