

Евгений Яйленко

«Тарквиний и Лукреция» Тициана: античный сюжет в контексте эротического дискурса эпохи Возрождения

Статья посвящена анализу эволюции сюжета «Тарквиний и Лукреция» в творчестве Тициана, обращавшегося к нему не менее четырех раз. Изменение его подхода к живописной интерпретации античного предания было обусловлено не только развитием творческих интересов венецианца, но и разнообразными источниками влияния, в качестве которых в ранние годы были произведения Лукаса Кранаха Старшего и Рафаэля, а позднее — гравюры мастеров Северного Возрождения. Помимо них роль основополагающей стилистической парадигмы могла сыграть знаменитая серия гравюр, выполненная Маркантонио Раймонди по рисункам Джулио Романо и известная как *I modi*. Предположение о ней как о возможном источнике художественной инвенции Тициана открывает возможность постановки в более широкой форме вопроса о сущностных сторонах эротики в ренессансном искусстве.

Ключевые слова:

Ренессанс, маньеризм,
Тициан, гравюра, эротика.

Заметную особенность в изучении искусства итальянского Возрождения составляет поиск новых направлений исследований, охватывающих такие сферы, которые прежде оставались вне поля зрения специалистов как не представляющие интереса или даже находившиеся под негласным запретом. Что касается табуированного, то сюда в первую очередь относится тема эротики в изобразительном искусстве, сравнительно недавно привлекавшая к себе внимание, о чем скажут несколько примеров. В 2003 году в Брауншвейге в Музее герцога Антона Ульриха состоялась выставка «Стрела Амура. Тициан и эротика в изобразительном искусстве», на которой были в основном представлены произведения ренессансной печатной графики [15, pp. 1–110]. Значительно более масштабной по охвату изучаемого материала была впечатляющая выставка «Искусство и любовь в ренессансной Италии» (2008–2009), прошедшая в Нью-Йорке в Музее Метрополитен [12, pp. 1–376], причем одновременно с ней в лондонской Галерее Курто оказалась развернутой экспозиция с характерным наименованием «Любовь и брак в ренессансной Флоренции» [25, p. 718–727]. Также нет недостатка и в научных публикациях на эту тему, в том числе в отечественной науке: в этой связи имеет смысл упомянуть изданные Комиссией по культуре Возрождения Российской академии наук сборники статей «Миф в культуре Возрождения» [8] и «Образы любви и красоты в культуре Возрождения» [9].

Изучение художественного материала, объединяемого условным обозначением «эротического искусства Возрождения», показало всю его сложность и внутреннюю неоднородность, поскольку тема эта обладает несколькими аспектами и, соответственно, имеет несколько уровней рассмотрения. При этом незамысловатые листки с любовными сценами составляют лишь одно из многочисленных явлений такого рода, поскольку наряду с откровенными непристойностями вроде гротескного «Триумфа Фаллоса» Франческо Сальвиати эротический дискурс Ренессанса также включал мифологические рисунки Микеланджело и картины позднего Тициана с их сложнейшей содержательной проблематикой. Но даже

столь разные по своему значению и уровню выполнения художественные формы существовали отнюдь не обособленно друг от друга, как бы «в разных Вселенных», ибо были тесно связаны содержательно-стилистической общностью, и оттого внимательный взгляд способен различить следы взаимного влияния и обмена идеями в произведениях «высоких» и «низких» жанров. Вдобавок изобразительные мотивы эротического искусства, взятые вне изначального контекста и облагороженные путем соединения с новой художественной тематикой, обладали весьма высокой способностью к перемещению в чуждые им прежде содержательные пределы. Так, они могли легко и совершенно естественно проникать в заповедную область религиозной тематики: чего стоит «Мученичество святой Агаты» Себастьяно дель Пьомбо (1520, Флоренция, Галерея Палатина) с показом садистски-жесткого истязания полуобнаженной девы-христианки, которой клещами вырывают соски [13, р. 482–495]! Еще больше их в сфере историко-мифологических сюжетов, рассмотрение одного из которых, повествующего о трагической гибели римлянки Лукреции, поможет нам лучше разобраться в особенностях интереснейшего процесса контаминации художественных идей. Его рассмотрение составит основную задачу нашей статьи, где мы постараемся показать, как заимствование мотивов из области эротического искусства способно было выявить важные смысловые оттенки в хорошо знакомом сюжете. Однако сначала представляется необходимым высказать ряд принципиально важных соображений о сущностной природе эротики именно как культурного феномена эпохи Возрождения, противостоящего в качестве таковой явлениям низовой культуры вроде пресловутой *Testa di cazzi* (1536, Музей Эшмола, Оксфорд) с ее наивно-безыскусной фантазией и тяготением к безудержному гротеску.

Главное, позволяющее трактовать ее в таком качестве (в отличие, к примеру, от порнографии), состоит, как кажется, в стремлении к художественной стилизации обценных ситуаций, имевшей целью хотя бы отчасти завуалировать их откровенно непристойный смысл. Один из распространенных способов представляло сближение с комплексом историко-мифологических сюжетов, которые переводом эротической образности в координаты прошедшего времени снимали отпечаток грубой житейской прозы, уступавшей место возвышенному вымыслу, а также способны были выявить в ней иносказательный подтекст. Перемещением в область античного прошлого также мотивировалось применение стилистических приемов классического искусства,

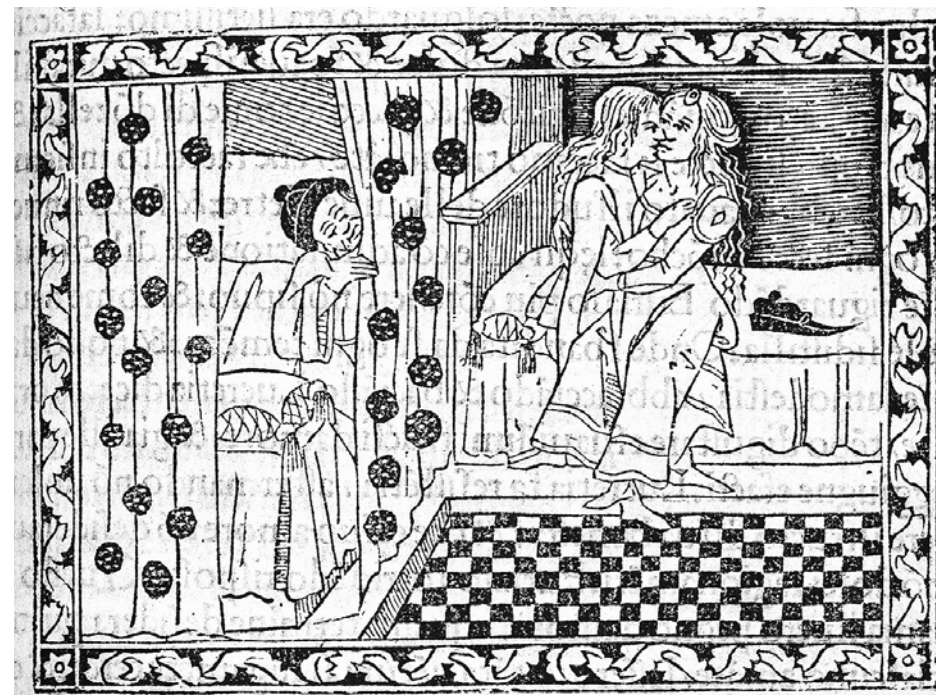


1. Джулио Романо. *Любовная сцена*
Около 1524–1525
Холст (переведена с дерева), масло.
163 × 337. Государственный Эрмитаж

способных совершенством изобразительной речи облагородить игривое повествование о любовных утехх богов. Прибегая к подобным ухищрениям, авторы эротических произведений, разумеется, отнюдь не вводили себя в заблуждение относительно того рода внимания, которому они адресовались, однако ввиду необходимости соблюдения приличествующего декорума их задача в итоге сводилась к отысканию необходимой меры в отношениях между контрастирующими началами эстетического и грубо-чувственного. Их примирение удачно осуществилось в лучших образчиках ренессансного эроса, равно обладающих богатством художественного содержания и утонченной изысканностью стилистического строя, что сообщало им статус подлинных произведений искусства.

Такова работа Джулио Романо из эрмитажного собрания — «Любовная сцена» (около 1524–1526) [6, с. 214–215]. (Ил. 1.) Ее обычно отождествляют с упоминаемой у Вазари картиной, «на которой юноша и девушка, обнявшись на постели, предаются ласкам, а из-за двери за ними подсматривает старуха; фигуры эти несколько меньше натуры и весьма изящны» [5, с. 77]. Любопытно, что оценка Вазари относится

исключительно к эстетическим особенностям произведения Джулио, непристойность рискованного содержания которого лукавый автор «Жизнеописаний» попросту проигнорировал. Первый взгляд на картину обнаруживает в ней незамысловатую и лишенную глубокого содержания эротическую сцену, всего лишь переводящую в станковый формат непристойную образность порнографических гравюр той эпохи, из которых самыми известными были *I modi* самого Джулио (о них речь пойдет ниже). Однако такое впечатление обманчиво, поскольку в ее образном строе в действительности соединилось несколько ключевых слагаемых эротического кода Возрождения, расцвечивающих заурядный житейский эпизод интересными смысловыми ходами и литературными ассоциациями. Расшифровать их позволяет обращение к знаменитой книге «Рассуждения Нанны и Антонии под фиговым деревом в Риме» Пьетро Аретино, что выходила в Венеции отдельными частями начиная с 1534 года; последняя, третья часть вышла в свет пятью годами позднее. На страницах этого эпохального в своем роде плода творческих усилий обнаруживаются едва ли не все образные мотивы эрмитажной картины, предстающие в качестве общих мест ренессансного эротического дискурса. Среди них — обнимающаяся парочка в алькове в богато обставленной комнате, «изукрашенной, как покои куртизанки»; жест руки девушки, «которая вцепилась в его дудку, как коршун в цыпленка»; присутствие старухи, матери или, скорее всего, обычной сводни, *ruffiana*. (Впрочем, обе ипостаси нередко совмещались, примером чему как раз служит добрая маменька аретиновой Нанны) [4, с. 57, 59]. Оживающий благодаря ее появлению сюжетный мотив подсматривания, потаенного подглядывания исподтишка за любовными эволюциями парочки, также составлял излюбленный художественный прием Аретино, да и не только его одного. Поскольку с точки зрения формальной структуры «Рассуждения» являются не чем иным, как набором не связанных сюжетно новелл, то композиционную рамку для них образует монолог рассказчицы-куртизанки, глазами которой все происходящее обычно бывает увиденным сквозь щель в стене или через замочную скважину. К разряду типичных для Аретино повествовательных приемов также относится появление кошки и собаки, inferнальных «двойников» влюбленных, их гротескных *alter ego*, чья животная природа выразительно характеризует состояние человеческих нравов. Не случайно повадки именно этих животных в комически заостренной форме повторяют нравы обитателей блудилища, коим был выразительно описанный



2. Любовная сцена. Иллюстрация из кн.: Enea Silvio Piccolomini, *Storia di due amanti*. Firenze, c. 1500. Fol. C8r.

в первой части аретиновых «Рассуждений» небольшой женский монастырь. И наконец, отдельные предметы, относящиеся к области сексуальной символики, вроде связки ключей в качестве распространенной метафоры для обозначения половых органов («вставить ключ», «ключ выскочил из скважины» и т. д.) [4, с. 41, 60].

Но рядом с образчиками эротического сленга на страницах «Рассуждений» явственно проступает дополнительный слой метафорических обозначений в форме мотивов мифологической образности, что щедро разбросаны буквально повсюду: даже при созерцании монашеской оргии ее участнице на минуту привиделось, «будто это резвятся с нимфами влюбленные юноши» [4, с. 36]. Не чужд был мифологическим аллюзиям и наш художник, у которого украшающие ножки кровати рельефные

пластины декорированы изображениями любовных досугов неукротимых сатиров, также выразительно оттеняющих одержимость юной четы помутнившим их рассудок тяжким недугом любострастия.

Увиденное в таком аспекте, произведение Джулио воспринимается в качестве эталонного выражения всех компонентов любовно-эротической темы в культуре Позднего Возрождения. Отдельные ее слагаемые порознь и независимо друг от друга иногда возникали в искусстве Кватроченто в росписях свадебных сундуков, изделиях прикладного искусства, книжной иллюстрации, где обнаруживаются близкие формально-стилистические аналогии картине римлянина. (В качестве примера упомянем иллюстрацию к тексту итальянского перевода «Повести о двух любовниках» Энея Сильвио Пикколомини, опубликованного во Флоренции на рубеже XV и XVI веков, где воспроизведена похожая ситуация, причем не забыта и старуха, подглядывающая из-за занавески за пылкими объятиями влюбленных.) (Ил. 2.) Однако соединение разрозненных мотивов на основе станковой картины эротического содержания осуществилось только в следующем столетии, причем главным стимулом послужило воздействие интенсивно развивавшейся художественной теории, в рамках которой получили осмысление формы восприятия эротики в искусстве и способы ее воздействия на зрительское сознание.

В этом отношении весьма показательным сравнение теоретических постулатов Альберти, характеризующих уровень развития эстетической мысли Раннего Возрождения, и воззрений на сей счет Леонардо. Для писателя Кватроченто вопрос о влиянии на умы эротической образности не представлял особого интереса. Не выходя за пределы норм общепринятой морали, он ограничился пожеланием соблюдать декорум, сохраняя «стыдливость и целомудрие» при показе наготы («Три книги о живописи», книга 2), да еще советовал «изображать только достойнейшие и прекраснейшие лики людей» в спальнях, «ибо это имеет большое влияние на зачатие матерей и определяет будущий вид ребенка» [3, с. 315]. Иное дело — Леонардо. Исходный пункт для развития его мысли составляет классический тоpos произведения искусства, столь прекрасного и совершенного по выполнению, что при созерцании оно способно вызвать любовь к показанному в нем предмету. Отталкиваясь от него, Леонардо рассматривает вопрос о воздействии эротической образности и возможном зрительском отклике в ходе диспута о сравнительной ценности изобразительных возможностей

разных искусств, живописи и поэзии. Его тезис звучит так: «Живописец ставит собственный образ любимого предмета перед влюбленным, который, целуя его и обращаясь к нему с речью, часто делает то, чего он не сделал бы с теми же самыми красотоми, поставленными перед ним писателем» [7, с. 257]. Развивая далее собственное суждение, он приходит к важному выводу, что «живопись скорее приводит в движение чувства, чем поэзия», предлагая в качестве примера соответствующее наблюдение: некоторые живописцы «рисовали позы похотливые и настолько сладострастные, что они побуждали своих зрителей к таким же самым развлечениям, чего не сделает поэзия» [7, с. 257–258].

Так, в рассуждениях Леонардо действительность и искусство, основывающиеся на началах мимезиса, как будто меняются местами, поскольку именно художественное произведение теперь наделяется свойствами образца для подражания, осуществляемого самой жизнью, что в итоге предопределяет окончательный вывод: неблагоприятные изображения неизбежно станут оказывать разрушающее влияние на нравственность тех, кто их созерцает.

Впрочем, моральный аспект эстетической проблемы «обратного подражания» так и не попал в поле зрения Леонардо, как не вызвал он особого интереса у других писателей и теоретиков искусства Позднего Возрождения (Бенедетто Варки, А. Ф. Дони, Лодовико Дольче). Более того, в их глазах способность художественного произведения возбуждать любовный жар служила едва ли не главным критерием оценки высокого мастерства его создателя, отчего об осуждении речь попросту не заходила [12, р. 182]. Ситуация радикально поменялась только ближе к концу столетия, примером чему служит один любопытный исторический источник. Его авторство принадлежит Бартоломео Амманати, флорентийскому архитектору и скульптору, чьи высказывания на сей счет выглядят тем более ценными, что исходят непосредственно из позднеренессансной художнической среды, позволяя точнее определить характерные для нее воззрения. Они изложены в составленном им пространном послании (датировано 22 августа 1582 года), которое адресовано членам флорентийской Академии рисунка.

Письмо Амманати выдержано строго в духе Контрреформации с ее требованиями абсолютной благопристойности содержания произведений искусства и проведения в нем нравственно-воспитательной идеи. Оно открывается подобием мемуарного пролога, заключающего в себе перечень тем, *utili e buoni ragionamenti*, из области изящных искусств,

что обсуждались некогда на заседаниях Академии. Во время совместных встреч ее члены поочередно поднимали вопросы, относящиеся к практикуемым ими видам художественной деятельности, рассматривая их с точки зрения того, что называется «секреты мастерства»: живописцы рассуждали о колорите и композиции, скульпторы — о компоновке статуй, особенностях их визуального восприятия, и т. д. Бартоломео считает особенно важным подчеркнуть их значение как педагогических наставлений во имя *saper ben l'arte*, адресованных юношеству, только что вступившему на избранное поприще, и одновременно — обращенных к нему предостережений, пафос которых заключается в призыве не повторять чужие ошибки. Мысленно возвращаясь к собственному прошлому, маститый ваятель не может скрыть огорчения и досады от того, как опрометчиво поступал он некогда, подстрекаемый дурным примером предшественников. Бартоломео призывает читателей своего послания «ради любви к богу» не впадать в те же огрехи, коими в юности щедро был отмечен его собственный творческий путь, когда сам он «выполнял многие статуи полностью обнаженными и не покрытыми одеждами». Виною тому — пагубный пример тех, кто, служа ему образцом для подражания в выбранной профессии, также не осознавал, «сколь великую честь означает для человека предстать порядочным и благонравным, нежели суетным и обуянным сладострастием, пусть даже умеющим трудиться при этом самым превосходным образом» [11, р. 11]. Как жаль, что нельзя теперь каким-то образом укрыть эти несовершенные юношеские творения от взглядов тех, кто зрит их ныне или увидит впоследствии, разочарованно восклицает тот, кому теперь причиняет мучение одна мысль, что он некогда выполнил их в столь благопристойном виде! «И я желаю признаться во всеуслышание, и изо всех своих сил сделать известным для каждого, сколь плохо я поступал, и какие большие страдания мне это доставляет, и как я раскаиваюсь, дабы другие были достаточно предупреждены и не впадали в столь пагубный грех» [11, р. 11].

Но что же является причиной столь горьких сожалений? По-видимому, они были вызваны явственным осознанием того, что некогда сам не соблюдал правил приличия и благопристойности, столь необходимых каждому благочестивому христианину, но вдвойне важных для художника, чей труд имеет таинственную власть над душами людей. «Выполнять обнаженные статуи сатиров, фавнов и тому подобных, открывая те части тела, каковые необходимо скрывать, а видеть и вовсе

невозможно, если только с великим стыдом, и которые как разум, так и само искусство учат нас прятать, — это величайшая и опаснейшая ошибка», — учит Амманати. В таком случае равно зримыми становятся «душа бесчестная и ненасытная жажда нравиться в том, кто так трудится», так что произведения их создателя становятся суровыми обличителями его беспутной жизни и дурной нравственности. Поэтому, «дражайшие братья-академики», закликает Амманати, никогда не выполняйте произведений, хотя бы в чем-нибудь бесстыдных и непристойных, то есть полностью обнаженных фигур, ни чего бы то ни было еще такого, что способно подвигнуть мужчину или женщину любого возраста к дурным мыслям. Предупреждение его звучит тем более страстно, что он хорошо знает: для многих из них выполнить такую статую, «полностью обнаженную и неприкрытую», не составляет никакого труда, более того — служит желанным поводом продемонстрировать собственное художническое умение. Однако гораздо важнее задуматься о немалой опасности, которую таят такие произведения для нравственной природы тех, кто их видит, в особенности молодых людей, «что более всего развлекаются такими вещами, каковые способны соблазнять чувства, и не заботятся ни о чем ином, кроме как о бесстыдных наслаждениях» [11, р. 12]. Оттого те, кто к ним побуждают, сами не зная о том, заслуживают себе дурную славу, будь то литераторы, что сочиняют «прозу, рифмы и стихи самые совершенные и изящнейшие, но притом непристойные и бесстыдные», или скульпторы, причем здесь мысль Бартоломео парадоксальным образом снова обращается к теме сравнения разных видов творческой деятельности. По его мнению, приоритет в заочном споре остается за произведениями изобразительного искусства, способными «с одного взгляда побудить душу, пусть даже благоразумную и скромную, к путанным и постыдным мыслям», тем более что размещаются они нередко в общественных местах и доступны всеобщему обозрению, чего не скажешь, к примеру, о книгах [11, р. 13].

В запоздалых сожалениях Амманати отчетливо проступает основополагающая дихотомия эротического искусства, соединяющего низменное содержание с вызывающими восхищение прекрасными художественными формами, с одной стороны, как мы помним, призванными облагородить его, но с другой — тем более опасными, чем более они совершенны, поскольку в таком случае еще настойчивее подталкивают к «дурным мыслям». Было ли возможным преодолеть такое противоречие? Мы попробуем понять это, обратившись к рассмотрению

сюжета, равно допускавшего трактовку в легкомысленно-развлекательном и глубоко серьезном, трагическом модусе, заставляя совершенно по-разному воспринимать свойственный ему эротический подтекст, причем сравнение облегчается тем, что заинтересовавшие нас работы принадлежат кисти одного художника — Тициана. Выполняя их на разных этапах творческой карьеры, он каждый раз умел по-новому взглянуть на хорошо знакомый сюжет. В раннюю пору склоняясь к выявлению эротических обертонов, в самом последнем произведении художник как бы совершенно забывает о них, равнодушно оставляя вне поля своего зрения, отчего соответствующим образом складывались — или же никак не обозначались — отношения с субкультурой кабинетных сцен, роль которой в сложении авторской инвенции будет нас теперь интересовать.

Изложенная Титом Ливием история добродетельной римлянки, покончившей с собой после того, как была обесчещена Секстом Тарквинием, сыном царя Тарквиния Гордого («История Рима», 1:57–60) [10, с. 60–63], была достаточно популярной в искусстве Возрождения. Представляется интересным сначала рассмотреть вопрос о генезисе этого сюжета на венецианской почве. Оставляя в стороне многофигурные сцены флорентийского Кватроченто как не имеющие в стилистическом и образном отношении ничего общего с работами венецианцев (самым известным тосканским произведением была выполненная около 1500 года картина Боттичелли «История Лукреции» из бостонского Музея Изабеллы С. Гарднер), обратимся к образцам ломбардского искусства. Его специфика как своеобразной творческой лаборатории, где постоянно вызревали и складывались новые замыслы, определилась в последние годы Кватроченто благодаря деятельности Леонардо. У его последователей в начале следующего столетия получил распространение тип однофигурной композиции с изображением самоубийства Клеопатры, чья жизненная судьба с морально-этической точки зрения представляет собой антитезу истории Лукреции, но в типологическом отношении могла в известном смысле послужить прообразом для ее художественного претворения. Сюда относятся произведения Андреа Солари («Клеопатра», около 1515, Милан, частное собрание) и Джампетрино («Клеопатра», Париж, Лувр) [22, р. 48], причем последнему также принадлежит авторство одного из наиболее ранних североитальянских изображений самоубийства Лукреции, хранящееся в музее Университета Висконсин-Мэдисон. Картина на этот сюжет из неаполитанского музея Каподимонте, выполненная одним из ломбардских последова-

телей Леонардо, вероятно, в середине 1510-х годов, представляет модель в смелом погрудном срезе и развернутой непосредственно на зрителя, напоминая об иконографической схеме аналогичных по содержанию ранних венецианских картин.

Художественные изобретения ломбардцев, содержавшие отчетливую эротическую подоплеку, могли проникать в Венецию и напрямую, и в опосредованной форме благодаря, например, деятельности испытывавших их влияние болонских живописцев, у которых мы также встречаем претворение интересующего нас сюжета (Ф. Франча, «Самоубийство Лукреции», Болонья, Фондационе ди Ка' Ла Гиронда, и другие версии). Его развитие в венецианской школе представляется нам в следующем виде. Первые опыты появились в Венеции достаточно рано и скорее всего — под непосредственным влиянием леонардовского искусства, хотя утрата «Лукреции» (до 1500) Якопо де'Барбари, известной только по старой фотографии, затрудняет окончательное суждение. Основываясь на признаках формально-стилистической близости, существующих между этой утраченной картиной и «Лукрецией» из Неаполя, рискнем высказать осторожное предположение о существовании какого-то неизвестного нам образца, который был выполнен в мастерской Леонардо в последние годы Кватроченто и на котором независимо друг от друга основывались оба художника, венецианец и ломбардец. Затем благодаря посредничеству Барбари идеи леонардовских стали известными Лукасу Кранаху, пробудив живейший интерес к классическому сюжету: насчитывается не менее 37 его картин на тему самоубийства Лукреции [19, pp. 660–670; 21, pp. 17–24]. Впоследствии работы Кранаха могли какими-то путями оказаться в Венеции, чтобы там попасть в распоряжение местных художников, в первую очередь Тициана, обратив его мысль к классическому преданию. При этом, идя вслед за германцем, он не только смог почувствовать и передать интонации эротической образности в собственной трактовке истории добродетельной римлянки, но и соединить их с проникновенным показом ее движений души.

Наиболее ранняя из работ Кранаха — это композиция из частного собрания, написанная в начале 1510-х годов [24, р. 366]. (Впрочем, в его графике этот сюжет появляется еще раньше, поскольку существует датированный 1509 годом и подписанный рисунок с изображением самоубийства Лукреции, хранящийся в берлинском Гравюрном кабинете, и нельзя исключить возможность, что и такие листы какими-то путями попадали в Венецию.) Ее содержательная программа представляется

неоднозначной. Показ полунагого торса с обнаженной грудью составляет основной предмет художнического внимания в этой кабинетной картине (ее размер — 60 × 47), предназначенной для украшения частного пространства домашнего *studiolo*, дабы в часы досуга ласкать любострастный взор изображениями женских прелестей, однако эмоциональная атмосфера окрашена притом интонациями лирической созерцательности, а образ главной героини элегически печален. (Ил. 3.) Когда был нанесен роковой удар, то стоическая решимость, побудившая взяться за оружие, дабы искупить смертью невольное прегрешение, уступила место иным чувствам, отчего в выражении лица и во взгляде отчетливо читаются страдание и скорбь. Приближение смерти не принесло успокоения даже в осознании выполненного долга. Не триумф бестрепетной добродетели, обрекающей себя на гибель ради высших моральных принципов, но трагизм безвременной кончины — вот основная тема картины, и боль Лукреции тем сильнее, что смертью ознаменовался отказ от всего, что доставляло радость обладания при жизни, от драгоценностей и прекрасных тканей, скорбным отблеском озаряющих зрелище навсегда исчезающей красоты.

Смещение художнического фокуса с передачи занимательных коллизий античного рассказа, что было характерным для тосканцев, на любование изысканным убранством и прекрасным обликом героини обеспечило таким изображениям благосклонный прием в Венеции, где под их непосредственным влиянием оформилась иконографическая схема, представляющая ее в лирически-камерном варианте *mezzo-figura*. В таком формате выполнена картина Тициана «Самоубийство Лукреции» (около 1517 года, Музей истории искусства, Вена), первая из его известных нам версий этого сюжета. (Ил. 4.) Как и у Кранаха, римская матрона показана тут с кинжалом в руке, но — еще только готовящейся нанести себе рану и оттого, словно собираясь с силами и в поисках поддержки у неких высших сил, патетически обращая взор в небеса [18, pp. 255–258]. Исследования картины в рентгеновских лучах также позволили узнать, что на ранней стадии выполнения действие трактовалось несколько иначе, поскольку кинжал был зажат в руке мужчины, едва различимого ныне за ее спиной, тогда — Тарквиния. Так в фокусе зрительского внимания оказывался момент борьбы, драматического столкновения между героями, каждый из которых был наделен высокой степенью эмоциональной экспрессии. В дальнейшем, после перемены авторской идеи, когда Тарквиний превратился в супруга Лукре-



3. Лукас Кранах Старший
Лукреция. 1510–1513
Дерево, масло. 60 × 47
Частное собрание



4. Тициан. Самоубийство Лукреции
Около 1517
Холст, масло. 84 × 68
Музей истории искусств, Вена

ции, Коллатина, «мужская» партия стала более сдержанной, отступив на второй план. Это естественным образом повысило значение женской фигуры, властно приковывающей к себе зрительское внимание, завоуженное пленительной женственностью ее облика и восхищенное стойкой, поистине мужской решимостью в следовании раз и навсегда выбранному пути выполнения взятого на себя долга.

Как мне представляется, такая инверсия могла быть подсказана соприкосновением не только с искусством Кранаха, чьи Лукреции выглядят столь же привлекательными, как и героиня Тициана, но и влиянием со стороны Рафаэля, которое в ту пору было, как известно, весьма значительным. Тициану, скорее всего, была известна «героическая» версия трактовки классического сюжета, отображенная в гравюре Маркантонио Раймонди с оригинального рисунка Рафаэля (около 1508–1511), где закалывающая себя Лукреция показана в полный рост на фоне зданий классической архитектуры [14, pp. 372–396]. (Ил. 5.)

Косвенным доводом в пользу такого предположения может служить существование еще одной, правда, более поздней, выполненной около 1530 года, но иконографически близкой к листу Раймонди картины с изображением самоубийства Лукреции из Хэмптон-Корта, которую ранее приписывали Тициану, хотя теперь рассматривают как произведение Франческо Вечеллио. (Ил. 6.) Однако влияние Рафаэля все-таки не было определяющим, поскольку обе иконографические версии, представленные работами Кранаха и гравюрой Раймонди и по-разному развивающие сюжетную коллизию, обогащающуюся то лирическими нотками, то бурной патетикой, с редкой естественностью примирились у Тициана. Резкий разворот в пространстве, энергичный жест руки с кинжалом, мимическая игра — таковы черты, восходящие к рафаэлевскому оригиналу, однако рядом с ними странным образом оживают обольстительные интонации эротической чувственности. Белая сорочка Лукреции, *camisia*, сползла с плеча, открывая зрительскому взору наготу, и в сверкающем ореоле распущенных золотистых волос еще более выразительным кажется лицо, завораживая взор сиянием земной красоты. (Ранее, в первоначальном состоянии картины, торс Лукреции был почти полностью обнаженным, как у Кранаха, и только грудь была прикрыта тонкой полоской зеленой ткани, однако впоследствии Тициан написал поверх нее рубашку с просвечивающим полотном, видимо, сочтя нужным несколько ослабить эротические коннотации.)

Благодаря таким подробностям, но в первую очередь — переводу сюжета в полуфигурный формат, в художественном построении картины начинает проступать близость к популярной тогда типологической разновидности портретов «красавиц»: такое обозначение, или просто *la bella*, закрепилось за композициями портретного типа, обычно — погрудными, с изображениями безымянных юных венецианок, вроде знаменитой «Флоры» самого Тициана. Сходство с ними делается очевидным, когда сравниваешь «Самоубийство Лукреции» с современной ей картиной Тициана из Лувра, показывающей молодую женщину за туалетом, где обворожительной героине также сопутствует изображение мужчины. Опираясь на уже существовавшую и, что самое главное, хорошо знакомую иконографическую схему портрета «красавицы», коим уподоблена здесь римская героиня, художник сумел дать почувствовать любовно-эротический подтекст античного предания. И такое сближение могло особенно импонировать первому владельцу картины, где тема обольстительной женской красоты, выступая в ка-



5. Маркантонио Раймонди по рисунку Рафаэля
Самоубийство Лукреции
Около 1508–1511. Офорт



6. Франческо Вечеллио. Лукреция
Около 1530
Холст, масло. 102,3 × 64,7
Хэмптон-Корт

честве главного *raison d'être*, содержательно мотивирует завораживающий контраст эротической чувственности, волевой твердости и запредельного отчаяния смерти. Волнующая прелесть женственного облика героини соединилась тут с силой поистине мужского характера, утверждающего себя в решимости бестрепетно следовать выбранному пути добродетели. И хотя благодаря своей духовной мощи героиня Тициана действительно выглядит сродни рафаэлевской Лукреции, однако благодаря аллюзиям на портреты «красавиц» ее образ все-таки рисуется теперь в более сложном свете как психологически более убедительный благодаря той женственности, которой она столь щедро наделена

в согласии с содержанием старинного рассказа. Оттого так по-новому раскрывается теперь его смысл, вместо нравоучительной дидактики, обычной для флорентийского Кватроченто, обнаруживая потаенный смысл о том, сколь безмерную власть имеет над людьми красота и какую опасность таит она для всех, обладающих ею.

Но все-таки сколь отличается эта камерная версия классического сюжета от более поздних тициановских работ, исполненных мощной чувственной экспрессии и напряженной драматической патетики! Тогда, в конце 1560-х — начале 1570-х годов, одна за другой, появились на свет целые три картины художника на тему истории Лукреции. Наиболее ранней, вероятно, была композиция из Музея Фитцуильяма в Кембридже (1568–1571), за которой последовали вариант-повторение в Бордо (Музей изящных искусств) и оригинальная версия начала 1570-х годов из венской Академии художеств [17, pp. 162–172; 20, pp. 216–226]. (Ил. 12–14.) Невозможно решить, какими соображениями было вызвано обращение к сюжету, занимавшему воображение когда-то очень, очень давно, целых полвека назад: частыми ли у позднего Тициана рефлексиями на тему насилия и смерти, или столь же свойственными его искусству ретроспективными тенденциями, постоянно возвращавшими память к временам собственной молодости, а то и чем-то иным? Немногие сохранившиеся упоминания в переписке, где речь идет об отправленной Филиппу II картине (то было полотно из Кембриджа) и где она поименована как «Римская Лукреция, обесчещенная Тарквинием», *Lucretia Romana violata da Tarquinio*, молчат об этом. Впрочем, разве не таким же образом обстоит дело с любой из поздних тициановских картин? Все они таят особый, волнующий, глубоко личностный смысл, порой прорывающийся в неясной тревоге, отпечатавшейся на наделенных автопортретными чертами скорбных ликах Мидаса и Иеронима, а иногда выражающейся с поразительной силой в переживаниях Себастьяна или Марсия, которые, подобно девятидесятилетнему художнику, замерли на грани между красками жизни и вечным мраком небытия.

Тем более странно обнаружить в образном строе «Тарквиния и Лукреции» явные эротические коннотации, которые на визуальном уровне заявляют о себе в композиционном сходстве показанной сцены, перемещенной теперь в альков, с теми ухищрениями любовной акробатики, что поражают разнообразием поз в вышеупомянутых *I modi*. Выбор новой стилистической парадигмы вполне мог осуществиться под запоздалым влиянием искусства римского маньеризма,

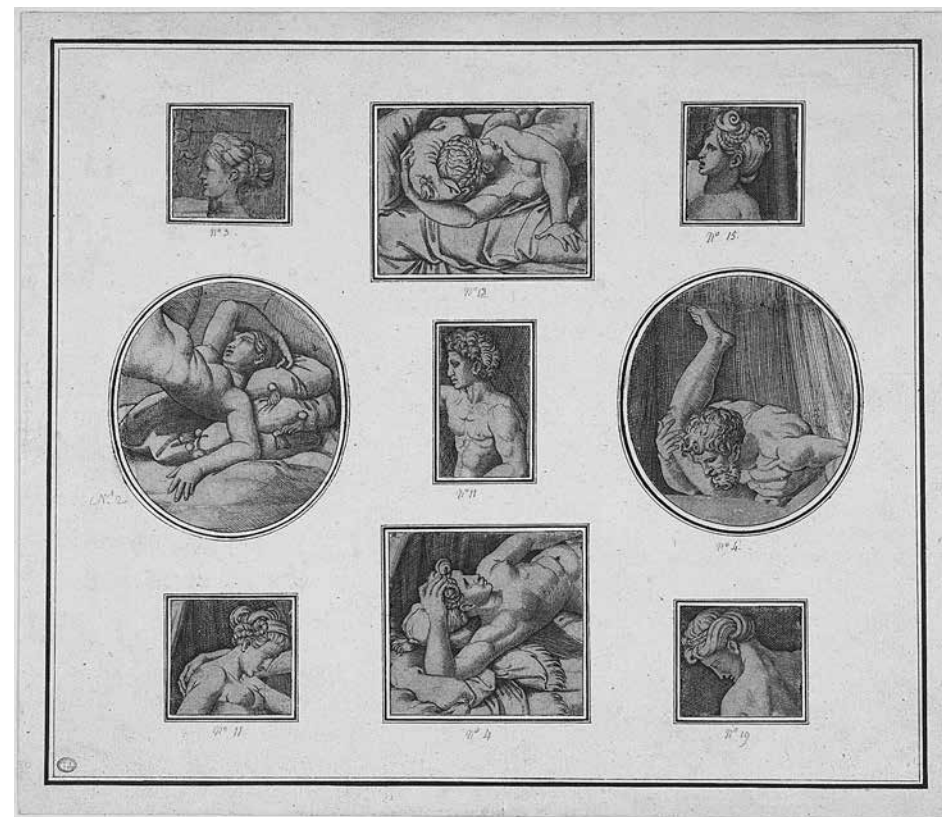
эталонный образчик которого и представляет знаменитая серия эротических гравюр, известная под наименованием *I modi*, что можно перевести как «Способы», или «Позиции». Вкратце напомним читателю, о чем идет речь. Главным источником информации об обстоятельствах появления на свет этого любопытного образчика маньеристического искусства служит упоминание Вазари в составленной им биографии Маркантонио Раймонди, гравера и многолетнего сотрудника Рафаэля, сыгравшего огромную роль в распространении его творческих идей в формате печатной графики. Вот что сообщает автор «Жизнеописаний»: «Джулио Романо поручил Маркантонио вырезать по его рисункам на двадцати листах все возможные способы, положения и позы, в каких развратные мужчины спят с женщинами, и, что хуже всего, мессер Пьетро Аретино написал для каждого способа неприличный сонет, так что я уж и не знаю, что было противнее: вид ли рисунков Джулио для глаза или слова Аретино для слуха. (Обратим внимание на очередное повторение в новом контексте темы соревнования искусств. — Е. Я.) Произведение это было строго осуждено папой Климентом, и, если бы, когда оно было опубликовано, Джулио уже не уехал в Мантую, он заслужил бы суровое наказание от разгневанного папы. А так как некоторые из этих рисунков были найдены в местах, где этого меньше всего можно было ожидать, они не только были запрещены, но и сам Маркантонио был схвачен и заключен в тюрьму, и плохо бы ему пришлось, если бы кардинал Медичи и Баччо Бандинелли, находившиеся в Риме на службе у папы, его не выручили. Да и в самом деле не следовало бы, как это, однако, часто делается, злоупотреблять Божьим даром на позор всему миру в делах омерзительных во всех отношениях» [5, с. 19–20].

Ну как тут было обойтись без Аретино! Правда, сообщение Вазари содержит неточности (общее число листов серии — 16, а не 20) и явные умолчания (чего стоит одно только уклончивое упоминание о местах, где якобы никак нельзя было ожидать их обнаружения — совершенно очевидно, что речь идет о падких до запретного плода высокопоставленных прелатах римской курии). Но самое главное заключается в том, что в данной истории он оставил без внимания целый ряд важных сопутствующих обстоятельств, выявление которых позволило исследователям реконструировать ее в следующем виде [26; 27]. Возможно, накануне своего отъезда в Мантую на службу к маркизу Федерико Гонзага в 1525 году (так полагала Б. Тальваккиа) или немногим раньше Джулио в качестве прощального дара преподнес Маркантонио серию

эротических рисунков, которые тот тогда же воспроизвел в форме гравюр. Инициатором всего затеянного им предприятия мог выступить Аретино, годом ранее, в 1524 году, сочинивший и пустивший по рукам сборник порнографических сонетов, известный как *Sonnetti lussuriosi*, которые позднее были опубликованы вместе с соответствующими им по смыслу изображениями Джулио Романо-Раймонди. Их первое издание не сохранилось, как не сохранились оригиналы Джулио и гравюры Раймонди, чья мастерская была уничтожена во время погрома Рима имперскими войсками в 1527 году. Однако некоторое понятие о нем дают девять фрагментов, выполненных по рисункам Джулио Романо, предположительно, Агостино Венециано (ил. 7), а также отпечатанное в Венеции низкокачественное повторение в составе так называемого Тома Тосканини, где соседствуют текст и графические изображения [27, р. 81; 2, с. 202–204]. Выполненные в технике ксилографии рукой не слишком умелого резчика, иллюстрации эти не дают и отдаленного понятия ни об утонченной технике рисования Джулио, ни о незаурядном искусстве Маркантонио-гравера, однако их появление на свет свидетельствует о живейшем отклике, который вызвало творчество обоих художников в Италии накануне начала Контрреформации.

Авторы эротических рисунков и гравюр, среди которых порой бывали известные и высокоодаренные мастера (например, Пармиджанино), уверенно заняли свое место в художественной жизни Позднего Возрождения, а их творения — в частных кабинетах и потаенных коллекциях знатоков и ценителей таких рискованных артефактов. Наиболее ранним откликом стала серия листов, известная как «Любовь богов» и выполненная Россо совместно с Перино дель Вага. Их оригинальные рисунки были в 1527 году воспроизведены в офортах Джан Джакомо Каральи, в свою очередь, не оставшихся без отклика со стороны других живописцев, в том числе — венецианских, и даже скульпторов: зафиксировано появление курьезных реплик с участием косматых обитателей пастбищ, фавнов [27, р. 27].

Повсеместное распространение *I modi* не могло не привлечь недоброжелательного внимания римской курии, озабоченной «имиджевыми последствиями» столь дерзкой выходки, вдобавок ко всему имевшей место в самом сердце католического мира в пору разворачивавшегося противостояния с движением Реформации, грозившим нанести смертельный удар авторитету католической церкви, и без того невысокому. (В этом отношении чрезвычайно показательным выглядит



7. Агостино Венециано (?) по рисунку Джулио Романо. *I modi*. 1510–1520
Офорт. Британский музей, Лондон

факт использования почерпнутых из *I modi* художественных мотивов женских фигур для иносказательного обозначения самого города, погрязшего в многочисленных пороках, в расписных майоликовых тарелках с аллегоризированными изображениями осады Рима, *Sacco di Roma*, произведенных в знаменитой урбинской мастерской Ксанта Авелли [26, р. 277]. Кампанию против заигравшихся художников и писателя возглавил энергичный веронский епископ Джан Маттео Гиберти,

который занимал должность папского датария и пользовался полным доверием Климента VII, крайне недовольного всей этой историей. Дороже всех заплатился ненадолго оказавшийся в застенке Раймонди, тогда как Джулио и перебравшийся в Венецию поэт удачно избежали наказания.

Своим откровенно порнографическим содержанием, равно как и высокой степенью востребованности в среде римских меценатов, листы *I modi* весьма выразительно характеризуют нравственную атмосферу в столице католического мира, где в первой трети века заметно увеличилось количество художественных произведений, в явной форме или опосредованно развивавших эротическую образность. Изображение женской наготы в соблазнительном виде отнюдь не составляло особой привилегии тех, кто трудился над выполнением порнографов или писал кабинетные картины скабрёзного содержания, поскольку ему также отводилось место в произведениях религиозного искусства, куда эротизированные мотивы проникали, например, в закамуфлированном виде сцен мученичества святых. Но куда более существенным представляется именно эстетический аспект проблемы. Впервые представившие эротическую тематику без малейшего намека на мифологический антураж, листы *I modi* вместе с «Бичеванием» Себастьяно дель Пьомбо (1524, Сан-Пьетро ин Монторио, Рим) и некоторыми другими работами фиксируют момент окончательного сложения формально-стилистической идиомы римского маньеризма, опирающегося на опыт изучения искусства позднего Рафаэля и Микеланджело. Зависимостью от их творческих исканий объясняется выбор в качестве лейтмотива изобразительного ряда у Джулио обнаженной человеческой фигуры, атлетически крепкой и мускулистой, перенасыщенной физической энергией, которая находит выражение в утрированной напряженности поз и мощной динамике движений, что в итоге позволяет по-новому взглянуть на эстетическую задачу *I modi*.

Изобретательность художника, проявившаяся в настойчивом поиске невообразимых любовных позиций, в которых оказываются застигнутыми герои, в действительности объясняется его стремлением продемонстрировать собственное искусство в разрешении сложнейших изобразительных проблем, что составляло, как хорошо известно, основополагающий принцип творческой деятельности в эпоху маньеризма, культивировавшего в качестве высшей доблести мастерство технического выполнения. Так эротика уступает место эстетике: именно *стилю* отводится главное место в художественном

претворении сцен любовстрастных ухищрений юных атлетов, показанных в немыслимом разнообразии положений, с непринужденной легкостью передаваемых умелым художником. В этом смысле, как это ни странно, пользующиеся столь постыдной славой *I modi* с их парадом акробатических группировок в действительности представляют собой одно из исчерпывающих проявлений эстетической сущности маньеризма с его культом самодостаточности художественного выражения, что делало их особенно привлекательными для примыкавших к маньеризму мастеров Позднего Возрождения.

Помимо этого, адаптацию изобразительного материала *I modi* значительно облегчал бессюжетный характер показанных сцен, благодаря чему почерпнутые оттуда композиционные схемы и отдельные стилистические мотивы могли быть воспроизведены в художественной ткани практически любого произведения, тем более связанного в содержательном отношении с развитием любовно-эротической тематики. Отсутствие самостоятельной сюжетной линии делало возможным свободное перемещение их образов в область других жанров, где они органично включались в новый содержательный контекст на правах своеобразных «эмблем любви», *amorum emblemata* (если воспользоваться названием знаменитой книги Отто ван Веена, 1608), легко опознаваемых в качестве условных обозначений чувственной страсти. В таком случае главную сферу их распространения должен был составить и действительно составлял мифологический жанр, предмет которого образовывало изображение любовных досугов смертных и небожителей, для чего идеально пригодными оказывались визуальные цитаты из *I modi*. Как показывает ссылка на офорты Каральи, их появление там произошло очень рано, практически сразу после выхода злополучной серии, причем вовсе не обязательно в форме дословного повторения какого-то определенного мотива или ситуации в целом. Достаточно было воспроизвести комбинацию переплетенных тел, чтобы сходство со стилистикой римских гравюр проступило с достаточной отчетливостью: это видно на примере выполненной около 1525 года ксилографии Яна Госсарта «Геркулес и Деянира», изображающей пару обнаженных любовников с плотно переплетенными ногами и руками и недвусмысленными жестами в приватном покое ренессансного дворца [15, pp. 53–54].

Интересно сопоставить ее с возникшей едва ли не в том же самом году «Любовной сценой» Джулио Романо. Сравнение с эрмитажной картиной, бессюжетной в своей основе и оттого близко родственной его же

I modi, говорит о наметившемся стремлении найти сюжетную мотивацию для воспроизведения изобразительных мотивов эротических гравюр, что, возможно, имело отдаленной целью избежать упрека в побуждении «к путанным и постыдным мыслям» (Амманати). Впрочем, это хорошо понимал и сам Джулио Романо, немного позже также предпринявший подобный опыт перемещения стилистических оборотов *I modi* в сферу исторической тематики, выполнив сцену «Тарквиний и Лукреция» на сводке Камерино деи Фалькони в мантуанском Палаццо дель Те. Особенности сюжета оправдывали и даже делали необходимым введение эротических мотивов, на сей раз, впрочем, эффектно оттененных мощными эмоциональными экспрессиями протагонистов, агрессивной жестокостью одного и жалкой беспомощностью другой. Однако, помещенная в такие сюжетные рамки, где ей было суждено соединиться с дидактико-нравоучительным содержанием, эротическая образность представляла облагороженную, становясь способной направлять умы созерцающих ее в сторону размышлений о выполненном долге, и в этом смысле история Лукреции, вероятно, представлялась в качестве идеального выбора для идейной основы живописного или графического произведения.

Есть все основания полагать, что Тициан хорошо знал Джулио Романо и его искусство. Их близкое знакомство, которое могло завязаться во время приезда венецианца в Мантую в 1529 году, имело все шансы упрочиться в следующем десятилетии, когда ему доводилось часто бывать там по случаю выполнения различных заказов, среди которых выделяется внушительная серия портретов одиннадцати Цезарей (1536–1540), впоследствии утраченная. Исследователи давно связали заметные перемены в стилистическом развитии Тициана тех лет с влиянием со стороны Джулио, сыгравшего роль посредника в его приобщении к достижениям римской школы, отозвавшимся заметно возросшим умением изображать человеческую фигуру в движении и более уверенным построением картинной композиции [23; 16, pp. 90–99]. Сохранился написанный им портрет Джулио Романо (около 1536, Мантуя, Палаццо делла Провинция), с планом в руках что-то живо объясняющего зрителю. И надо думать, внимание любознательного венецианца не прошло мимо его эротических гравюр, сходство с которыми оживает в «Тарквинии и Лукреции» в повторении основополагающей композиционной идеи римского художника — изображения тесно сплетенных тел в полумраке алькова. Но все-таки правильнее будет вести речь не о прямых заимствованиях из первоисточника маньеристического искусства, каким был

общераспространенный в середине века изобразительный материал *I modi*, а о приобщении к целой художественной культуре, возникшей на их основе. Изучение инвенций Джулио Романо могло осуществляться и, скорее всего, осуществлялось в данном случае в опосредованной форме благодаря знакомству с произведениями других художников, в том числе — северян, в меру своих сил содействовавших интернациональной популярности образно-стилистического языка римского маньеризма. Последнее обстоятельство имеет смысл особенно выделить оттого, что интерпретация интересующего нас сюжета теперь проходила в первую очередь под воздействием образцов печатной графики Северного Возрождения, в которой мы встречаем следы его отчетливого влияния.

Как и у Джулио в его мантуанской фреске, полотно алькова наподобие занавеса эффектно обрамляет сцену насилия в гравюрах вестфальского мастера Генриха Альдегревера, сложившегося под сильным воздействием творчества Альбрехта Дюрера, а позднее, в 1530-х годах также получавшего плодотворные творческие импульсы от искусства итальянского маньеризма. Его влияние, отразившееся в мощной динамике обнаженных фигур и диагональном построении композиционных схем, ощущается в двух выполненных им гравюрах 1539 и 1553 года. (Ил. 8–9.) Заметно различаясь в деталях и по своей формальной стилистике (к тому же гравюра 1539 года была выполнена по рисунку Георга Пенца), обе они обнаруживают тенденцию к укрупнению фигур, их перемещению вплотную к переднему плану, дабы сделать ощутимой для зрителя физическую энергию борьбы и мощное столкновение страстей. В других случаях, напротив, точка наблюдения как бы отдаляется, позволяя с первого взгляда целиком охватить всю мизансцену вкупе с обилием повествовательных деталей, как в графическом листе 1546–1547 годов Пенца (ил. 10), еще одного германского «малого мастера», *der Kleinmeister*. (Такое принятое в германоязычной науке об искусстве определение отнюдь не обозначает меру таланта, но всего лишь указывает на тяготение обозначаемых им художников к камерному формату печатной графики.) Сосуществование обеих редакций классического сюжета говорит о разнообразии творческих подходов к его воплощению, однако в целом преимущество оставалось за той композиционной версией, которая сохраняла сходство со сценами из *I modi*.

Ближе к середине века возникла еще одна гравюра «Тарквиний и Лукреция», автор которой известен нам как Мастер L. D. (скорее всего, им был Леон Давен, трудившийся в Фонтенбло до 1547 года), в свою



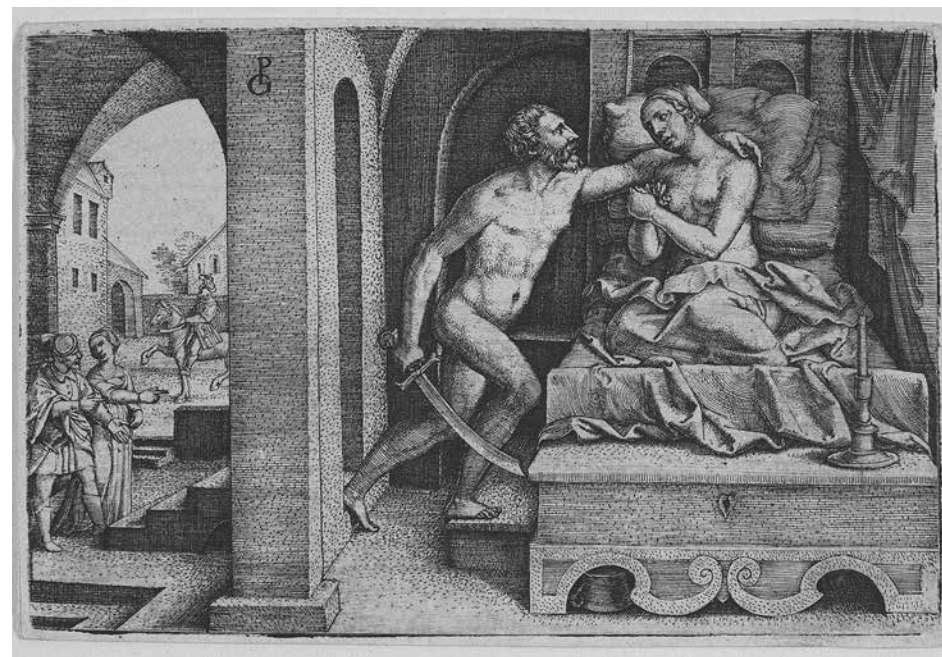
8. Генрих Альдегревер по рисунку Георга Пенца. *Тарквиний и Лукреция*. 1539. Офорт



9. Генрих Альдегревер. *Тарквиний и Лукреция*. 1553. Офорт

очередь опиравшийся на оригинал Франческо Приматиччо. (Ил. 11.) Художественные связи с искусством Школы Фонтенбло явственно проступают здесь в преднамеренной усложненности композиционных ритмов, гибкой пластике по-готически вытянутых фигур и орнаментальной выразительности их контурного рисунка. Однако с изысканной стилизацией изобразительного языка теперь резко контрастирует патетика сюжетного повествования, чьи протагонисты явлены взгляду в виде живых воплощений понятий добра и зла: напором обезумевшего от страсти Тарквиния, чье лицо обезображено поистине дьявольской гримасой, оттеняется женственная прелесть жертвы, обольстительно прекрасной даже в смертельной тревоге.

Из гравюр северян Тициан мог получить первоначальный творческий импульс, поскольку откуда в первом варианте были заимствованы



10. Георг Пенц. *Тарквиний и Лукреция*. 1546–1547. Офорт

общий рисунок композиционного построения, зеркально повторяющий сцену у Мастера L. D., равно как и отдельные подробности вроде забытых на полу туфель (мотив, подсмотренный у Альдегревера в гравюре 1553 года). (Ил. 12.) Но теперь мелодрама стала трагедией: упиравшись ногой в край ложа, Тарквиний хватается юную римлянку за руку, патетически размахивая кинжалом, на который она взирает, едва пытаясь остановить злодея слабым движением другой, пока еще свободной руки. Еле различимый во мраке алькова, слева виден слуга, с испугом вззирающий на происходящее: мотив вуайера, удержавшийся от иконографической версии эротических сцен в алькове вроде эрмитажной работы Джулио Романо, влияние которых также ощущается в изображении предметной среды, играющей важную роль в кембриджской картине с ее россыпью драгоценных аксессуаров. Золотые браслеты с драгоценными камнями,



11. Мастер L. D. (Леон Давен). *Тарквиний и Лукреция*. 1540-е. Офорт

жемчужное ожерелье и серьги вместе с нарядной прической, куда искусно вплетена прозрачная светлая ткань, атрибут замужней дамы, своим неярким блеском оттеняют сияние прельстительной красоты юной Лукреции, чей нежный лик, пока еще не обезображенный испугом и страданием, скорее, выражает удивление и мольбу, которыми одухотворены прекрасные черты.

Внезапно потревоженная и поднявшаяся с ложа, она кажется каким-то странным подобием Венеры Урбинской, из идеальных пределов мифа перенесенным в царство мрака и насилия, хотя отзвук красоты еще живет в драгоценных красках Тициана. Оно властно заявляет о себе в тончайшей игре световых бликов, скользящих по вышитой золотой нитью поверхности камзола Тарквиния. В изумительной гармонии винно-красного и оранжевого в окраске его штанов и чулок,

с которыми перекликается зеленоватый бархат покрывала и тяжелое полотно алькова. Ритмическим рисунком узора в складках ткани удачно оттеняется экспрессия жеста воздетой руки с кинжалом, и в таком же согласованном порядке, будто следуя заранее продуманному плану, разворачиваются движения героев. Отказываясь от привычных приемов компоновки, которыми он пользовался в ранних картинах, Тициан не оставил саму идею гармонии картинного построения, рождающейся словно бы непосредственно в процессе действия, как если бы хаотическая жизненная стихия с кажущейся внезапностью вдруг сама собой сложилась в стройный и заверченный композиционный порядок. Вот что, вероятно, имел в виду М. В. Алпатов, когда писал о том, что в работах позднего Тициана «элементы гармонии существуют не как нечто обретенное, а как предмет исканий», то есть родившиеся из трудного творческого поиска [2, с. 151]. Благодаря этому зрелище насилия воспринимается нами именно как *зрелище*, заставляя не столько сопереживать жертве, сколько — рукоплескать художнику, мастерски обыгравшему сюжетную драматургию античной истории в духе эффектного спектакля на тему «людей и страстей».

Он вполне способен захватить зрительское внимание силой выражения душевных порывов, но остается важный вопрос: существовали ли какие-то иные, внехудожественные соображения, помимо увлечения переусложненной стилистикой римского маньеризма, которым было продиктовано заимствование узнаваемых оборотов изобразительной лексики *I modi* для претворения классического сюжета? И не было ли выявление эротических коннотаций обусловлено новым пониманием его значения, побудившим к еще более настойчивому, чем прежде, подчеркиванию внешней привлекательности героини, которой, казалось бы, суждено служить в качестве образчика морального совершенства и стойкой готовности к самопожертвованию, нежели предмета страстного вожделения? Как нам представляется, в таком смещении акцентов заключался определенный смысл, оправдывавшийся историей интерпретации римской легенды в лоне культурной традиции христианского богословия, для которого подвиг Лукреции представал далеко не в столь однозначном виде самоотверженного и доблестного деяния, как когда-то Титу Ливию или, например, Рафаэлю.

Прочные основания такому подходу заложил святой Августин, с большой настороженностью относившийся к прославлению Лукреции как высокоморальной матроны уже хотя бы из-за совершенного ею

самоубийства, после того как сама она, подобно беспощадному и несправедливому судье, вынесла себе приговор. («Она сама, прославленная Лукреция, невинную, чистую, претерпевшую насилие Лукрецию вдобавок ко всему еще и умертвила!») [1, с. 31]. И дело здесь заключалось отнюдь не только в естественном для христианина осуждении самоубийства. Неприемлемое само по себе, оно вдобавок ко всему бросает сомнительный свет на ее мнимый «проступок», намекает Августин, приводя в пример поведение христианских мучениц, также подвергнувшихся поруганию, однако не покончивших с собой. Разве они заслуживают порицания за это? Разумеется, нет, тогда как в случае с Лукрецией именно совершенное ею самоубийство из невинной жертвы превращает ее саму, как это ни удивительно, в соучастницу постыдного деяния. Ее поведение кажется христианскому писателю глубоко подозрительным оттого, что, скорее всего, она «умертвила себя, хотя и будучи невинной, но чувствующей за собой преступление»: «Что если она (что могло быть известным только ей самой), увлеченная сладострастием юноши, сочувствовала ему, хотя он и употребил против нее насилие; и, не прощая себя за это, сокрушалась до такой степени, что полагала возможным искупить свое преступление только смертью?» [1, с. 32]. «Она убила себя не невинную!» — подобно обвинителю, завершающему чтение приговора, торжественно возглашает в заключение Августин, вскрывая истинные мотивы поступка Лукреции («не любовь к целомудрию, а болезненное чувство стыдливости»), которая в конечном счете сама оказалась повинной в том, что совершилось с нею.

Схожим образом и во многом под определяющим влиянием авторитетнейшего мнения отца церкви поступок Лукреции оценивался и в эпоху Возрождения, когда он был осмыслен в качестве тяжкого преступления, повинной в котором оказывалась она сама, а главной причиной, вызвавшей цепочку драматических событий, служила ее красота [14, pp. 372–374; 20, p. 216]. С такой точки зрения вполне логичным выглядит наделение облика Лукреции приметами лукавой обольстительницы, сладострастницы, а всей ситуации в целом — сходством с изображением любовного акта в *I modi*, сродни которому в отношении торжества греховной чувственности странным образом оказывается сцена из римского прошлого. В этом плане ей представляется еще более сродни трактовка действия в следующей версии сюжета, представленной картиной из Бордо, в первоначальном своем варианте, как показал рентгенологический анализ, отличавшейся композиционной



12. Тициан. Тарквиний и Лукреция. 1568–1571
Холст, масло. 188,9 × 145,1
Музей Фитцуильям, Кембридж

близостью к работе из Музея Фитцуильяма. (Ил. 13.) На снимке в рентгеновских лучах отчетливо видно, что рука с мечом была изначально поднята и кинжал Тарквиния угрожающе смотрел в грудь Лукреции. Однако в процессе выполнения Тициан изменил первоначальную композиционную схему, постаравшись отчетливее выявить накал страстей и беспомощность жертвы, теперь не сопротивляющейся насилию, но смилившейся с неизбежным злом, а значит, и проникнувшей осознанием собственной греховности, что позволяет смутно угадывать трагическую развязку всей истории в стремительном разворачивании сюжетной коллизии.

Благодаря внесенным поправкам, *pentimenti*, подчеркнувшим выразительность агрессивного натиска Тарквиния и безнадежное отчаяние его жертвы, картина из Бордо, если сравнивать ее с первоначальной версией, воспринимается не столько ее вариантом-повторением, сколько — продолжением, показывающим следующий по времени эпизод, когда стало ясным неизбежное торжество грубой силы. Не была ли такая идея постепенного рассказа, находящего продолжение в каждой следующей картине, подсказана самим принципом серийности, оживающим в *I modi* в качестве последовательности различных моментов одного и того же любовного спектакля? В густом непроглядном мраке тонет пышный альков, и едва различимы взглядом пышные драпировки, живописная передача которых уже не занимает Тициана так, как раньше, когда ему доставляло наслаждение воссоздавать неуловимые эффекты скольжения света по драгоценной поверхности тканей. Красота как будто навсегда покидает этот мир вместе со всеми добрыми движениями души, забытыми вблизи беспощадного и разрушительного натиска. Бурная жестикуляция Лукреции и строящаяся на диагональных ритмах композиционная структура предстают ясным предчувствием приемов барочной изобразительной экспрессии с ее страстной патетикой, которой здесь овевана сцена насилия, но тем резче поражает переход к венской картине, отбросившей как ненужные все риторические ухищрения и красоты стиля, прежде с таким успехом использовавшиеся художником. (Ил. 14.) Здесь видно, что ее замысел родился не из случайного впечатления, оставленного виденными когда-то северными гравюрами, но из вдумчивого созерцания и размышления, в процессе которого он постепенно видоизменялся, уточняясь по мере выполнения и обретая новые черты. Исследования последних лет позволили восстановить этапы авторской работы над картиной [28, pp. 361–363; 20, pp. 224–226].



13. Тициан. *Тарквиний и Лукреция*
Около 1570
Холст, масло. 193 × 143
Музей изящных искусств, Бордо



14. Тициан. *Тарквиний и Лукреция*
Начало 1570-х
Холст, масло. 114 × 100
Академия художеств, Вена

Они показали, что первоначальная версия ее композиционного построения выглядела иначе, близко напоминая вариант из Бордо (а значит, и гравюры Альдегревера): фигуры были меньших размеров и сильнее отодвинуты от края картины, но затем выступили на передний план, тесно заполнив собой картинное пространство, и по-другому выглядели позы и жесты. Несмотря на то что живописное выполнение оставляет впечатление импровизации, выполненной как бы на одном дыхании, в действительности Тициан долго и тщательно искал выразительные положения и убирал лишние детали: так, не менее трех раз поменялось положение руки Тарквиния с кинжалом. Следы подготовительной работы видны в том, что на некоторых участках картины насчитывается до девяти красочных слоев, последовательно наложенных один на другой в чередовании полупрозрачных и матовых слоев краски, из-за чего местами живописная поверхность поначалу кажется лишенной колористического единства, неоднородной и какой-то несвязанной.

Такие поправки содействовали выявлению содержательного смысла картины, в сопоставлении с двумя другими версиями воспринимающейся как изображение финального акта трагедии. Первое ощущение от нее, когда оказываешься в хорошо освещенном пустынном зале венской Академии, такое, как будто перед твоими глазами происходит что-то катастрофическое, такое, чего уже никогда нельзя будет исправить. Бешеный натиск Тарквиния сотряс до основания весь мир Лукреции, в который он вторгся незванным и враждебным пришельцем. Он — само воплощение беспощадной жестокости и коварства, и в этом смысле очень важно, что невозможно даже пытаться разглядеть черты его лица, рисующегося в густом мраке трудноразличимым смутным пятном. Не оперным злодеем, как раньше, предстает он перед зрителем, но каким-то немислимым порождением из тридевятых глубин хтонического мира, посланцем абсолютного зла, угрюмым и бесчеловечным демоном, лишь внешне отдаленно напоминающим человека. И, что ужаснее всего, этот Тарквиний действует не по наитию, ослепленный безумной любовью, но сохраняет полное самообладание и, не подвластный страстям, повинует лишь своей не знающей пощады натуре. Достойна внимания и та метаморфоза, что произошла с Лукрецией: в испуге сжавшаяся в комок, застывшая в неустойчивой позе, она готова вот-вот рухнуть под энергичным натиском врага, и ее лицо, когда-то прекрасное, способное внушить жаркую страсть, изуродовано гримасой ужаса, утрированной сильным пространственным ракурсом.

Потом подходишь ближе и замечаешь: столкновение враждующих сил разворачивается не только в смысловом пространстве картины, оно также находит опосредованное стилистическое выражение в особенностях построения живописной фактуры, которая кажется пульсирующей, источающей энергию. В отчетливо различаемой глазом, как бы вскрытой структуре изобразительной ткани ясно видны составляющие ее отдельные мазки и целые сгустки краски, составляющие размытые очертания лиц и фигур. Они складываются в подобие какой-то бурлящей одухотворенной материи, перенимающей напряженный пульс сюжетного действия. Однако, присмотревшись внимательней, начинаешь замечать внутреннюю логику и закономерность в том, что с первого взгляда показалось густым клокоущим месивом рельефно положенных мазков, видишь их взаимообусловленность и ритмический порядок. Несколько параллельно положенными короткими извивающимися мазками обозначен воротник Тарквиния.

Плотной красочной массой тяжелого темного тона вылеплена передняя часть камзола, на его вязкой поверхности длинными полосами тянутся темно-красные приглушенные линии, оставленные кистью. Внизу, у самого края камзола, беспокойный ритм фактуры становится еще напряженнее, здесь загорается целая радуга мазков желтого, сиреневого, розового, красного, оранжевого цвета, а поверх их бурлящей массы большой кистью рельефно проложены густые и насыщенные краской полосы белил. Чуть отходишь — и все сливается в удивительный оптический образ: видишь фигуру, выныривающую из непроглядной тени, колышущийся полог, развевающиеся ткани одежды и зловещий блеск кинжала. Ощущение присутствия тем сильнее, что человеческие фигуры показаны в натуральную величину, почти вплотную у переднего плана, и прямо перед тобой трепещет полотно ночной рубашки Лукреции, по которому струятся широкие неровные мазки чистых белил, так что по контрасту с их текучей фактурой еще более плотно и объемно построенным выглядит изображение рук. Когда вглядишься внимательнее, то замечаешь, какой калейдоскопически яркой россыпью оттенков белого, оранжевого, розового и зеленого цветов вблизи загорается ее прическа, но снова отходишь — и видишь пряди зачесанных волос.

Процесс созерцания может длиться бесконечно, перенося прочь от классического предания и его *dramatis personae*, тем более — от эротических обертонов, коими изобиловали ранние иконографические версии с их отчетливыми аллюзиями на образный мир *I modi*, в заповедную область высокого эстетического совершенства. В этом смысле венская картина представляет собой настоящее торжество живописно-пластического начала венецианского искусства, самоценного и самодостаточного в поистине безграничных возможностях открытой ему изобразительной экспрессии, по-настоящему составляющей единственный предмет венской картины. Содержательная сторона отступает перед ней на второй план: разве важно, как зовут героиню, Лукреция или, например, Вирсавия? Этого не сумел понять никто из современников Тициана, и оттого их собственные работы оказались неспособными добавить что-либо свое к тем откровениям живописного колорита, которые открыл Тициан. Ни мелодраматическое «Самоубийство Лукреции» позднего Веронезе (около 1585, Музей истории искусства, Вена), возвращающее к традиционной «монологической» схеме, чтобы предложить зрительскому взору прекрасное зрелище нарядных тканей и неуместно ярких красок, ни типично маньеристическое «Изнасилование Лукреции»

Пальмы Младшего из Касселя с узнаваемыми реминисценциями *I modi* даже отдаленно не приближаются к венской картине. По сравнению с ними она — некий стилистический абсолютизм венецианской традиции колоризма, что в итоге полностью обесмысливает любые эротические коннотации, попросту неуместные в идеальном мире художественного творчества.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Августин. Творения. Т. 3. О граде Божьем. СПб., Киев: УЦИММ-Пресс, 1998.
2. Алпатов М. В. Коронование терновым венцом Тициана // Алпатов М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. С. 142–156.
3. Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. Т. 1. М.: Изд-во Всесоюзной Академии Архитектуры, 1937.
4. Аретино П. Рассуждения Нанны и Антонии под фиговым деревом в Риме. СПб.: Инапресс, 1995.
5. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 4. М.: Искусство, 1970.
6. Кустодиева Т. К. Итальянская живопись XIII–XVI вв. / Государственный Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Каталог. СПб.: Искусство СПб, 1994.
7. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Минск, М.: Харвест, АСТ, 2000.
8. Миф в культуре Возрождения. М.: Наука, 2003.
9. Образы любви и красоты в культуре Возрождения. М.: Наука, 2008.
10. Тит Ливий. История Рима от основания города. Т. 1. М.: Наука, 1989.
11. Ammannati B. Lettera scritta agli accademici del disegno l'anno MDLXXXII... Firenze: Bartolomeo Sermartelli, 1687.
12. Art and Love in Renaissance Italy/Ed. A. Bayer. New Haven and London: Yale University Press, 2008.
13. Burke J. Sex and Spirituality in 1500s Rome: Sebastiano del Piombo's "Martyrdom of San Agatha" // The Art Bulletin. 2006. No. 88. Pp. 482–495.
14. Emison P. The Singularity of Raphael's "Lucretia" // Art History. 1991. No. 14. Pp. 372–396.

15. Horky M. Amors Pfeil. Tizian und die Erotik in der Kunst. Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, 2003.
16. Humrfey P. Titian. London: Phaidon Press Ltd, 2007.
17. Jaffé M., Groen K. Titian's "Tarquin and Lucrezia" in the Fitzwilliam // The Burlington Magazine. 1987. № 129. P. 162–172.
18. Joannides P. Titian to 1518. The Assumption of Genius. New Haven and London: Yale University Press, 2001.
19. Köpplin D., Falk T. Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Bd. 2. Basel und Stuttgart: Birkhäuser, 1976.
20. Late Titian and the Sensuality of Painting/Ed. S. Ferino-Pagden. Wien: Marsilio, 2007.
21. Liebman M. A. "Lucretia" from the Cranach Workshop // The Israel Museum Journal. 1993. № 11. P. 17–24.
22. Marani P. Leonardo e i leonardeschi a Brera. Firenze: Cantini, 1987.
23. Passavant G. Bemerkungen zum "Römischen" Stil Tizians um 1540 // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1991. № 35. S. 91–96.
24. Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Dürer, Bellini and Titian/Ed. B. Aikema and B. L. Brown. London: Thames and Hudson, 1999.
25. Schmitter M. Review of Exhibitions: "The Triumph of Marriages" and "Art and Love in Renaissance Italy" // Renaissance Studies. 2009. No. 23. Pp. 718–727.
26. Talvacchia B. "Figure lascive per trastullo de l'ingegno" // Giulio Romano: saggi. Milano: Electa, 1989. Pp. 277–288.
27. Talvacchia B. Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture. Princeton: Princeton University Press, 1999.
28. Tiziano. Catalogo della mostra. Venezia: Marsilio, 1990.