ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-4-41-56

ISSN 2227-6165

Е.В. Яйленко
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры семиотики и общей теории искусства
факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
eiailenko@rambler.ru

SIGNORE CORTIGIANE: ЛИТЕРАТУРНЫЕ ШТРИХИ К ЖИВОПИСНОМУ ПОРТРЕТУ

Предмет изучения в статье составляет группа живописных произведений венецианской школы Высокого Возрождения, объединяемых условным обозначением портрета «красавицы». Распространенное воззрение на них как на изображения куртизанок позволяет сформулировать исследовательскую задачу, заключающуюся в воссоздании культурного контекста, в рамках которого проходило их зрительное восприятие, как разновидности историко-бытового комментария. Он строится на основе сближения их изобразительных мотивов с содержанием литературы, трактовавшей тему куртизанок и продажной любви, а также связанных с ними законодательных установлений Венеции. Такие параллели позволяют очертить круг стереотипных представлений о куртизанках в том, что касается особенностей их жизненного быта и привычек, которые также отразились в художественном строе произведений искусства. Пользуясь таким методом, можно также предложить новые интерпретации содержания хорошо известных работ, примером чему – идентификация картины Париса Бордоне из Национальной галереи в Эдинбурге как изображения Марфы и Марии, осуществленная на основе сближения с текстом сочинения Пьетро Аретино «О человеческой природе сына божьего» (1534-1535).

Ключевые слова: Возрождение, Венеция, живопись, интерпретация, куртизанка, Тициан, Парис Бордоне

This article deals with the group of Venetian Renaissance paintings usually labelled as “bella” pictures and interpreted as depictions of courtesans. We try to reconstruct the cultural background against which such works would have been viewed. The methodological foundation is to be found in the searching of semantic parallels between this kind of painting and literary works treating such subject, which enables us to find characteristic features, common to them both and associated with the world of the courtesans. Among them is the emphasis on the affluence and richness of their world as well as the depictions of pets and musical instruments. On such a basis, we try to interpret famous picture by Paris Bordone from the National Gallery of Scotland in Edinburgh as the depiction of Mary Magdalen and her sister Marta, according to the parallels with “De la Umanità di Cristo” by Pietro Aretino (1534-1535).

Keywords: Renaissance, Venice, painting, interpretation, courtesan, Titian, Paris Bordon

Венецианская куртизанка по праву входит в ареопаг общеизвестных культурно-исторических типов вроде суровых военачальников-кондотьеров или деловитых флорентийских бюргеров, что представляют яркие образчики социальной среды Возрождения. Такое понятие (*cortigiana, cortesana*) появилось и вошло в обиход в самом начале чинквеченто, когда в связи с общим повышением материального комфорта и уровня интеллектуальных запросов произошло сложение «высшего класса» в среде публичных женщин, способных откликнуться на изменившиеся требования века. Ответ не замедлил появиться в виде красивой и придерживавшейся свободных нравов, но одновременно – хорошо образованной и высококультурной дамы полусвета, умевшей петь и музицировать, обладавшей утонченными манерами и всячески выставлявшей напоказ собственную сопричастность к наиболее высоким достижениям гуманистической культуры.

© Яйленко Е.В., 2019

ISSN 2227-6165

Окруженные ореолом сомнительной, хотя и громкой славы, куртизанки составляли важный элемент особой субкультуры чинквеченто. Представляя собой пародийный перепев ренессансной концепции всесторонне развитой личности, идея *donna universale* сообщала малопочтенному ремеслу вид особой респектабельности, превратив куртизанку в популярную общественную фигуру, вокруг которой в XVI веке сложился своеобразный мифический ореол.

Куртизанки оставили заметный след в ренессансной культуре и изобразительном искусстве, причем не только в качестве заказчиц или же адресатов художественных произведений, но и как их главные героини, хотя практика их показа отличалась интересными особенностями. Из письменных источников известно о традиции писания портретов с подобных особ. Среди них были не только именитые гетеры, как Катерина Санделла, которую однажды изобразил Тинторетто (частное собрание), или Туллия Арагонская (портрет работы Моретто, около 1540 года, Городская картинная галерея в Брешии), не говоря о знаменитой куртизанке-поэтессе Веронике Франко, которую писали неоднократно. (Один такой портрет, выполненный, по-видимому, на эмали, был подарен ею самой королю Франции Генриху III в память об их встрече в июле 1574 года, о чем она сама поведала в одном сонете) [Pedrocco, 1990, p. 81]. Венецианские живописцы изображали и рядовых подвижниц любовного фронта, а те охотно украшали своими портретами собственные апартаменты, в инвентарных описях которых они время от времени фигурируют. Вот несколько примеров. В инвентаре, составленном после смерти куртизанки Элизабетты Кондульмер (1538), было упомянуто ее портретное изображение [Syson, 2008, p. 247]. Другая восходящая «звезда» венецианского полусвета, Джулия Ломбардо, содержала роскошно обставленный дом с двумя большими спальнями, в одной из которых хранился женский портрет, *un retrato de donna*, едва ли представлявший кого-то иную, нежели саму хозяйку, а в другой – еще один этюд женской головы (*un quadreto in tavola con una testa bozada*) [Santore, 1988, p. 54]. Английскому путешественнику и писателю Томасу Кориату, из любопытства однажды посетившему куртизанское жилище (1608), среди роскоши обстановки, более подобавшей дворцу знатной особы, бросилось в глаза «изображение благородной куртизанки, совершеннейшим образом написанное», *the picture of the noble Cortezan, most exquisitely drawn* [Coryat, 1905, p. 403.]. И даже у героини «Рассуждений под фиговым деревом» Пьетро Аретино, о которых речь пойдет ниже, висел в комнате ее собственный портрет: это именно его в ярости разодрал в клочья, покидая негостеприимное жилище куртизанки, ловко обведенный вокруг пальца любовник, ставший очередной жертвой мошеннических проделок распутницы [Аретино, 1995, с. 151].

Правда, подобно ему, большинство портретных изображений куртизанок оказались утраченными – уж не по той же самой ли причине? – что существенно затрудняет суждение о них. Но, основываясь на немногих сохранившихся образчиках, можно прийти к любопытному выводу, что обычно куртизанки позволяли показывать себя в респектабельном обличье, более подобающем представительнице уважаемого семейства, нежели путане. В «Жизнеописаниях» Вазари упомянут выполненный малоизвестным художником Доменико Пулиго портрет, представлявший Барбару Раффакани Салутати, известную как *Barbara Fiorentina*, «в то время знаменитую и очень красивую куртизанку, которую любили многие не меньше, чем за красоту, за ее отменную воспитанность», между прочим, подружку самого Никколо Макиавелли [Вазари, 1994, с. 298]. Он сохранился в одном частном собрании. С него на нас взирает респектабельная матрона, излучающая уверенность в себе, с безупречными манерами и хорошо одетая, с аккуратно убранными волосами: словом, ничего общего с игривыми «красавицами». На столе перед ней – книги, одна из которых содержит нотные записи (Барбара была знаменита как превосходная певица и умела играть на музыкальных инструментах). Вот другой пример – написанный молодым Тинторетто портрет Катерины Санделла, любвеобильной подруги самого Пьетро Аретино: перед нами важная госпожа в нарядном платье, изображение которого, вместе с поколенным форматом и мотивом пышной драпировки, сообщает картине уловимое сходство с портретами благородных особ кисти Тициана, также увековечившего когда-то эту подружку самого задушевного своего приятеля [Pallucchini, 1971, p. 262-264]. И хотя портреты других знаменитых куртизанок чинквеченто утрачены, представление о них позволяет

ISSN 2227-6165

составить материал печатной графики. Например, гравюра Джакомо Франко (1610), как особую достопримечательность Венеции показывающая «знаменитую куртизанку», «что в сладострастии превзойдет любую женщину, какую захочешь» [Franco, 1610, p. 11]. Ни костюм, ни прическа, ровным счетом ничего не выдает в ней представительницу славного сословия, по виду ничем не отличающуюся от благородных дам, показанных на соседних страницах.

О том, что речь идет о сознательном выборе тактики в поведении венецианской куртизанки, стремившейся слиться с фоном, став незамеченной в городской среде, дабы хитрой маскировкой ввести в заблуждение контролирующие органы, а в отдаленной перспективе – обеспечить себе более высокий жизненный статус, избавившись от внешних признаков позорного занятия, свидетельствует Чезаре Вечеллио, автор книги о современных и старинных костюмах (1598): «Куртизанки, что желают обрести доверие при помощи притворной порядочности, пользуются одеяниями вдов и замужних женщин» [Vecellio, 1598, p. 107]. Прекрасную осведомленность отцов города об их уловках показывает венецианское законодательство. Вот декрет специального учреждения, ведавшего вопросами медико-санитарной политики и наблюдавшего за соблюдением нравственных норм, Инспекторов по охране здоровья, *Provveditori della Sanità*, от 20 декабря 1578 года: «В церкви этого города (Венеции – Е.Я.) во время, когда там служат святую мессу, заходят разные публичные женщины (*meretrici*) и куртизанки, одетые как замужние женщины и вдовы, совершая бесстыдные деяния тем, что подают дурной пример и болтают со многими, кто остается в неведении, обманываясь и думая, что они – приличные женщины» [Leggi e memorie venete sulla prostituzione fino alla caduta della Republica, 1870-1872, p. 122]. О том же самом говорится в декрете от 23 сентября 1598 года: куртизанки взяли моду появляться в общественных местах, покрывая голову белым шелковым платком, как принято у молодых замужних женщин и у монашенок [Leggi e memorie venete sulla prostituzione fino alla caduta della Republica, 1870-1872, p. 127]. (Нравы этих последних, впрочем, зачастую также не отличались целомудренной скромностью и благонравием – достаточно перечитать «Декамерон» или «Рассуждения» вездесущего Аретино, что выходили в Венеции отдельными частями с 1534 года; последняя третья часть вышла в свет пятью годами позднее).

Однако желание быть неузнанной парадоксально соединилось у венецианской куртизанки с такой же настойчивой тягой к подчеркиванию принадлежности к одиозной профессии, проявлявшейся в нарочитом выставлении напоказ собственной порочности, дерзком бравировании пренебрежением нормами общественной морали. Желание фраппировать окружающих проявлялось не только в публичной демонстрации женских прелестей, из-за чего получил свое курьезное наименование венецианский «Мост грудей», *Ponte delle Tette*, что в приходе Сан Кассиано, изобиловавшем публичными домами, из окон коих выглядывали обнаженные красавицы, приманивая и зазывая праздных ротозеев. Оно проступает в игнорировании направленных против них законов, в открытой проповеди достоинства звания куртизанки, звучащей в речах героинь «Рассуждений». В художественно переосмысленной форме бравирование своим особым положением «вне закона» присутствует в изобилующем мотивами раблезианской образности описании триумфа куртизанки в знаменитой поэме Лоренцо Веньера «Странствующая путана» (Венеция, 1531, переиздание – 1536, там же). Ее героиня, венецианка Елена Балларина, завершая «гастроли» по разным городам Италии, где предавалась всем немыслимым порокам, триумфально шествует по Риму на колеснице «красивой и изящной», восседая «в позе Семирамиды» в сопровождении ватаги старых сводниц, заклинательниц и ведьм, под аккомпанемент «неистовой музыки», *musica indiavolata*, а вослед несут портреты ее бесчисленных любовников. Балансирование на грани бурлеска сближает поэму Лоренцо Веньера с другими пародийными «триумфами» Возрождения вроде гротескного «Триумфа Фаллоса» Франческо Сальвиати, известного по гравюре XVII века, но вот еще один триумф, на сей раз – вполне реальный: им оказалось посещение Генрихом Валуа, впоследствии Генрихом III, жилища Вероники Франко вблизи Сан Джованни Хризостомо. Совершившееся летом 1574 года, это событие не попало на страницы официальных хроник и

ISSN 2227-6165

панегириков, описывавших визит в Венецию будущего короля Франции, о нем известно из писаний самой куртизанки-поэтессы, для которой оно явилось важнейшим актом утверждения ее личного и профессионального достоинства.

Что же касается изобразительного искусства, то и здесь после недолгого поиска обнаруживаются произведения, в формате которых венецианская куртизанка могла заявить о себе, наглядно обнаружив главные свои достоинства. Речь идет об оригинальной жанровой разновидности ренессансного портрета, в историографии ренессансного искусства получившей наименование портрета «красавицы». В них не вызывает никакого сомнения сопричастность юной модели, обычно полуодетой или полностью обнаженной, волнующей стихии эротической чувственности. Характерно, что в самой первой из известных нам картин данного типа, «Лауре» Джорджоне (1506, Вена, Музей истории искусства), показана именно куртизанка, в пользу чего свидетельствует мотив демонстративно обнажаемой правой груди и костюмное облачение (подбитая мехом мантия, составлявшая часть зимнего костюма венецианской куртизанки, и светлый шарф) [Anderson, 1997, p. 216]. В дальнейшем картины такого типа в немалом количестве появляются в произведениях молодого Тициана («Флора», около 1518 года, Флоренция, Уффици), Себастьяно дель Пьомбо, Пальмы Веккио и других художников первой четверти века.

В них могут меняться элементы костюма, появляются и исчезают атрибуты в виде украшений, цветов или разнообразных предметов обихода, порой на сцене возникает еще один участник маленького картинного спектакля, молодой мужчина. Неизменным остается одно: героиня всегда соблазнительно прекрасна, она предстает в полном цветении юной красоты, явленной зрительскому взору откровенно и даже вызывающе. Но важнее всего иное: ни одно из таких произведений не является в строгом смысле слова портретом. Заимствуя портретный формат и свойственные ему формы художественной репрезентации, подобные картины показывают прекрасный женский облик, лишенный индивидуальной портретности и увиденный как бы сквозь некий эстетический фильтр. Оттого в них зрительскому взору явлен собирательный образ юной донны, воплотившей приметы идеальной красоты в полном согласии с представлениями о ней венецианского Возрождения, соединив в своем облике длинные светлые волосы, большие глаза, полные плечи. Представляя собой разновидность «визуального трактата» на тему возвышенной природы красоты, такие картины в телесно-чувственном обличье демонстрировали ее канон, выгодно отличавшийся зримым правдоподобием и конкретностью от пространных описаний прекрасной женской внешности в трактатах эпохи наподобие труда «О красотах женщин» Аньоло Фиренцуолы.

Но если облик таинственных «красавиц» обладал явственным сходством с принятым стереотипом женской красоты, то отчего картинное содержание не могло также следовать вослед расхожим представлениям о ветреной и легкомысленно-суетной женской природе, отразившимся в бессчетном множестве литературных произведений и трактатов Возрождения? В них разными своими гранями отразилось ставшее общепринятой для Ренессанса нормой представление о способности женщины пробуждать любовь и ее стремлении любой ценой быть любимой, об ее таинственной сопричастности чувственно-эротической стихии, обнаруживающейся в ее поведении и поступках. Изобразительное искусство Возрождения хорошо знало именно эту ипостась женской природы – достаточно будет сослаться на пример знаменитой «Венеры Урбинской» Тициана, нагая героиня которой, покоясь на ложе, нескромным взглядом призывает зрителя взойти к ней, дабы стать участником любовных утех. Оттого было вполне естественным при переводе распространенного стереотипа представлений о женской природе в изобразительную форму портрета «красавицы» связать его с миром куртизанок, мир которых оттого совершенно естественно ассоциируется с данной жанровой формой. Да и могло ли быть иначе, если вспомнить о том, сколь заметное место занимала она в той популярной версии венецианского мифа, что в качестве лакомой приманки издавна предлагался к услугам туристов всех стран?

ISSN 2227-6165

Двадцатый век подвел под распространенный мыслительный стереотип основательную научную базу для идентификации любого изображения молодой женщины в венецианской живописи как портрета куртизанки. Среди критериев, на которых основывается отождествление, важны следующие: присутствие атрибутов в форме зеркал, гребней или баночек с благовониями, определяемых в качестве «орудий Венеры»; изображения побегов различных растений, содержащих аллюзии на популярные среди куртизанок имена (Флора, Лаура); эффектное дезабилье и свободно распущенные волосы как признак свободы нравов. Трудно сказать, насколько оправдан такой подход, когда разнообразные бытовые аксессуары наделяются качествами универсального ключа к раскрытию картинного содержания. Вот «Портрет юной римлянки» Себастьяно дель Пьомбо из берлинской Картинной галереи. В свое время британский историк искусства М. Херст высказал обоснованное предположение о его выполнении по случаю свадьбы, поскольку показанные в корзине розы и айва служат символами брака [Hirst, 1981, p. 96]. Однако впоследствии те же самые мотивы дали основание другому исследователю сделать не менее аргументированный вывод о том, что перед нами – все-таки куртизанка, а не невеста [Wolk-Simon, 2008, p. 53]. Уязвимость подобного подхода, рассматривающего любые картинные атрибуты в качестве неизменных смысловых величин, не меняющих значения в любом стилистическом или содержательном контексте, совершенно очевидна. Возьмем для примера ситуацию с нередко фигурирующим в портретах «красавиц» мотивом цветка. Его иносказательное прочтение прочно связано с матримониальным ритуалом, в семантическом поле которого цветы обозначают искренность любовного чувства, что оправдывает их присутствие в свадебных портретах, где модель доверчиво протягивает цветы зрителю, на месте коего, подразумевается, присутствует жених. (Во всяком случае, именно так могла выглядеть утраченная нижняя часть портрета Джиневры деи Бенчи, связь которого с брачным обрядом ныне представляется исследователям очень вероятной) [Brown, 1998, p. 106]. Есть и другой пример – выполненный неизвестным болонским художником позднего кватроченто профильный портрет мужчины с гвоздикой в руке, которую он протягивает женщине на парном портрете. (Та в ответ передает ему яблоко или апельсин, символ брака и взаимной любви, обе картины находятся в Музее Метрополитен). Более того: изображение цветов в женской руке может фигурировать даже в посмертном портрете, выступая в качестве аллюзии на навсегда утраченные радости супружеского счастья [Luchs, 2012, p. 86-87]. В таком случае было бы вполне логичным усматривать в моделях портретов «красавиц», где появляются цветы, изображения венецианских невест, но как быть тогда с «Флорой» Пальмы Веккио (около 1520, Лондон, Национальная галерея), где полунагая героиня вместе с букетом простодушно и с полной откровенностью предлагает зрителю саму себя?

Чтобы лучше уяснить эротическую семантику цветка в куртуазном ритуале, достаточно бегло перелистать страницы какого-нибудь произведения ренессансной литературы, например – «Историю двух возлюбленных» Энеа Сильвио Пикколомини, где один из героев подносит возлюбленной, кстати – замужней даме, букет фиалок с позолоченными листками, среди которых притаилось письмо с сердечными излияниями [Euryalus und Lukrezia, 1907, p. 78]. Понятно, что ни о какой свадебной символике здесь и речи быть не может, а значит, очевиден вывод, что присутствие в портрете «красавицы» каких-либо отдельных атрибутов, обладающих иносказательным значением, будь то гребни или цветы, само по себе еще не служит аргументом при определении статуса модели как куртизанки. Гораздо важнее иное, а именно – тот контекст, в котором они появляются в качестве слагаемых единого образно-художественного ансамбля, *все* части которого обладают общим смысловым значением. Об этом говорит пример в виде серии портретов «красавиц», выполненных высокоодаренным учеником Тициана, Парисом Бордоне, который к 1550-м годам превратился в настоящего монополиста в этой сфере. Их рассмотрение в качестве живописного текста, чье содержание строится на обыгрывании стереотипных суждений о жизненном быте и нравах куртизанок, составляет основную задачу данной статьи.

ISSN 2227-6165

Главное качество подобных картин составляет повторяемость образно-стилистических решений, выражающих себя в воспроизведении одинакового композиционного формата и пространственного решения, близких мотивов жестов и движений, костюмных аксессуаров, что позволяет воспринимать их в качестве элементов единой живописной серии. Являясь не чем иным, как кабинетными картинами, тем, что в наши дни зовется *pin-ups*, они обладают связной содержательной программой, которую мы теперь намерены расшифровать, предложив вниманию читателя своеобразный историко-бытовой комментарий, разъясняющий смысловое значение подробностей их живописного строя. Для этого нам потребуется обратиться за помощью к литературным произведениям, составившим целый слой «низовой» культуры чинквеченто, не имевшей почти ничего общего с подлинными интеллектуальными достижениями века, но зато сохранившей множество характерных бытовых штрихов, из которых складывался жизненный мир человека Возрождения [Padoan, 1990, p. 63-71]. Среди них – образчики популярной литературы, имевшей массовое хождение, наподобие писаний дидактико-нравоучительного толка вроде «Жалобы феррарской куртизанки» (Венеция, 1532, 1538) [El vanto della cortigiana ferrarese qual narra la bellezza sua, 1926, p. 285-289], или же курьезные издания «Тарифы проституток» (Венеция, 1535) и «Каталог всех главных и наиболее почитаемых куртизанок Венеции, их имена, имена их сводней и места обитания» (Венеция, около 1574) [Catalogo di tutte le Cortigiane di Venezia coi relativi prezzi, del secolo XVI, 1870-1872, p. 3-7]. Сюда также относятся «поэмки», *poemetti*, Лоренцо Веньера, обедневшего патриция, верного ученика Пьетро Аретино и его закадычного приятеля, автора отвратительной «Дзаффетты» (1531), описывающей дурного тона развлечения венецианской «золотой молодежи». О сочинениях его наставника не стоит даже упоминать, так хорошо известны аретиновы «Рассуждения» или же послания, адресованные любимым куртизанкам и составившие особый подвид исключительно популярной в литературе чинквеченто эпистолярной формы.

Не сродни ли им и те из портретов «красавиц», которые также развивают тему продажной любви в наиболее узнаваемых ее типических аспектах, ориентируясь на массовый спрос и оттого предпочитая иметь дело с общераспространенными мыслительными стереотипами, легкодоступными для понимания даже не слишком искушенного зрителя? В этом смысле очень показательно, что обобщенный образ куртизанки наделялся практически идентичными чертами и в содержании поименованных выше книг, и в портретах «красавиц». Важнейшим качеством общности служило подчеркивание признаков безудержной роскоши в повседневном обиходе куртизанок, культивируемой преимущественно ради демонстрации собственного благополучия, и в этом смысле особенно показателен пример картин Париса Бордоне, где взгляду предстоит настоящее собрание драгоценных предметов, образующих изысканный аккомпанемент аристократически-утонченному «искусству жизни», *saper vivere*. Благодаря интенсивным творческим контактам с маньеристическим искусством, кульминация которых пришлась на время работы Париса при дворе в Фонтенбло (1538), живописная стилистика его портретов «красавиц» обогатилась придворным лоском, а их живописна фактура как будто оделась ярким глянцем светской жизни, заливающим отсвечивающие характерным эмалевым блеском изображения драгоценных тканей и ожерелий. Его любимая героиня – дева с полными формами и светло-рыжими волосами, показанная в обстановке богатых покоев среди сонмища драгоценных вещей, иногда застигнутая в момент, когда она убирает волосы или играет с домашним животным, а то просто мечтательно взирает в даль, сжимая в руке цветок, как в московском «Портрете женщины с розой» («Флора», 1540-е годы).

Между тем о склонности к роскошному образу жизни единодушно свидетельствуют все, кому довелось посещать жилища куртизанок. На память сразу приходят богато обставленные покои ветреной сицилийской донны, героини «Декамерона» (день второй, новелла пятая), пустыми россказнями заманившей к себе доверчивого простака, но имеются и другие свидетельства. Вот обиталище «благородной куртизанки» Кориата, «великолепное и представительное здание», входя в которое, словно попадаешь в настоящий «Рай Венеры»: «Его прекрасные помещения – самые

ISSN 2227-6165

великолепные и блистательные, заслуживают всяческого внимания. Стены кругом украшены пышнейшими коврами и золоченой кожей» [Coryat, 1905, p. 403]. Иллюстрация в тексте, показывающая покои Маргариты Эмилианы, «прекрасной венецианской куртизанки», подтверждает такое наблюдение [Coryat, 1905, p. 263]. От нее не отставала аретинова Нанна, что избрала для себя прекрасную комнату, «всю в коврах, красиво убранную»; впоследствии она наняла большой дом с двумя служанками и «зажила, как синьора» [Аретино, 1995, с. 133, 143]. Вспоминая свой блистательный жизненный взлет, преждевременно и трагически оборванный «французской болезнью», безвестная феррарская куртизанка горько оплакивает утраченные жизненные блага, в том числе великолепно обставленный дом, полный провизии и ценных вещей: «Был у меня сервиз из полированного серебра, // Столы, стены, скамьи и лари, // Украшенные коврами и гобеленами, // Были ткани льняные в изобилии, // Нежнее белого снега, // Каждого, кто их видел, поражавшие» [El vanto della cortigiana ferrarese, 1926, p. 287].

Детальному описанию нравов и жизненных привычек куртизанок нашлось место в составленном Томммазо Гарцони энциклопедическом обзоре разнообразных профессий «Всеобщая площадь всех профессий мира» (Венеция, 1595). Все существующее разнообразие человеческих занятий увидено в нем как бы с высокой точки наблюдения, словно в картинах на фольклорные сюжеты Питера Брейгеля Старшего, позволяя охватить взглядом широкую панораму общественной жизнедеятельности, явленной в виде некоего сценического зрелища, *Theatrum Mundi*, что, кстати, составляло распространенный художественный прием у писателей чинквеченто. Исследуя мир, Гарцони заглядывает и в дома куртизанок. Служа обольщению неопытных душ на «пиршествах Венеры и Вакха», они убраны поистине с царской роскошью: «Украшают кровати атласными балдахинами, шелковыми одеялами, рамами инкрустированными, столы – турецкими коврами, залы – бархатом. Комнаты – скамьями, тончайшим образом сделанными, шкафы – серебряными изделиями, потолки и стены – картинами сладострастнейшими, *pitture lascivissime*, розами и цветами – мощеные полы, духами благоухающими – весь дом» [Garzoni, 1595, p. 598]. Очень похожей представляется домашняя обстановка куртизанки у Чезаре Рао, автора впечатляющей «Инвективы против куртизанок и их сторонников», помещенной в сборнике тридцати трех его диатриб, нацеленных против разнообразных пороков (Венеция, 1587): «Изысканные ткани, лютни, духи, зеркала, мягкие ложа, шелк, золото, румяна. Также музыка, певчие птички, попугаи, ковры, подушки, картины¸ одежды, наряды» [Rao, 1587, p. 22v]. Описывая убранство дома возлюбленной-куртизанки, Андреа Кальмо упоминает «спальеры, ковры, балдахины из дамаска, расписные сундуки», на которые пришлось потратиться, вскрыв мошну, дабы «спать с Вашим Превосходительством» [Calmo, 1580, p. 27].

Но всех, конечно, затмила роскошью Империя Коньяти, «Божественная Империя», прославленная римская куртизанка (1455-1511), жившая в огромном доме, «преславнейшим образом украшенном», с множеством челяди и слуг. Свидетельствует Маттео Банделло: «Были там среди прочего зала, комната и небольшой кабинет, роскошно убранные, и ничего там не водилось, кроме бархата и парчи и тончайших ковров до пола. В комнате, *camerino*, где она пребывала, когда навещала ее какая-либо важная особа, имелось сплошь покрывавшее все стены убранство из шелковой ткани, затканной золотом в манере *riccio sovra riccio*, со многими красивыми и прелестными изделиями. Была там и консоль, вся покрытая золотом и голубым ультрамарином, мастерской работы, на коей помещались изготовленные из редких и драгоценных материалов вазы из алебастра, порфира, серпентина и тысячи других сортов камня. Вокруг видны были многие сундуки и шкафы, богато инкрустированные, такие, что стоили баснословных денег. Посередине виднелся столик, покрытый зеленым бархатом, красивейший в мире» [Bandello, 1978, p. 196-197].

Сохранившиеся документальные источники дополняют отдельными штрихами картину, нарисованную талантливым пером писателя. Вот инвентарная опись имущества «роскошной куртизанки» Джулии Ломбардо, обитавшей в богато обставленном доме, помещавшемся в приходе

ISSN 2227-6165

Санта Мария Нова, с тремя (!) большими спальнями и приемной залой, не упоминая о многочисленных подсобных помещениях. Украшением главной спальни наряду с кроватью и шестью ларями при ней служили большое зеркало, стол, нарядный камин и картины [Santore, 1988, p. 47]. В небольшом кабинете, *studiolo*, при спальне хранились на полках разнообразные изделия из золота, стекла и фарфора, скульптуры, книги, ювелирные украшения, а что касается всего остального, то оно ничем не отличалось от обиталищ прочих куртизанок: такие же резные и позолоченные кровати с балдахинами, зеркала, столики и сундуки с богатым содержимым [Santore, 1988, p. 46]. Его перечень оставляет впечатление реестра товаров в небольшой текстильной лавке: два сундука плотно набиты постельным бельем, остальные содержат разнообразные предметы туалета – пятнадцать пар туфель, шесть кошельков, восемнадцать платков, одиннадцать чепцов, шестьдесят четыре рубашки. Прекрасно обстояло дело со столовыми приборами (блюдца, шесть кубков, двадцать четыре ножа, двенадцать позолоченных и четыре обыкновенных серебряных вилки, шесть позолоченных и три серебряных ложки), но больше всего поражает обилие картин – в одной только гостиной их было восемь! [Santore, 1988, p. 48]

Справедливо усматривая в подобном преизобилии житейских благ вопиющие признаки опасной расточительности, отцы города инициировали в 1562 году очередной закон против роскоши, запрещавший куртизанкам иметь дома убранство из шелка, ковры и скамейки, как и изделия из кожи любых сортов [Leggi e memorie venete sulla prostituzione, 1870-1872, p. 117], но об эффективности подобных установлений мы уже составили достаточное представление.

Невзирая на драконовские законы, куртизанки продолжали жить в достатке и изобилии. В обширном ассортименте нательной одежды Джулии Ломбардо наше внимание задержало упоминание о шестидесяти четырех рубашках (в действительности их было значительно больше, поскольку здесь речь идет о содержимом сундуков только в одном из жилых помещений дома). Они – важный атрибут ремесла профессиональной куртизанки: в одной рубашке, искусно распаляя его страсть, предстает перед поклонником Нанна из «Рассуждений», впервые оказавшись с ним наедине после долгих уговоров и отчаянного торга [Аретино, 1995, с. 137]. Такая рубашка (вернее, сорочка, *camicia*) изготовлялась из тонкого льняного полотна и обычно украшалась вышивкой (позднее, ближе к концу века, когда стандарты жизненного комфорта повысились, – кружевами), ее края спускались до уровня икр, а рукава делались очень широкими, чтобы не стеснять движений. Подробные наставления на счет того, какой должна быть сорочка, дает Алессандро Пикколомини: «Благородная дама должна носить сорочки из тончайшего материала, реймса, которые отделаны изящнейшим образом. Иногда они бывают вытканы из шелка, иногда украшены золотом или серебром, но чаще всего должны быть с большим искусством прошиты одиночной нитью» [Piccolomini, 1622, p. 248]. Их ношение особенно приличествует тем счастливицам, у кого красивая грудь, а это очень, очень важно (*d'importanza grandissima*), учит писатель, предлагая читательницам невинную хитрость: утренних посетителей рекомендуется встречать неодетой, извиняясь, что, мол, не успела облачиться в нарядное платье, зато будет хорошо видно, что грудь у тебя «округла и рельефна».

Обычно сорочку надевали под платье, предохраняя дорогие ткани от соприкосновения с телом, но таким образом, чтобы верхняя часть рубашки виднелась из-под лифа, равно как и рукава, продевавшиеся сквозь специальные разрезы по бокам, хотя чаще всего в ней ходили дома, в неформальной обстановке. Поэтому изображение сорочки составляет неизменный атрибут жизненного обихода в портретах «красавиц», сообщающий их облику оттенок домашней простоты и доверительной интимности, степень которой напрямую зависит от выреза сорочки и глубины декольте. Иногда она лишь слегка выглядывает из-под платья, оживляя изысканным узором плиссировки очертания бюста («Виоланта» Тициана), иногда, даже без платья поверх нее, все равно полностью закрывает грудь, рисуясь намеком на сохранение определенных табу и в близких отношениях (его же «Флора»), однако в большинстве случаев, напротив, ее присутствие только повышает ставки в любовной игре. Сползающая с плеч сорочка с ослабленными завязками на груди изящным узором каймы, вышитой аккуратными стежками, красиво обрамляет обнаженные груди,

ISSN 2227-6165

дополнительно оттеняя наготу и розоватость кожи ослепительно-яркой белизной холста (Пальма Веккио, «Портрет куртизанки», 1520, Милан, Музей Польди Пеццоли), или подчеркивая открытость соска, окаймленного синей лентой, что стягивает края ткани («Флора» Пальмы).

Примечательная черта покроя сорочек в обеих картинах Пальмы – исключительной ширины рукава, позволяющие видеть запястья. Рукава такого типа, именовавшегося *a comeo*, вызывали резкие нарекания правительства за расточительное использование ткани и в начале XVI века неоднократно подвергались запретам (дважды в одном только 1504 году, затем в 1506) [Newton, 1988, p. 55-56]. И они также прочно ассоциировались с миром куртизанок, о чем помимо портретов «красавиц» говорит ссылка на картину Тициана *Noli me tangere*, где у раскаявшейся куртизанки Магдалины – такие же точно рукава *a comeo* (1511-1512, Лондон, Национальная галерея). Их востребованность объяснялась особенностями покроя, позволявшего видеть обнаженные руки, белизной коих мог соблазниться алчущий взор: когда «мудрая матушка» аретиновой Нанны вознамерилась продемонстрировать ее прелести орде поклонников, уныло бродивших у окна в чаянии удачи, то велела ей надеть строгое платье, но – без рукавов, «чтобы на виду были белые, как снег, руки» [Аретино, 1995, с. 135].

Не оттого ли все без исключения модели Париса Бордоне облачены в ослепительно-белые сорочки, поверх которых небрежно наброшено тяжелое парчовое платье, лиф которого, сползая вниз, открывает взорам нагие груди, как в произведении из мадридского собрания Тиссен-Борнемисса? Им под стать героини его же мифологических картин, преимущественно – юные Венеры, что, тая в объятиях возлюбленных, Марсов и Адонисов, умелым жестом приоткрывают свои прелести, приспуская с плеча рубашку («Венера и Адонис», Дубровник, Дворец ректоров; «Венера и Анхиз», Париж, Лувр). Нет никаких сомнений в том, что и здесь тоже речь идет о куртизанках, которых привлекала изысканная простота классического костюма, соблазнявшего взгляды открытостью тела, отчего они любили являться в общественных местах «украшенными, подобно нимфам», *ornandosi de ninfe*, как было отмечено в декрете Совета десяти (14 июля 1578 года) [Leggi e memorie venete sulla prostituzione, 1870-1872, p. 121-122]. Такая сорочка, *camicia alla ninfale*, оставляла обнаженными часть ног и руки, однако особенно уместным выглядело появление сорочки в портретах полубогинь венецианского полусвета оттого, что из ниспадающих белых рубашек, вместе с распущенными по плечам волосами, состояло сценическое облачение *all'antica* у актрис, выступавших в ролях богинь и нимф [Mellencamp, 1969, p. 174-177]. Перенесение мифологической образности в сферу интимных отношений, сообщавшее любовной игре пикантный привкус изысканной куртуазности, сказалось в использовании по отношению к куртизанкам сленгового наименования «нимф». Оно встречается у Лоренцо Веньера и Аретино, им пользовался Кальмо, да и сами куртизанки охотно поддерживали лестное для них обыкновение, представая в костюмах нимф на праздниках и карнавалах [Santore, 2008, p. 20-26]. Для того были свои причины, несомненно, хорошо осознававшиеся ими. Сближение с миром классической античности опосредованно влияло на повышение их социального статуса, как и сравнение с греческими гетерами или римскими блудницами, пользовавшимися некогда большим почетом, хотя, как бы ни было оно лестным для тех, кого титуловали «нимфами» и «богинями», такое отождествление, впрочем, обладало и оборотной стороной.

Скрытый в нем подтекст раскрывался в порицаниях суетных радостей бытия, обращенных к тому, для кого увлечение мифологизированными креатурами составляло смысл существования. Возьмем знакомую нам книгу Джакомо Франко «Одежды женщин венецианских». Помещенная в ней гравюра (*fol.* 18), представляет «Влюбленного с нимфой»: ее персонаж – один из тех состоятельных молодых людей, что, оставляя в стороне тягостные житейские заботы, «обращают души свои к радостям», услаждаясь веселыми прогулками в Тревизо или Падую в сопровождении «своих синьор и дам». Мифологический маскарад продолжается на следующей странице, где перед нами предстает одна из таких прелестниц: это «знаменитейшая синьора», *famosissima signora*, на сей раз – в обличье Дианы; причесанная «в венецианской манере», она сжимает в правой руке стрелу, а из декольте выглядывает нагая грудь.

ISSN 2227-6165

Итог любовной истории показан в завершающем листе маленькой мифологической сюиты, где незадачливый ухажер, обращенный любовными чарами в оленя, «полностью превратился в добычу Венеры и, утратив рассудок, остался животным, лишившись и славы, и способностей» (*fol.* 20). Засим следует нравоучение, обращенное к «юношам честным и доблестным», коим надлежит убегать «от коварных сетей Купидона, бога любви» [там же].

Но вернемся к одеянию куртизанок. Простотой покроя и белым цветом полотна их сорочки оттеняли роскошь парчовых платьев и драгоценностей, а также золотисто-рыжих волос, на их фоне смотревшихся еще эффектнее. Выставляемое напоказ ослепительное богатство облачения служило показателем жизненного успеха и востребованности, закономерно повышая цену для всякого, кто мечтал свести близкое знакомство с «богиней». Гордясь собой, знаменитая римская куртизанка во время выхода в церковь высокомерно демонстрирует «городу и миру» исключительно нарядное одеяние, вызывающее кругом завистливые толки и пересуды, когда, похожая на баронессу, она шествует с эскортом слуг и пажей, и никто уже не вспомнит, что она прибыла из Венеции без гроша в кармане: «Посмотрела бы ты, что за накидка (*bernia*) была на ней, затканная золотом *riccio soura riccio,* и эта хламида из черного бархата, отделанная золотом, со слоями золота поверх бархата, и слоями бархата поверх золота, хламида, чья выделка, должно быть, стоила всей Вселенной. А как тебе эти кольца и эти жемчуга, и ожерелье, что были на ней?» [La Puttana Errante, 1660, p. 3]. О драгоценностях Джулии Ломбардо речь уже заходила (помимо них, в доме также хранилась немалая сумма денег), но вот несметные сокровища куртизанки Кориата, чье жилище выглядит сродни пещере Аладдина: «Увидишь ее покрытой множеством золотых цепочек и восточных жемчугов, подобно второй Клеопатре, с разными золотыми кольцами, разукрашенными алмазами и другими дорогостоящими камнями, с драгоценностями немалой цены в ушах. Камчатое платье (я говорю о благородной куртизанке) отделано глубокой золотой бахромой либо окаймлено пятью или шестью рядами золоченых кружев, каждый шириной два дюйма. Ее нижняя юбка из красного камлота, обрамленная богатой золотой бахромой, ее шелковые чулки телесного цвета, ее дыхание и все ее тело, умащенное – дабы еще более очаровать тебя – самыми благоуханными благовониями, все это на первый взгляд представляется наиболее усладительным обольщением» [Coryat, 1905, p. 404-405]. Оплакивая судьбу, «знаменитая феррарская куртизанка» монотонно перечисляет утраченные блага: «Имела множество одежд из золота, бархата, шелка,//Отделанные изысканными камнями и жемчугами,//Больше их было, чем у других таких же.//Золотых и шелковых сорочек, увитых//Тончайшим реймсом имела больше сотни,//Чулок и башмаков, по самой моде скроенных.//И, роскошь мою напоказ выставляя и цену,//На шее такую цепочку носила,//Что стоила две сотни золотых дукатов» [El vanto della cortigiana ferrarese, 1926, p. 286-287].

Не менее изысканной роскошью блистает облачение куртизанки у Гарцони, что горделиво шествует по улице, вся украшенная лентами и перстнями, в серьгах и с ожерельями на шее [Garzoni, 1595, p. 599]. В этом отношении ей ничуть не уступают героини Париса Бордоне, красоту которых неизменно оттеняет какая-нибудь цепочка или ожерелье, не говоря о роскошных тканях, драгоценных изделиях или цветах. В уже упоминавшемся портрете «красавицы» из собрания Тиссен-Борнемисса к ним добавляется жемчужное ожерелье, искусно вплетенное в густые рыжие косы, с которыми его скрепляет крупная золотая пластина, *brochetta di testa*. Такое же ожерелье украшает голову героини московской картины, на плечи которой спадает еще одна нить поразительно крупного жемчуга, целой россыпью собирающегося между грудей. Им обеим сродни в этом плане героини мифолого-аллегорических сцен венецианского художника («Венера, Флора, Марс и Купидон», около 1560, Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж), не говоря о его же любовных сценах с участием олимпийских, под чьим обличьем скрываются все те же куртизанки.

Грозившая непомерными тратами суетная погоня за модой подвергалась суровому порицанию в законах о роскоши, в этом отношении не допускавших никаких различий между куртизанками и благородными дамами, носившими одинаковые наряды и украшения, хотя для внимательного

ISSN 2227-6165

наблюдателя нравов разница между ними оставалась огромной, проступая преимущественно в манере вести себя в общественных местах. Этическая мысль Возрождения разработала подробный кодекс поведения благородной женщины, чьи манеры и умение держаться на публике должны были обнаруживать добродетельный склад ума и высоконравственность поступков, причем основное внимание обращалось на воспитание хороших манер у девушек, готовившихся к вступлению в брак [Thoss, 1986, s. 301-325; Burke, 1991, p. 71-83]. Им или их родителям адресованы специальные руководства о правилах хорошего тона, простиравшие внимание до установления принципов жестикуляции или участия в разговоре, наподобие трактата «Девическая красота» (Венеция, 1471), рисующего вполне определенный идеал женского поведения, каким его хотели видеть, и каким оно действительно нередко было в повседневных отношениях. Вот правила поведения за столом: добродетель состоит в том, что девушка не глядит по сторонам, бесцеремонно разглядывая участников трапезы, но скромно сидит, опустив глаза, с взором, «обращенным внутрь себя» [Giovanni di Dio da Venezia, 1471, p. 51 r]. Если возникает необходимость вступить в разговор, то снова появляется возможность проявить благородный нрав в особенной «весомости слов». Говорить следует размеренно и кратко, ограничиваясь немногими фразами, и то лишь по необходимости, ни в коем случае не надо сыпать словами и колотить языком, словно молотком для отбивания мяса [Giovanni di Dio da Venezia, 1471, p. 51 v]. Передвигаться нужно размеренными шагами, «ни слишком частыми, ни слишком длинными», и желательно со всей возможной скромностью, если идешь по улице.

В XVI столетии число таких трактатов заметно увеличилось (об этом ниже), и соответствующим образом расширилась сфера бытовых отношений и поведения, подвергнувшегося корректировке в согласии с нормами достойного обращения. Особое значение теперь придавалось характеру жестикуляции, выдававшей благородного человека по приверженности правилам строгого декорума и чувству меры, *misura*, удерживавшим от подобающих плебею излишне бурных душевных проявлений наподобие крика, смеха или порывистых движений, еще менее подходивших женщинам, кому в первую очередь надлежало контролировать свою мимику и жесты [Burke, 1991, p. 75-77]. Выражая умонастроение эпохи, выдающийся испанский педагог Хуан Луис Вивес обрисовал свой идеал поведения молодой женщины в трактате «О воспитании христианки» (1529, издан в Венеции в 1546 году): «Если девушка выходит из дома, то должна двигаться не слишком быстро, но и не слишком медленно. Если появляется в многолюдном обществе, то должна сохранять скромность поведения. Глаза следует держать стыдливо опущенными и поднимать их лишь изредка и с приличествующей скромностью, ни на кого не глядя пристально и в упор. Поскольку громкий смех по большей части обличает разум, лишенный серьезности, молодая дева должна остерегаться необузданного смеха, дабы тело ее при этом не слишком сотрясалось». Смеяться следует мало, да и вообще лучше меньше говорить, ибо в первую очередь девушке приличествует греческая поговорка «живи незаметно» [Vives, 1912, p. 74].

Куртизанкам же ничего подобного не пристало, ибо привлечение к себе заинтересованного внимания, конвертируемого в денежные суммы, составляло условие их существования *sine qua non*. Оттого они «красуются в окнах, любезничают на балконах, глазами следят за проходящими мимо, машут руками, подают знаки взглядом, смеются и делают гримасы, говорят, хохочут» [Garzoni, 1595, p. 598]. Так же поступала и аретинова Нанна, что выглядывала ненадолго в окно, дабы показаться «параду поклонников», и «смотрела на них при этом уверенным взглядом замужней матроны, а жесты, которые я делала, были теми, которые обычно делают девки» [Аретино, 1995, с. 135]. Оставляя в стороне площадные манеры Нанны, отметим сходство с такими выходками в поведении «красавиц» венецианских художников, коим совершенно неведомы основные заповеди благородной дамы – опущенные долу очи и заученная скованность жестов, выдающие целомудрие и добродетельный нрав. Дерзко и с вызовом выглядывает они из окон картинных рам, энергично жестикулируют, стараясь привлечь внимание, а иногда с той же целью берут в руки музыкальные инструменты, преимущественно лютни (Пальма Веккио, «Дама с лютней», 1520-е годы, собрание герцога Нортумберлендского; Парразио Микели, «Куртизанка с лютней», около 1560, Будапешт, Музей изящных искусств). Круг куртизанок-музыкантш дополняет «Дама за верджиналом» Бернардино

ISSN 2227-6165

Личинио (1520-е годы, Хэмптон-Корт), рядом с которой, по-видимому, помещены сводница и клиент. В домашнем собрании венецианца Джироламо Марчелло находилась «картина с изображением женщины, показанной до пояса, которая держит в правой руке лютню, и опустила голову на левую руку, работы Якопо Пальмы»: то, несомненно, была куртизанка [Der Anonimo Morelliano, 1888, s. 90].

Особая склонность их к занятиям музыкой засвидетельствована в литературе чинквеченто, отразившись также в инвентарных описях домашнего имущества, частной переписке, трактатах, из содержимого которых можно сделать вывод, что умение петь и играть на музыкальных инструментах высоко ценилось в качестве развлечения при любовных встречах и во время шумных застолий. Об этом с присущим ей цинизмом доверительно поведала подруге наша старая знакомая, Нанна: «Как-то мне пришла фантазия научиться бренчать на лютне, не потому, что мне это нравилось, а потому, что мне хотелось казаться женщиной, которая интересуется искусством. Ведь это лучший капкан для ротозеев, если девка отличается еще и каким-нибудь артистическим даром. Это обходится им дороже». И заключила: «Девка, которая умеет петь да еще читает ноты с листа – о, с такой надо держать ухо востро» [Аретино, 1995, с. 156]. «Прекраснейшей музыкантшей» была Барбара Салутати, которая, по свидетельству Вазари, к тому же еще и обладала божественным голосом [Вазари, 1994, с. 298]. От неотразимого воздействия магических чар этих новых сирен настойчиво предостерегал Кориат: «Она попытается околдовать тебя отчасти с помощью мелодичных нот, что извлекает она из своей лютни искусными взмахами пальцев, подобно мужчинам – превосходным преподавателям благородной науки музыки, отчасти – искушающей сердце гармонией своего голоса» [Coryat, 1905, p. 405]. В схожем духе о «несчастной толпе любовников, покоренных этими голосами ангельскими и прекраснейшими, привлеченных этими божественными звуками клавикордов и лютен», высказывался Томммазо Гарцони [Garzoni, 1595, p. 598]. За клавикордами горделиво восседает куртизанка, *cortigiana principale,* у Джованни Франко [Franco, 1876, p. 9]. В покоях у знаменитой Империи на «красивейшем в мире столике» всегда лежала лютня или цитра вместе со сборниками нот [Bandello, 1978, p. 196-197], музыкантшей была Вероника Франко, музыкальностью отличались куртизанки-возлюбленные Андреа Кальмо [Calmo, 1580, p. 9], и в инвентарных описях имущества куртизанок нередко встречаются упоминания о различных музыкальных инструментах [Santore, 1988, p. 59].

Поэтому их изображение в портрете «красавицы» может служить внятным указанием на статус модели как куртизанки, что безошибочно опознавалось зрителем, посвященным в тайнопись портретного искусства венецианского чинквеченто. Другим знаковым мотивом в портретах «красавиц», помимо музыкальных инструментов, служили изображения домашних животных, распространение склонности к коим у куртизанок также неоднократно отмечалось [Santore, 1988, p. 61]. Их присутствие в доме говорило о материальном достатке, наглядно показывая преуспеяние хозяйки. «Птички и попугаи» украшают жилище «прекраснейшей куртизанки» Чезаре Рао [Rao, 1587, p. 22 v], с собачкой «французской породы» на руках «знаменитая куртизанка» элегантно позирует Джакомо Франко [Franco, 1610, p. 11], и с точно такой же собачкой, *il cagnino*, шествует она по улице, «вызывая чрезвычайное возбуждение», а рядом семенит маленькая обезьянка [Garzoni, 1595, p. 599]. «Пускаясь на плутни и подлости, они и теряют обычно все, включая обезьянок, попугаев и карлиц, рядом с которыми они чувствовали себя королевами», – сентенциозно морализирует Нанна [Аретино, 1995, с. 145], и на память приходит «Портрет женщины» Бордоне из собрания Тиссен-Борнемисса (около 1550), где модель сжимает элегантную цепочку, тянущуюся к ошейнику маленькой обезьянки. Ее присутствие может служить символическим обозначением порока сладострастия [Pedrocco, 1990, p. 82], но одновременно в таком изобразительном мотиве опознается намек на участь несчастного возлюбленного, околдованного любовными чарами, приковавшими его прочными цепями безответной привязанности к предмету воздыханий. Это – типичный троп морализаторской литературы: так, все ухищрения куртизанок, в особенности роскошные облачения, призванные обольщать взоры и околдовать, Кориат сравнивает с золотой цепочкой, наброшенной на свиное рыло [Coryat, 1905, p. 405].

ISSN 2227-6165

В ряду картинных аксессуаров, характеризующих жизненный уклад венецианских «красавиц» как сопричастных миру продажной любви, важное место занимает зеркало. В него внимательно вглядывается белокурая донна с одной обнаженной грудью, показанная в картине из собрания Кунстхалле в Гамбурге (около 1540 года), известной как «Портрет молодой женщины со служанкой». Ее статус куртизанки не вызывает никаких сомнений, однако присутствие зеркала позволяет раскрыть дополнительный уровень смыслового значения в картинном содержании. Она относится к той сюжетной группе в иконографии портретов «красавиц», которая показывает их смотрящимися в зеркальное стекло, и щедрую день которой отдали едва ли не все ведущие венецианские живописцы чинквеченто, начиная с Джованни Беллини, автора очаровательной «Женщины перед зеркалом» из собрания Музея истории искусства в Вене (1515). Их героини могли быть Венерами или же – простыми безымянными венецианками, как в знаменитой картине Тициана из Лувра, где кавалер галантным жестом подносит возлюбленной зеркало, однако в любом случае не вызывает сомнения их близость миру чувственных наслаждений. Парис Бордоне в середине века не менее пяти раз возвращался к полюбившемуся ему сюжету («Портрет женщины», 1540-е годы, частное собрание; «Женщина за туалетом», около 1550, Вена, Музей истории искусства; «Венецианка за туалетом», середина 1540-х годов, Эдинбург, Национальная галерея Шотландии). Картина из Эдинбурга [Brigstrocke, 1993, p. 36-37] в композиционном отношении представляет собой комбинацию портрета «красавицы» с известным по произведениям Леонардо 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 ее сюжетное значение 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 мне кажется, содержательную основу этой моральной аллегории могло составить сочинение Пьетро 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, а главное место в ней занимает описание превращения самовластной куртизанки в кающуюся грешницу, превращения, развернувшегося с быстротой арабских сказок на протяжении всего лишь одного дня, когда произошла судьбоносная встреча с Христом. Внимание Париса Бордоне или же его заказчика могло привлечь то его место, где 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 у Бордоне. Исполненная негодованием, она сурово порицает сестру: «Можно ли представить, чтобы разум твой не усвоил, сколь слаще те наслаждения, которые дарует небо душе, 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» [Aretino, 1914, p. 23].

Достойно особого внимания, что в качестве решающего аргумента, призванного обратить на путь истины отвращением от греха, выступает зеркало, одновременно предстающее в качестве символа самопознания и – напоминания о всевидящем божьем оке: «Ты слепа, Магдалина, и оттого не видишь примера, глядя в зеркало лишь для того, чтобы развлекать людей и гневить Господа» [Aretino, 1914, p. 31]. Попреки сестры нарушили душевный покой блудницы, и, действительно, при взгляде в тускло поблескивающую поверхность зеркального стекла лицо белокурой красавицы

ISSN 2227-6165

у Бордоне ненадолго хмурится. Однако, невзирая на увещевания «доброй Марфы», в ночь накануне похода в храм, где выступит с проповедью Христос, Магдалина 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.

Смысловые переклички между текстом сочинения Аретино и картиной Париса Бордоне позволяют усматривать в ее героинях Марфу, Марию и их служанку, показанных накануне встречи Магдалины с Христом и обращения блудницы в праведницу. Подробно описанная в картине предметно-бытовая среда включает в себя изображения платьев и украшений, разнообразных предметов туалета – зеркала, гребня, кувшинчика с косметическими средствами, словом, все то, что могло бы составить бытовой обиход типичной венецианской куртизанки. Куда менее подробно обрисована жизненная среда в картине из Гамбурга, которая представляется сокращенной редакцией содержания эдинбургского полотна, разделяя с ним общую сюжетную основу. Оба произведения, трактуя тему греховности продажной любви, намечают тем самым выход за пределы камерной художественной поэтики портретов «красавиц», вместе с обретением новой содержательной основы утрачивающих свое первоначальное значение собирательного образа куртизанки, «квинтэссенции красоты» [Coryat, 1905, p. 404], что открывает взору зрителя воплощение самых заветных его эротических фантазий и тайных ожиданий. Теперь их место занимают библейские или античные героини, Сусанны, Вирсавии и Лукреции, представленные в таком же, что и «красавицы», полуфигурном формате, но, в отличие от них, направляющие зрительские помыслы в сторону благочестивых размышлений о добродетели. Характерным в этом смысле выглядит распространение в искусстве второй трети изображений кающейся Марии Магдалины, представляющей собой парадигму морально уничтоженной и раскаявшейся грешницы, тогда как ее более преуспевающие компаньонки постепенно исчезают из венецианского исхода ближе к завершению второй трети века. Главной причиной тому явились глубокие перемены в области духовной жизни страны в период Контрреформации, когда поведенческие и интеллектуальные нормы определялись в соответствии с решениями Тридентского собора, требовавшими от искусства трактовки исключительно высоконравственных сюжетов. Также в данной связи следует отметить падение престижа профессии куртизанки, что утратила яркий, хотя и двусмысленный ореол своей привлекательности. Нетерпимое отношение к продажной любви выразилось, в частности, в заметном увеличении литературных произведений, что вели речь о жалкой участи, неизбежно ожидавшей всех без исключения куртизанок, порицаемых отныне в качестве исчадий ада, «волчиц Рема, чудовищных Медуз, проклятых Сирен» [Passi, 1599, p. 121].

ИСТОЧНИКИ

1. *Аретино П.* Рассуждения Нанны и Антонии под фиговым деревом в Риме. – Санкт-Петербург, 1995.
2. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 3. – Москва, 1994.
3. Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiels “Notizia d’opere del disegno”). Hrsg. *T. Frimmel.* – Wien, 1888.
4. *Aretino P.* Prose sacre. [Lanciano], 1914.
5. *Bandello M.* Novelle. – Milano, 1978.
6. *Calmo A.* Residuo delle lettere. Libro quarto. – Venezia, 1580.
7. Catalogo di tutte le Cortigiane di Venezia coi relativi prezzi, del secolo XVI // Leggi e memorie venete sulla prostituzione fino alla caduta della Republica. Venezia, 1870-1872. P. 3-7.
8. *Coryat T.* Coryat’s Crudities. Hastily Gobbled Up in Five Months Travells in France, Savoy, Italy… (1611). Vol. 1. – Glasgow, 1905.
9. *Giovanni di Dio da Venezia.* Decor puellarum. – Venezia, 1471.
10. Euryalus und Lukrezia. Aus dem Lateinischen des Aeneas Sylvius de Piccolomini übertragen von Konrad Falke. – Leipzig: Insel, 1907.
11. *Franco G.* Habiti delle donne Venetiane. – Venezia, 1610.

12. *Franco G.* Habiti d'Huomeni et Donne venetiane. – Venezia, 1876.
13. *Garzoni T.* La piazza universale di tutte le professioni del mondo. – Venezia, 1595.
14. Leggi e memorie venete sulla prostituzione fino alla caduta della Republica. – Venezia, 1870-1872.
15. *Passi G.* I donneschi diffetti. Nuovamente formati e posti in luce. – Venezia, 1599.
16. *Piccolomini A.* Gli costumi lodevoli che a nobili gentildonne si convengono. – Venezia, 1622.
17. La Puttana Errante overo dialogo di Madalena è Giulia. – Leyden, 1660.
18. *Rao C.* Invettive, orationi et discorsi. – Venezia, 1587.
19. Tariffa delle Puttane overo ragionamento del Forestiere e del Gentilhuomo: nel quale si dinota il prezzo e la qualità di tutte le Cortigiane di Venegia col nome delle Ruffiane. – Venezia, [1535].
20. El vanto della cortigiana ferrarese qual narra la bellezza sua // *Graf A.* Attraverso il Cinquecento. – Torino, 1926. – P. 285-289.
21. *Vecellio C.* Habiti antichi et moderni. – Venetia, 1598.
22. *Vives J.L.* Pädagogische Hauptschriften. – Paderborn, 1912.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Anderson J.* Giorgione. The Painter of "Poetic Brevity". Paris – New York, 1997.
2. *Brigstrocke H.* Italian and Spanish Painting in the National Gallery of Scotland. – Edinburg, 1993.
3. *Brown D.A.* Leonardo da Vinci. Origins of a Genius. – New Haven and London, 1998.
4. *Burke P.* The Language of Gesture in Early Modern Italy // A Cultural History of Gesture / Ed. *J. Bremmer* and *H. Roodenburg*. – Ithaca, New York, 1991. – P. 71-83.
5. *Hirst M.* Sebastiano del Piombo. – Oxford, 1981.
6. *Luchs A.* Verocchio and the Bust of Albiera degli Albizzi: Portraits, Poetry and Commemorative // Artibus et historiae, 66 (2012). – P. 86-87.
7. *Newton S.M.* The Dress of the Venetians. 1494-1525. – Brookfield, Vermont, 1988.
8. *Mellencamp E.H.* A Note on the Costume of Titian's "Flora" // The Art Bulletin, 1969, № 51. – P. 174-177.
9. *Padoan G.* Il mondo delle cortigiane nella letteratura rinascimentale // Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Setticento. – Milano, 1990. – P. 63-71.
10. *Pallucchini A.* Il ritratto di Caterina Sandella di Jacopo Tintoretto // Arte Veneta, 1971, № 25. – P. 262-264.
11. *Pedrocco F.* Iconografia delle cortigiane di Venezia // Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Setticento. Milano, 1990. – P. 81.
12. *Santore C.* Julia Lombardo, "Somtuosa Meretrize": A Portrait by Property // Renaissance Quarterly, 1988, № 41. P. 44-83.
13. *Santore C.* Like a Nymph // Sourse: Notes in the History of Art, 2008, № 27. – P. 20-26.
14. *Syson L.* Belle: Picturing Beautiful Women // Art and Love in Renaissance Italy / Ed. *A. Bayer*. – New Haven and London, 2008. – P. 246-254.
15. *Thoss D.* Frauenerziehung im Spätmittelalter // Frau und spätmittelalterlicher Alltag. – Wien, 1986. – S. 301-325.
16. *Wolk-Simon L.* "Rapture to the Greedy Eyes": Profane Love in the Renaissance // Art and Love in Renaissance Italy / Ed. *A. Bayer*. – New Haven and London, 2008. – P. 45-58.

SOURCES

1. Aretino P. *Prose sacre*. [Lanciano], 1914.
2. Aretino P. *Rassujdenija Nanni I Antonii pod figovim derevom v Rime* [The Dialogue of Nanna and Antonia under a fig-tree in Rome]. St. Petersburg, 1995.
3. Bandello M. *Novelle*. Milano, 1978.
4. Calmo A. *Residuo delle lettere. Libro quarto*. Venezia, 1580.
5. *Catalogo di tutte le Cortigiane di Venezia coi relativi prezzi, del secolo XVI*. In: *Leggi e memorie venete sulla prostituzione fino alla caduta della Republica*. Venezia, 1870-1872. Pp. 3-7.
6. Coryat T. *Coryat's Crudities. Hastily Gobbled Up in Five Months Travells in France, Savoy, Italy... (1611)*. Vol. 1. Glasgow, 1905.
7. *Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiels "Notizia d'opere del disegno")*. Hrsg. T. Frimmel. Wien, 1888.
8. Giovanni di Dio da Venezia. *Decor puellarum*. Venezia, 1471.
9. *Euryalus und Lukrezia. Aus dem Lateinischen des Aeneas Sylvius de Piccolomini übertragen von Konrad Falke*. Leipzig: Insel, 1907.

ISSN 2227-6165

10. Franco G. *Habiti delle donne Venetiane*. Venezia, 1610.
11. Franco G. *Habiti d'Huomeni et Donne venetiane*. Venezia, 1876.
12. Garzoni T. *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*. Venezia, 1595.
13. *Leggi e memorie venete sulla prostituzione fino alla caduta della Republica*. Venezia, 1870-1872.
14. Passi G. *I donneschi diffetti. Nuovamente formati e posti in luce*. Venezia, 1599.
15. Piccolomini A. *Gli costumi lodevoli che a nobili gentildonne si convengono*. Venezia, 1622.
16. *La Puttana Errante overo dialogo di Madalena è Giulia*. Leyden, 1660.
17. Rao C. *Invettive, orationi et discorsi*. Venezia, 1587.
18. *Tariffa delle Puttane overo ragionamento del Forestiere e del Gentilhuomo: nel quale si dinota il prezzo e la qualità di tutte le Cortigiane di Venegia col nome delle Ruffiane*. Venezia, [1535].
19. *El vanto della cortigiana ferrarese qual narra la bellezza sua*. In: Graf A. *Attraverso il Cinquecento*. Torino, 1926. Pp. 285-289.
20. Vasari G. *Jisneopisanija naibolee znamenitih zhivopiszev, vajateley i zodchih* [Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects]. T. 3. Moscow, 1994.
21. Vecellio C. *Habiti antichi et moderni*. Venetia, 1598.
22. Vives J.L. *Pädagogische Hauptschriften*. Paderborn, 1912.

REFERENCES

1. Anderson J. *Giorgione. The Painter of "Poetic Brevity"*. Paris – New York, 1997.
2. Brigstrocke H. *Italian and Spanish Painting in the National Gallery of Scotland*. Edinburg, 1993.
3. Brown D.A. *Leonardo da Vinci. Origins of a Genius*. New Haven and London, 1998.
4. Burke P. *The Language of Gesture in Early Modern Italy*. In: *A Cultural History of Gesture*. Ed. J. Bremmer and H. Roodenburg. Ithaca, New York, 1991. Pp. 71-83.
5. Hirst M. *Sebastiano del Piombo*. Oxford, 1981.
6. Luchs A. *Verocchio and the Bust of Albiera degli Albizzi: Portraits, Poetry and Commemorative*. In: *Artibus et historiae*, 66 (2012). Pp. 86-87.
7. Newton S.M. *The Dress of the Venetians. 1494-1525*. Brookfield, Vermont, 1988.
8. Mellencamp E.H. *A Note on the Costume of Titian's "Flora"*. In: *The Art Bulletin*, 1969, № 51. Pp. 174-177.
9. Padoan G. *Il mondo delle cortigiane nella letteratura rinascimentale*. In: *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Setticento*. Milano, 1990. Pp. 63-71.
10. Pallucchini A. *Il ritratto di Caterina Sandella di Jacopo Tintoretto*. In: *Arte Veneta*, 1971, № 25. Pp. 262-264.
11. Pedrocco F. *Iconografia delle cortigiane di Venezia*. In: *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Setticento*. Milano, 1990. P. 81.
12. Santore C. *Julia Lombardo, "Somtuosa Meretrize": A Portrait by Property*. In: *Renaissance Quarterly*, 1988, № 41. Pp. 44-83.
13. Santore C. *Like a Nymph*. In: *Sourse: Notes in the History of Art*, 2008, № 27. Pp. 20-26.
14. Syson L. *Belle: Picturing Beautiful Women*. In: *Art and Love in Renaissance Italy*. Ed. A. Bayer. New Haven and London, 2008. Pp. 246-254.
15. Thoss D. *Frauenerziehung im Spätmittelalter*. In: *Frau und spätmittelalterlicher Alltag*. Wien, 1986. S. 301-325.
16. Wolk-Simon L. *"Rapture to the Greedy Eyes": Profane Love in the Renaissance*. In: *Art and Love in Renaissance Italy*. Ed. A. Bayer. New Haven and London, 2008. Pp. 45-58.

ISSN 2227-6165