

Взгляд улитки. Описания неочевидного

Автор:

[Даниэль Арасс](#)

Взгляд улитки. Описания неочевидного

Даниэль Арасс

Один из ярчайших французских историков искусства второй половины XX века Даниэль Арасс (1944–2003) в своей небольшой книге, впервые опубликованной в 2000 году, подвергает пристальному анализу несколько классических произведений живописи XVI–XVII веков, в том числе такие хрестоматийные, как «Венера Урбинская» Тициана и «Менины» Веласкеса. Построенная в форме писем ученице, написанная непринужденно и увлекательно, книга показывает, какое большое значение могут иметь в искусстве самые незначительные, на первый взгляд, детали и каким плодотворным оказывается применительно к ним иконологический подход с элементами семиотики.

Даниэль Арасс

Взгляд улитки. Описания неочевидного

Daniel Arasse

On n'y voit rien Descriptions

© Editions Deno?l, 2000

Published by arrangement with Lester Literary Agency

Дорогая Джулия,

Тинторетто. Венера и Марс, застигнутые Вулканом. Около 1555. Холст, масло.
135 ? 198 см. Старая Пинакотекка, Мюнхен

Мое письмо может показаться тебе затянутым, удивит или даже разозлит тебя. Надеюсь, ты не обидишься, но я должен его написать. Однажды я сказал тебе второпях, что мне непонятно, как порой, смотря на картину, ты не видишь того, что она – и художник – тебе показывают. Нас с тобой объединяет общая страсть к искусству, но как получается, что если речь заходит о толковании смысла отдельных произведений, мы так отдаляемся? Я не считаю, что произведения обладают единственным смыслом, и для них существует лишь одна-единственная «верная» интерпретация. Да, так говорил Гомбрих[1 - Эрнст Гомбрих (1909–2001) – австрийский и английский историк искусства. – Здесь и далее звездочками обозначены примечания переводчика.], но тебе известно, что я об этом думаю. Нет, меня беспокоит что-то вроде ширмы (из текстов, цитат и внешних отсылок), которой ты иногда стараешься во что бы то ни стало отгородиться от произведения. Своего рода солнцезащитный фильтр защищает твой взгляд от яркости полотен, а заодно и предохраняет приобретенные тобой привычки, на которых держится наше академическое сообщество. Мы не впервые расходимся во мнениях, но в этот раз я напишу тебе. Не рассчитываю тебя переубедить, но, возможно, в итоге ты захочешь задаться новыми вопросами или пересмотришь свои, как кажется, непоколебимые убеждения, которые, с моей точки зрения, ослепляют тебя.

Оставляю пока в стороне «Психею и Купидона» Дзукки[2 - Якопо Дзукки (1540–1596) – итальянский живописец.]. Представь, сколько всего можно было бы сказать в связи с прочтением этой картины, которое ты предложила месяц назад. Возможно, мы обсудим ее в другой раз. Сейчас я остановлюсь только на твоём суждении о картине Тинторетто «Вулкан обнаруживает проказы Венеры и Марса». Кое в чем ты уловила самую суть. Благодаря тебе я разглядел в этой

картине то, чего ранее не видел. Например, ты права в том, что Вулкан, склонившийся над кроватью и обнаженной Венерой, напоминает сатира, застигнутого врасплох нимфу. Мне нравится мысль о том, что супруга внезапно охватывает желание при виде прекрасного тела его жены. Но, видишь ли, я прихожу к выводам, совершенно отличным от твоих. Пожалуй, ты права в том, что эротизм этого тела, столь щедро явленного взглядам, будит в зрительницах желание отождествить себя с богиней любви. Но дальше я теряю нить твоей мысли: исходя из того, что только Вулкан, по-твоему, в этой картине держится достойно, тогда как Венера пристыжена, а Марс выглядит нелепо, ты видишь в картине моральный посыл, полагая, что Тинторетто использует силу образа и обольстительность своей кисти для укрощения женского желания (ты выразилась иначе, но примерно в этом духе). Например, ты утверждаешь, что Венера, застигнутая врасплох, пытается прикрыть наготу. А может быть, она, наоборот, приоткрывает свое тело, чтобы соблазнить Вулкана? Почему бы не заметить в этой картине юмор? Мне кажется, что ты, обычно такая смешливая, просто не захотела дать волю юмору в истории искусства. Словно воздержание от смеха и даже улыбки – часть твоего профессионального долга. Возможно, тебе известна поговорка времен Ренессанса: «*serio ludere*», «играть серьезно»; в эту эпоху любили смех и парадокс. Неужели, чтобы быть серьезной, ты решила принять себя всерьез, быть *seriosa*, а не *seria*[3 - И то и другое по-итальянски значит «серьезная», но «*seriosa*» отличается от «*seria*» оттенком сдержанности, чинности; «*seria*» – серьезная скорее в смысле убежденности.], как говорите вы, итальянцы? Неужели ты вознамерилась доказать свою благонадежность угрюмым кладбищенским привратникам от искусства, укрывающимся за чопорным фасадом своей дисциплины и во имя безрадостного знания требующим, чтобы никто и никогда не смеялся при виде картин?

Джулия, ты – сама серьезность? Помилуй!

Итак, если ты еще не выбросила письмо, начну с самого начала. Соглашусь с тем, что в своей картине Тинторетто довольно неожиданно изобразил избитый сюжет «Вулкан обнаруживает проказы Венеры и Марса». Обычно Марс и Венера изображаются обнаженными, лежащими на оскверненном супружеском ложе, а затем оказываются в ловушке – в сети, наброшенной Вулканом, после того, как тот узнал о происходящем от Аполлона. Но ничего подобного нет на полотне, хранящемся в Мюнхене. Бесспорно, Венера обнажена и возлежит на кровати. Но она одна – Марс в доспехах и шлеме спрятался под столом, а Вулкан коленом опирается на кровать и приподнимает легкую ткань, скрывающую лоно супруги. А под окном в колыбели дремлет Купидон. Мы никогда не видели и больше не увидим подобной интерпретации сюжета. По-твоему, представляя эту сцену

столь парадоксально, Тинторетто посредством отрицательного примера хотел возвеличить достоинства супружеской верности. Измена Венеры не в первый раз используется в искусстве для внушения страха новобрачным. Соглашусь. В подтверждение собственной идеи ты приводишь в пример многочисленные тексты, изданные в Венеции, а также эротические изображения, порицающие измену. И тут я оказываюсь в тупике. Ведь совсем не обязательно, чтобы тексты, существовавшие и напечатанные в эпоху создания картины, непременно должны способствовать ее пониманию именно таким образом. Это было бы слишком просто. В одном и том же обществе могли параллельно существовать противоречивые точки зрения и установки. Мы оба это прекрасно знаем. Отстаивая свою точку зрения, ты даже предположила, что сюжет полотна имеет отношение к одному из эпизодов личной жизни Тинторетто и адресован его молодой супруге. Но тут ты зашла слишком далеко. Во-первых, нам ничего неизвестно о таком эпизоде его биографии, а если картина датирована 1550 годом или около того (ты сама так предположила), то это год свадьбы Тинторетто, но тогда ему было тридцать два года. Получается, что если спустя сорок лет он станет таким же, как Вулкан, то в этой картине следует видеть замаскированный автопортрет художника. Согласна?

Тинторетто. Венера и Марс, застигнутые Вулканом. Около 1555

Фрагмент

Перехожу к главному. Твоя версия основана на простом принципе, который ты сформулировала примерно так: «Вулкан обнаруживает проказы Венеры и Марса» Тинторетто – это не привычное изображение сюжета, а аллегория. Мелковато. Все необычное не обязательно аллегорично. Оно может быть запутанным, парадоксальным, пародийным, не знаю. Комическим, например. Ты верно подметила, что Марс выглядит нелепо, наполовину спрятавшись под столом, да еще и в шлеме. Но ты поторопилась приписать этой водевильной сцене моральное измерение: по-твоему, комичное положение Марса принижает любовника, чтобы подчеркнуть меланхоличное достоинство пожилого обманутого супруга. Но откуда взяться меланхоличному достоинству? Вулкан тоже выглядит смешным. Взгляни! Что же все-таки делает обманутый супруг? Что он ищет между бедер жены? Какие доказательства? Какие следы там мог

оставить Марс? Не настаиваю. Но жест и взгляд Марса скорее напоминают мне скабрёзности Аретино, а не проповедь о морали. К тому же Тинторетто изображает несчастного Вулкана не только хромым, но и глухим как тетерев от постоянных ударов молота по наковальне. И вот доказательство его глухоты: Вулкан не слышит лай собаки. А ведь собачонка расшумелась не на шутку: она лает изо всех сил, чтобы Вулкан нашел Марса. Настоящая шавка. Но Вулкан ничего не слышит. Догадываешься почему? Не только потому, что он глухой, – его мысли заняты совершенно другим. Именно в тот момент (а Тинторетто постарался показать нам, что он изображает совершенно определенное мгновение) Вулкан забывает, зачем он пришел. Он рассеян. Он ничего не видит и не слышит вокруг себя из-за того, что находит между ног жены. Вулкан видит только это и не думает ни о чем другом. Я ничего не домысливаю. Стоит взглянуть на зеркало, висящее за спиной Вулкана, чтобы понять, что случится спустя мгновение.

Скажу два слова про зеркало. Ты не обратила внимания на то, как странно оно расположено. Зеркало не только заслоняет половину окна, но и висит очень низко, практически на уровне кровати Венеры, по крайней мере, ниже колыбели со спящим Купидоном. Если ты приглядишься, то заметишь, что зеркало не висит на стене, а стоит на каком-то предмете мебели, скрытом от нашего взгляда столом, под которым спрятался Марс. Но зачем там это зеркало, так низко от пола? Чтобы отражать утехы Венеры? Вполне возможно. Не сомневаюсь, что подобные предметы встречались в Венеции в XVI веке. Но такое предположение еще больше отдаляет нас от морализаторской сути полотна. При условии, что речь действительно идет о зеркале. Ты предположила, что это щит Марса. Но щит выглядит странно: меня смущает не столько его размер (а он действительно огромный), сколько то, что он может служить зеркалом. Таким мог быть гладкий и ровный щит Персея, взглянув в который Медуза превратилась в камень. У Энея также был щит-зеркало. Эразмус Веддиген[4 - Эразмус Веддиген (р. 1941) – немецкий историк искусства.] вспоминает о нем в связи с этой картиной. Созданный циклопами, этот волшебный щит показывал будущую великую судьбу Рима. Спорное сравнение (впрочем, ты и о нем не вспомнила), но меня вполне устраивает. Ведь что мы на самом деле видим в зеркале-щите Тинторетто? Ты говорила только о едва различимом в щите Марса отражении второго зеркала, находящегося за пределами картины, с нашей стороны: это зеркало туалетного столика Венеры, находящегося рядом с кроватью. (Между прочим, красивый образ взаимного желания: зеркало женщины отражается в щите мужчины и превращает его в зеркало любви). Веддиген также упоминает невидимое нам зеркало, но раз ты упомянула о его работе, то оставим в стороне его расстановку зеркал, и выводы, которые

слишком далеки от твоих. По-твоему, в спрятанном зеркале Венера могла увидеть появление Вулкана в глубине комнаты, даже повернувшись спиной к стене. И ты искусно противопоставила зеркало как инструмент обмана, зеркалу у стены, в котором открывается истина. Допустим так и есть. Но о какой истине идет речь?

Ты и Веддиген много говорите об отражении зеркала Венеры в щите Марса. Не мне вас упрекать в пристальном внимании к едва заметной детали. Но вы не упоминаете о том, что так явно видно на самом щите: Вулкан, видимый со спины, который наклоняется над телом Венеры. Приглядишься внимательнее: это необычное, странное, ненормальное отражение. Между положением Вулкана рядом с Венерой и его отражением в зеркале есть разница. Посмотри! На первом плане Вулкан опирается о кровать только правым коленом; его левая нога выпрямлена и кажется немного одеревенелой (разумеется, ведь он хромым), а левая ступня стоит на полу достаточно далеко от кровати. Напротив, Вулкан в зеркале опирается на кровать как будто и левым коленом тоже (в отражении это правое колено). И я не думаю, что это оплошность или невнимание художника. Отнюдь. Зеркало как раз показывает то, что случится спустя мгновение после того, что уже произошло на первом плане картины: Вулкан бросится на кровать – а что будет дальше, можно только догадываться. Думаешь, это нелепая мысль? Не совсем: речь идет о щите-зеркале Марса, обладающем такими же свойствами, как щит Энея, и показывающим будущее (ближайшее) этой водевильной сцены. Следуя твоим рассуждениям, это зеркало истины, демонстрирующее урок, который следует вынести из картины, мораль истории. Остается лишь узнать, о какой истине и морали идет речь.

Тинторетто. Венера и Марс, застигнутые Вулканом. Около 1555

Фрагмент

Что в действительности происходит с Вулканом на картине? Он явился, чтобы прервать утеху Венеры и Марса (впрочем, даже еще не начавшиеся). Но вместо того, чтобы прислушаться к лаю собаки, он ищет между ног супруги доказательство возможной неверности. Но то, что Вулкан видит в туалетном

зеркале, вынуждает его обо всем позабыть.

Он очарован прелестями супруги и приходит, как ты выразилась, в возбуждение, словно сатир, встретивший нимфу. Веддиген, среди прочего, вспоминает Тарквиния[5 - «Тарквиний и Лукреция» - картина, приписываемая Тициану (около 1571).], стремящегося овладеть Лукрецией. Хотя это сходство не так очевидно - в конце концов Вулкан и Венера супруги, и именно она оказалась неверной. Желание, охватившее Вулкана, отчетливо видно на полотне - его сексуальный порыв явно выражен еще в эскизе, хранящемся в Берлине. На нем нет Марса, Купидона и собаки, зато показана стремящаяся убежать Венера, а Вулкан имеет вид насильника, который вот-вот приступит к делу. В контексте картины эта типичная поза лишается двусмысленной жестокости: на первом плане Вулкан изображен стариком, а в зеркале - вполне крепким мужчиной. На мой взгляд, такая (исключительная) разница между самой сценой и ее отражением - основа идеи картины Тинторетто, того, что называется *invenzione*[6 - Изобретение (итал.)]. Художник объединяет комическую завязку и мораль, которую можно извлечь из этой маленькой комедии, придуманной Тинторетто по мотивам Овидия.

Это изображение - комическая картина. Прости мою настойчивость, Джулия, но ничего не могу с этим поделать, потому что эта мысль тебя не посетила. Марс, спрятавшийся под столом, словно любовник в шкафу, выглядит нелепо. Вулкан тоже смешон - ослепленный прелестями Венеры, он снова попался на ее удочку. Смешно выглядит и собачонка, напрасно надрывающаяся от яростного лая. Даже заснувший Купидон вызывает смех: утомленный своими трудами, он победил самого себя (то есть не *Omnia vincit Amor*, а *Amorem vincit Amor*[7 - Всё побеждается Любовью; Любовью побеждается любовь (лат.)]). Прозрачная стеклянная ваза так хрупка, что, кажется, хочет воплотить в себе шальную мысль: девственно-прозрачный сосуд напоминает о божественной Марии, «не знавшей мужчины». И даже перспективное построение картины могло бы сыграть скрытую комическую роль: перспектива драматизирует сцену, привлекая взгляд зрителя к двери, через которую вошел Вулкан, но одновременно и к указательному пальцу Марса, направленному на уже явно остывшую жаровню. Это жаровня Вулкана? Или Венеры, которую Вулкану придется снова разжечь, после того, как он сам же ее охладил?

Только Венера не выглядит смешной. Безусловно, она оказалась в неловкой ситуации: ее могли унижить и выставить на посмешище. Но повторяюсь: в отличие от того, что говорит Овидий, она легко выкрутится из этой ситуации - по

крайней мере, с наименьшими потерями. Сколько стоит провести ночь с Венерой? Какой подарок ей преподнесет удовлетворенный супруг? В любом случае на этот раз Вулкану ее не поймать. Вулкан будет так занят, что не увидит и не услышит, как Марс на цыпочках выскользнет из своего укрытия. Если у этой басни и есть мораль, – разумеется, фривольная и мачистская, – то она скрыта в картине: все женщины одинаковы, все они распутницы, соблазнительницы, обманывающие мужской род, эксплуатирующие его слепоту, они играют нами и нашими желаниями, водят нас за нос (то есть за пенис) и низводят мужчин до уровня юных пьяниц, прячущихся под столом, или обманутых, но довольных мужей.

В общем мои выводы прямо противоположны твоим. Ты мне возразишь и скажешь, что мое письмо не более, чем шутливая, красиво выстроенная теория и субъективная интерпретация. К тому же у меня нет никаких документальных свидетельств. Ошибаешься! Из-за тебя, благодаря тебе, чтобы написать тебе и выглядеть в твоих глазах серьезным, я нашел эти свидетельства. Мне не понадобилось много времени. Моей заслуги в том нет – Беверли Луиза Браун[8 - Беверли Луиза Браун (р. 1948) – американский историк искусства.] упоминает в связи с этой картиной множество опубликованных в Венеции текстов, направленных в духе Ювенала, Боккаччо или Эразма против института брака. Она цитирует Антонио Франческо Дони[9 - Антонио Франческо Дони (1513–1574) – итальянский писатель, переводчик, издатель.], Людовико Дольче[10 - Людовико Дольче (1508/10–1568) – итальянский филолог, теоретик искусства.], а также фарсы, новеллы и «ученые комедии», рассказывающие только о неудачных союзах, обманутых мужьях и нелепых любовниках. Честно говоря, предложенный ею контекст более уместен и убедителен, чем твой. Но вообще, это не так важно. Более значимым представляется то, что мне не потребовались тексты, чтобы увидеть происходящее на картине. Мои студенты тому свидетели: я уже давно так комментирую полотна. Именно эта особенность нас разделяет. Складывается впечатление, что тебе нужны тексты, чтобы интерпретировать изображение, словно ты не доверяешь ни себе, ни своему взгляду, ни картинам, которые сами могут показать то, что художник хотел сказать.

Еще один момент. Ты упорно искала тему брака в этой картине. Почему бы и нет? Писать полотно против института брака – тоже способ затронуть матримониальную тему. Однако тебе хочется, чтобы «матримониальная» картина восхваляла институт брака. Но это же известная мысль, роковое следствие безумного стремления (мне кажется англо-саксонской культуры) видеть во всех картинах с обнаженными женщинами «свадебные картины».

Сначала идея была верной и породила неплохие результаты. В конце концов в христианском обществе эпохи Ренессанса именно брак узаконивал сексуальность. (Маргарита Наваррская говорила, что брак это «прикрытие»). В соединении с мифологией брак позволяет наготу (и не только). Но не следует слишком упрощать. В 1550 году изображение на картине обнаженной женщины было естественно. Именно поэтому Церковь озабочилась этим вопросом. К тому же, что? мы знаем о предназначении «Вулкана, обнаруживающего проказы Венеры и Марса»? Ты сама говорила: нам ничего не известно о происхождении картины и условиях заказа. По стилистическим причинам картина теперь датируется примерно 1550 годом, но мы до сих пор не знаем, ни для кого, ни по чьему заказу она была написана. Поза Купидона напоминает о мраморной статуе Микеланджело, принадлежавшей семейству Гонзага из Мантуи; возможно, им картина и предназначалась. Но полотно не входит в коллекцию Гонзага, проданную в 1623 году, поэтому предположение по-прежнему очень смутное. Вообще, о картине ничего не было известно до 1682 года, пока она не была продана в Англии. Как подчеркивает Беверли Луиза Браун, ситуацию с картиной осложняет то, что полотно никак не отразилось в работах современников. Иначе говоря, едва она была написана, как тут же исчезла. Что удивительно для работы мастера такого уровня... Предположим, что она была написана для известной венецианской куртизанки по просьбе одного из ее воздыхателей – почему бы и не молодого Гонзага? Когда я тебе предложил эту мысль, ты от нее отказалась. Почему? Нам с тобой известно, что в Венеции некоторые куртизанки были уважаемыми дамами, все ими восхищались, все их уважали; кроме Церкви, разумеется, хотя некоторые служители культа – безусловно. Неужели куртизанки жили в комнатах прислуги или в грязных притонах? Неужели в комнатах, где они принимали любовников и нередко держали салон, не было картин? На ум приходит прекрасная Туллия д'Арагона^[11] - Туллия д'Арагона (1510–1556) – итальянская куртизанка XVI века, писатель и философ., и полагаю, что «Вулкан обнаруживает проказы Венеры и Марса» Тинторетто вполне могла бы занять место на стене в ее гостиной, спальне или прихожей и дополнить, как говорили раньше, «декор». Ее гости, без сомнения, увидели бы в картине юмор.

Знаю, ты не согласна с этой мыслью. У меня нет ни текстов, ни архивных документов, чтобы подтвердить свое предположение, поэтому, с исторической точки зрения, моя мысль несерьезна. Но я опасаясь, как бы серьезный исторический подход не оказался «политкорректным» подходом. Полагаю, что нам следует всячески искоренять исторически главенствующую мысль, препятствующую размышлениям о том, что в мире не существовало «неправильных» живописцев. Это принцип классической иконографии, которая в

противном случае давно зашла бы в тупик. Жан Вирт[12 - Жан Вирт (р. 1947) – французский историк искусства.] прекрасно написал об этом в своей работе «Средневековое изображение».

Не знаю, прочла ли ты до конца это письмо. Надеюсь, что да: только тебе я мог его отправить. Знаю, что ты любишь сомневаться в новых идеях – даже в своих собственных. Помнишь наш разговор о Камере дельи Споззи[13 - Камера дельи Споззи – комната Палаццо Дукале в Мантуе, расписанная Андреа Мантенья (1465–1474).] Мантенья? Мы уже тогда разошлись во мнениях. А если бы мы разошлись во мнениях о браке?

Con tanti abbracci vigorosi[14 - Крепко обнимаю (итал.).]

Оспиталет, июль 2000

Взгляд улитки

Франческо дель Косса. Благовещение. 1470–1472. Дерево, темпера. 139 ? 113,5. Картинная галерея, Дрезден

Я понимаю, к чему вы клоните: вы еще скажите, что я преувеличиваю, что я волен поступать, как знаю, но толкование мое слишком надуманно. Волен поступать, как знаю, – большего и желать нельзя, но если говорить о вольных интерпретациях, то здесь именно вы преувеличиваете. Я действительно много чего вижу в этой улитке, но если художник так ее изобразил, то, чтобы она была на виду, а мы задались вопросом, что? она делает на картине. Или вы считаете это нормальным? По роскошному дворцу Марии в момент (столь священный момент!) Благовещения огромная улитка ползет от архангела к Богородице, не сводя с них глаз, и вам на это нечего сказать? Еще немного и на переднем плане картины мы увидим позади улитки след от слизи! Во дворец Марии, чистой, нетронутой, непорочной Девы, скользкая улитка привносит беспорядок, и при

этом не стесняется. Художник и не думал ее прятать от нас, наоборот, он специально выставил эту улитку на всеобщее обозрение. В итоге мы видим только эту улитку, и размышляем только о ней: что она здесь делает? И не говорите мне, что это фантазия живописца. Безусловно, это *cariccio*[15 - Прихоть, каприз (итал.)]. Здесь и далее примечания переводчика.] самого Франческо дель Коссы[16 - Франческо дель Косса (1436–1477) – феррарский живописец, работал при дворе герцогов д’Эсте вместе с Козимо Тура и Эрколе деи Роберти.], и, возможно, только художник феррарской школы мог выразить свою индивидуальность в такой парадоксальной форме. Но нам обоим известно, что нельзя все одним лишь капризом не объяснить. Будь эта улитка только фантазией художника, заказчик бы ее не одобрил, стер, замаскировал. Тем не менее улитка здесь, на картине. Значит, была веская причина для ее присутствия в таком месте и в такой момент.

На это у вас есть ответ, всегда одинаковый: иконография. И снова иконография успокаивает вас, отвечает на все ваши вопросы. Я тоже читал материал из *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, в котором ученый специалист «объясняет» улитку Коссы. Все просто. Эти славные простофили верили, что улитка оплодотворяется росой, поэтому она вполне может символизировать Деву, чье непорочное зачатие сравнивалось, в том числе, с оплодотворением земли дождем: *Rorate caeli...* «Кропите, небеса, свыше, и облака да проливают правду; да раскроется земля и приносит спасение, и да произрастает вместе правда»[17 - Ис. 45:8.]. Ученый-иконограф настолько уверена в своей правоте, что в качестве доказательства приводит лубочную гравюру, на которой под этим марианским текстом[18 - *Rorate caeli* – католическая месса в честь Девы Марии, входящая в канон Адвента.] изображены несколько улиток, окропленных крупными небесными каплями. Вам все стало понятно: улитка символизирует Деву в момент Благовещения, а *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* отныне ручается за эту версию. Раз и готово! Продано! Заверните!

Но я, все-таки, в этом не уверен. Я сомневаюсь. Если бы этот образ был настолько удачным, «естественным», то нам наверняка встретилась бы не одна улитка Благовещения. А вам, иконографам, много известно подобных улиток? Во всяком случае, насколько я знаю, они редко попадаются. Я вам скажу все как есть: я видел такую улитку лишь однажды, да и то до конца не уверен в том, что именно я видел. В небольшом изображении Благовещения кисти Джироламо да Кремона[19 - Джироламо да Кремона (1451–1483) – итальянский миниатюрист.], хранящемся в Пинакотеке в Сиене, я увидел на земле, на уровне лилии архангела Гавриила, два или три камушка, которые, как мне показалось, очень отдаленно напоминали пустые ракушки. Нет, улитки встречаются в

изображениях Воскрешения или погребения (потому что улитки выползают из ракушек, подобно мертвым, встающим из гроба во время Страшного суда). Улитки слишком редко встречаются в картинах Благовещения, чтобы можно было утверждать, что это вполне естественный символ Девы в момент Боговоплощения. Но вам вновь удалось добиться своего: вы обошли неудобные моменты и лишили своеобразие редкое явление, обратившее на себя ваше внимание. Ваша иконография выполнила свою задачу – раздавила улитку. Она больше не мешает. Бесспорно, иконографы своего рода пожарные в области истории искусства: они всегда там, где нужно унять фантазию, потушить огонь, который мог бы спровоцировать ту или иную аномалию, а иначе вам пришлось бы в нее всмотреться и признать, что не все так просто и очевидно, как вам того не хотелось бы.

Конец ознакомительного фрагмента.

notes

Примечания

1

Эрнст Гомбрих (1909–2001) – австрийский и английский историк искусства. – Здесь и далее звездочками обозначены примечания переводчика.

2

Якопо Дзукки (1540–1596) – итальянский живописец.

3

И то и другое по-итальянски значит «серьезная», но «seriosa» отличается от «seria» оттенком сдержанности, чинности; «seria» – серьезная скорее в смысле убежденности.

4

Эразмус Веддиген (р. 1941) – немецкий историк искусства.

5

«Тарквиний и Лукреция» – картина, приписываемая Тициану (около 1571).

6

Изобретение (итал.).

7

Всё побеждается Любовью; Любовью побеждается любовь (лат.).

8

Беверли Луиза Браун (р. 1948) – американский историк искусства.

9

Антонио Франческо Дони (1513–1574) – итальянский писатель, переводчик, издатель.

10

Людовико Дольче (1508/10–1568) – итальянский филолог, теоретик искусства.

11

Туллия д'Арагона (1510–1556) – итальянская куртизанка XVI века, писатель и философ.

12

Жан Вирт (р. 1947) – французский историк искусства.

13

Камера дельи Спозии – комната Палаццо Дукале в Мантуе, расписанная Андреа Мантенья (1465–1474).

14

Крепко обнимаю (итал.).

15

Прихоть, каприз (итал.). Здесь и далее примечания переводчика.

16

Франческо дель Косса (1436–1477) – феррарский живописец, работал при дворе герцогов д'Эсте вместе с Козимо Тура и Эрколе деи Роберти.

17

Ис. 45:8.

18

Rorate caeli – католическая месса в честь Девы Марии, входящая в канон Адвента.

Джироламо да Кремона (1451–1483) – итальянский миниатюрист.

Купить: https://tellnovel.me/ru/arass_daniel/vzglyad-ulitki-opisaniya-neochevidnogo

Текст предоставлен ООО «ИТ»

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию: [Купить](#)