

УДК 7.034(450)6

ББК 85.143(3)

DOI 10.18688/aa2414-4-27

А. А. Савченкова

В блеске добродетелей: «Купание Сусанны» Тинторетто и символика свадебного ювелирного комплекта

Около 1555 года Якопо Робусти, прозванный Тинторетто, «маленький красильщик», уже прославленный в родной Серениссиме, создал свою «Сусанну...» (Музей истории искусств, Вена, Илл. 83). Впервые оказываясь перед полотном, зритель не может оторвать восхищенный взгляд от жемчужного тела главной героини. Чистая и прекрасная, она без стеснения и кокетства смотрит на себя в зеркало и видит там только лишь добродетель, достоинство и праведность. Красотой Сусанна подобна античному божеству, нежные розы едва ли могут сравниться с нежным оттенком её кожи, а тени и лучистые блики от воды играют на золоте волос. И всё же недолго Тинторетто позволяет зрителю любоваться идиллией. Угрожающей тенью за оградой вырастает фигура первого похотливого старца, ярким колористическим пятном бросается на нас алый плащ, скрывающий второго змееподобного¹ клеветника. Из суммы скрытых и явных взглядов выстраивается сложное воронкообразное движение. Старцы смотрят на Сусанну, она — на саму себя в зеркале, зритель переводит взор с одного персонажа на другого. И каждый из этих взглядов должен быть оценен с точки зрения морали: если похотливые ненасытные глаза старцев бесспорно осуждаются, то со зрителем и Сусанной все оказывается не столь очевидным. По мнению Роберта Хана, каждый в композиции, выстроенной Якопо Робусти, оказывается грешником: зритель подглядывает за обнажённой замужней женщиной даже с более выгодной позиции, чем страшатся старцы; Сусанна рассматривает свою красоту в зеркале, что, согласно традиционной иконографии, отсылает вовсе не к добродетели, но к теме *vanitas*, к тщеславию и мирской суете. Более того, Роберт Хан уверен, что венская Сусанна вполне отдаёт себе отчет в том, что за ней наблюдают, и это только запутывает переплетение вуайеризма и эскгипиционизма [8, р. 634-635].

Всего мгновение отведено нам для того, чтобы проверить себя. Пока сюжет не был узнан, пока старцы не «извратили ум свой, и не уклонили глаза свои, чтобы не смотреть на небо и не вспоминать о праведных судах» (Дан. 13:9) — что испытывал зритель, которому было предусмотрительно отведено выигрышное место для наблюдения? Оказавшись перед полупрозрачным женским телом, увидел ли он в нём гармонию природы, естественное чистое существование или же объект вожделения и похоти?

Обращаясь к исследованиям о картине, мы обнаруживаем категоричные заявления,

¹ О сатирическом подходе к образу старцев, соотношении их фигур с театральными *vecchi rimbambiti* и сопоставлении живописи Тинторетто с поэзией Дони и Кальмо подробно писал Том Николл [14, р. 114-120].

подобные высказываниям Роберта Хана: «Никогда еще Сусанна не была столь красивой, столь ошеломляющей или столь обнажённой, как у Тинторетто» [8, р. 634]. Согласно Мэри Гаррард, «ренессансный мастер не придавал значения фундаментальному моральному содержанию истории о достижении истины и исполнении правосудия, но только лишь сосредотачивался на второстепенных сюжетах искушения, соблазнения, эротических проделок старцев» [7, р. 152-153]. Маргарет Майлс уверена, что «интенсивное эротическое влечение старцев перенесено и спроецировано на тело Сусанны. Зрители, настроенные выставленным светом и центральным положением фигуры, нацелены на то, чтобы видеть в ней объект мужской страсти. Женская нагота имеет множество значений, каждое из которых здесь прочитано вуайером и сведено к сумме угрозы, опасности и наслаждения. В западном христианском обществе сюжет Сусанны и старцев не мог быть воплощением невинности и невинности Сусанны — нагота Сусанны всегда противоречила её добродетели» [11, р. 123-124]. Дэн Клэнтон всей своей работой будто бы упрекает ренессансных мастеров, в особенности Тинторетто, в том, что они не были способны продемонстрировать истинную веру и богобоязненность Сусанны и низводили сцену до демонстрации эротизированного тела [3, р. 90-100]. Для Тома Николса венская «Сусанна...» — это тонкая игра с образом пленительной Венеры: она совращает зрителя и старцев, уподобляя всех мужчин развратным сатирам и заставляя каждого забывать об истинной вере в дурмане роз и чувственности [14, р. 120-121].

Если мы примем озвученные точки зрения как непреложную истину, картина покажется весьма беспросветной. Зритель — хочет он того или нет — станет осуждаемым похотливым вуайером [3, р. 92]. Сусанна — образцовая дочь, жена, мать и дочь Израиля по Книге пророка Даниила (Дан. 13:48) — чем-то средним между сладострастной античной Венерой и объективированной плотью². Тинторетто — богохульником и, по характеристике Дэна Клэнтонна, чуть ли не искусным автором порнографии.

Нам же кажется, что более детальное рассмотрение полотна с позиций формально-стилистического, сравнительного, социологического и культурно-исторического анализа позволит ясно увидеть задумку Тинторетто, мастера глубоко и истово религиозного по своей природе, одновременно очистив как Сусанну, так и зрителя от неприятных обвинительных ярлыков. Это подводит нас к цели работы — проанализировав все элементы картины, определить вероятное отношение мастера и зрителей к обнажённой женской натуре в контексте произведения, написанного на библейский сюжет. Кроме того, нам кажется важным уделить особое внимание набору драгоценностей, которые представлены вокруг Сусанны, и выявить его роль в формировании эротического и соблазнительного или же чистого и праведного образа.

Первым защитным «убежищем» Сусанны представляется пейзаж, окружающий героиню. Из книги пророка Даниила известно, что это сад, принадлежавший мужу Сусанны Иоакиму (Дан. 13:4) — единственному, кто имел право без стыда и наказания любоваться красотой жены. Соответственно, сад, как верный праведный супруг, должен оберегать женщину в минуту её уязвимости и хрупкости. Кроме того, оказывается трудным не проводить параллели между садом праведной жены и «светлым раем», Эдемом: героиня не совершала греха, трагедии ещё не случилось, и потому женщина без стыда пребывает в превозданном виде, нагая, уподобленная новой Еве [8, р. 643]. В

² Превращение Сусанны в соблазнительницу в эпоху Возрождения отмечает и Эмили Крокетт [6, р. 10].

тени этого запертого сада, защищенного оградой и нерушимой верой его владельцев в Господа — почему бы не обратиться Сусанне в прообраз пресвятой Девы, вертограда заключенного?

О чистоте праведницы свидетельствует и то, что Тинторетто отказывает себе в одном из излюбленных венецианских приемов — соревновании со скульпторами в числе ракурсов, с которых можно разглядывать прелести красавиц *belle* [9, p. 184]. В то время как Тициан в «Венере перед зеркалом» (ок. 1555 г., Вашингтон, Национальная галерея) или «Венере за туалетом» (сер. 1580–х гг., Оаха, Музей Джослин) и даже Джованни Беллини в «Женщине с зеркалом» (1515 г., Вена, Музей истории искусств) «множат сущности» своих прекрасных моделей в зеркалах, Тинторетто только лишь намечает в тёмных водах сияние женской кожи. Зеркало стыдливо и избирательно отражает предметы туалета Сусанны, но не её тело, оберегая его от неприлично прямого разглядывания.

Свидетелями праведности героини и одновременно вестниками будущего разрешения сюжетной коллизии кажутся и окружающие её животные. Над головой женщины изображена сойка — традиционный атрибут обмана и клеветы, что вот-вот обрушится на невинную [14, p. 120]. Вдалеке тоненькими белыми контурами прописана пара птиц с птенцами: они воскрешают в памяти законное положение Сусанны как образцовой жены и матери, которую до обвинений старцев никогда не подозревали ни в едином проступке (Дан. 13:27). Вместе с тем «образцовое птичье семейство» служит неммым упреком грешникам, потому что своей клеветой те хотят разрушить не только репутацию и жизнь одного человека, но и мирное бытие всего рода. В левой части полотна Тинторетто поместил фигуры оленей. Символику этого животного в контексте картины можно прочитывать по-разному. С одной стороны, пара оленей в средневековом и ренессансном bestiarii была связана с любовным желанием [12]. Даже композиционно звери уподоблены старцам: один из них стоит прямо, вытянув шею, второй опускает голову и принакает к земле. Но не стоит забывать и о том, в кого превратился античный персонаж, однажды позволивший себе увидеть наготу тела, которое не было предназначено для его недостойных глаз (Овидий. *Метаморфозы*, III, 138–252). Ассоциировал ли Тинторетто оленей с похотью или грядущим наказанием старцев, совершивших более страшный проступок, чем Актеон, судить трудно. Но в целом, как и все животные, они служат ключом к разгадке завязавшегося на наших глазах конфликта, виновниками которого стали грешные наблюдатели. Менее явной, но все же возможной на уровне ассоциаций трактовкой представляется средневековое сопоставление оленя или лани с девичьей невинностью, которую не удастся уберечь брату или отцу — такова, например, история, послужившая основой для французского «Плача о белой лани» (*Complainte de la blanche biche*) [2, p. 358–500]: маловероятно, что конкретный «Плач...» был известен и популярен в Венеции, однако полностью отказываться от трактовки дикого животного как непорочной жертвы кажется нам не совсем верным. Вместе с тем оленя или лань можно рассматривать и как аллегорический образ души праведной Сусанны, которая в своей чистоте и добродетели стремится к Богу: «Как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже!» (Пс. 41:1) — в таком случае и звери одним своим присутствием «оправдывают» и защищают обнажённую женщину [17, p. 41].

Даже тело героини, подвергшееся стольким обвинениям со стороны исследователей творчества Тинторетто, видится нам знаком её непорочности. Как отмечал Роберт

Хан, его сияние абстрактно и напоминает скорее о небесных светилах, чем о человеческой плоти: свечение неестественно и божественно, в чём и заключается потрясающая двойственность Сусанны Тинторетто — она одновременно является живой материей, формой и возвышенной сущностью, квинтэссенцией света [8, р. 634, 642]. Тело героини отражает лучи, спускающиеся на него из невидимого источника, оно, как жемчужина в серьгах, переливается тонкими оттенками кремового, розового, белого, золотистого и серого. Луиджи Колетти писал, что «чёткие деления света и тени в «Сусанне и старцах» теряют всякое пластическое воплощение, и сказочное или мифическое сияние озаряет форму тонкой нежностью, которая, как кажется, уничтожает вес плоти», а «тело героини соткано из воздуха и света, предвосхищая пленэрные работы Мане и Ренуара» [5, р. 17]. Истоки этого света Луиджи Колетти находит не только в чистоте и непорочности Сусанны, но и в молодости Тинторетто, который в 1550–е гг. был увлечен возможностями тонального колорита и передачей разнообразных форм материи. К сравнению работы Тинторетто с картинами импрессионистов прибегал и Родольфо Паллуккини — он видел в искусстве Тинторетто начало традиции изображения неестественного чудесного сияния, которое войдет в репертуар приемов итальянских мастеров с середины XVI века [15, р. 134–135]. Одновременно при сопоставлении тела с четко очерченными контурами холодной белоснежной ткани становится заметно, что Сусанна — это не только безупречное сияние, но и человеческое существо. Оно дышит, колеблется³, вибрирует и было создано для того, чтобы кормить и растить детей, радовать и восхищать мужа. Это биение жизни как бы подчеркивает тяжесть греха старцев — ради своей незаконной прихоти они были готовы послать на смерть не принадлежащую им драгоценность.

К слову о драгоценностях, Тинторетто с несвойственной для себя тщательностью, которая противоречит его обычной скорой манере письма, *prestezza* [14, р. 125–132], прописывает сброшенные перед купанием роскошные одежды и маленькие и, на первый взгляд, неприметные детали — небрежно разложенные перед женщиной аксессуары: кольца, жемчужное ожерелье, гребень, шпильку, сосуд или шкатулку, пояс. Кроме того, Сусанна облачена в жемчужные серьги и парные золотые браслеты, её волосы убраны в сложную прическу. Согласно пророку Даниилу, служанки оставили свою госпожу только с «маслом и мылом» (Дан. 13:17), а значит, все эти декоративные элементы были привнесены художником сознательно и имели для него определённое семантическое значение.

Как мы предполагаем, оно заключалось в том, что именно такой набор украшений венецианская невеста получала от своего жениха в день официальной публичной помолвки *parentado* [1, р. 12], и, подобно любому комплекту свадебных драгоценностей, он становился символом добродетели и чистоты будущей супруги. Помолвке предшествовало заключение договоренностей *nozze*, которое подразумевало составление договора о размере приданого и назначении даты церемонии. Через некоторое время проходило публичное объявление о предстоящей свадьбе (*fermare il parentado* — ит. «закрепление родства») и демонстрация невесты ее будущим домочадцам. Жених прибывал в дом девушки, где его в портике дворца уже ждали оба семейства и представители городской

³ Именно эти колебания, заданные быстротой мазков, нанесенных сухой кистью, делают тело из массы плоти абстрактной суммой живописных приемов, что очищает его от возможного эротического желания [8, р. 645].

власти⁴. На глазах у собравшихся молодые произносили клятвы⁵, подписывали брачный контракт, жених надевал на палец невесты кольцо, совершая обряд обручения (ит. *anellamento*) и преподносил ей комплект подарков *contrado*. Во время *parentado* девушка должна была исполнить несколько установленных традицией танцев под аккомпанемент музыкантов, после чего возвращалась в свою комнату для смены наряда и причёски — в этом ей помогали родственницы и служанки. Затем следовало несколько дней официальных посещений семейства будущей супруги гостями, а также визиты невесты в монастыри для встречи с родственницами-монахинями и получения благословения.

С описанного дня помолвки девушка переходила из статуса дочери в положение «сговоренной» (ит. *sposata a parola*, букв. «замужней на словах») и впервые надевала драгоценности. В день самого бракосочетания невеста отправлялась в храм для венчания, после чего навсегда покидала родительский дом и прибывала во владения жениха вместе с шествием *menare a casa* — там новобрачных ждало торжественное пиршество с изысканными блюдами.

Важно помнить о том, что быт девушек в патрицианских семьях Венеции был очень строгим, и нередко свадебные торжества, длившиеся около недели со дня помолвки до дня бракосочетания, были первым случаем в жизни молодой женщины, когда она предстала перед широким кругом гостей. Прежде постоянно облаченная в плотную вуаль⁶, покидавшая пределы безопасного дома только для похода в церковь⁷, девушка в своей новой ипостаси невесты кардинально меняла образ: теперь она была облачена в предписанное ей черное платье со шлейфом *abito parentado* и во все подаренные будущим мужем драгоценности [1, p. 146]. После официального заключения брака украшения оставались в собственности невесты и служили её главной гордостью на протяжении всей замужней жизни.

⁴ Судить о роскоши и блеске обряда *fermare il parentado* мы можем благодаря работе Хендрика Гольциуса «Венецианская свадьба» (1583–1590 гг., Рейксмузеум, Амстердам, Илл. 84). Внутри классического архитектурного обрамления в портике с видом на венецианскую лагуну показаны как будущие супруги, так и их родственники и представители власти. Все женщины показаны в своих роскошных ювелирных комплектах (поясах, жемчужных серьгах и ожерельях, брошах и тиарах) и декольтированных модных платьях. Также стоит обратить внимание на руки молодых супругов, которые они не прячут в перчатки, подтверждая традицию ношения обручальных колец на безымянном пальце левой руки. Собрание молодых женщин, присутствующих при судьбоносном для невесты событии, становится иллюстрацией сияния патрицианских праздников и доказательством того, что преподнесённые по случаю бракосочетания драгоценности оставались главным парадным облачением и после всех матримониальных церемоний.

⁵ Невеста по законам приличия должна была два или три раза отказаться от брака и только затем согласиться на него, излишняя сговорчивость считалась нарушением хорошего тона [1, p. 320].

⁶ Отметим, что вуали сами по себе в Венеции обладали двойственной природой. Изначально они были так называемым «фасадом честности», данью культурным и религиозным нормам, соблюдением правила, заданного ещё Посланием к коринфянам св. Павла о необходимости прикрывать волосы для женщин (Кор. Гл. 11:6). Но вуали стали и иллюстрацией роскоши: самые тонкие *veli* изготавливали на заказ, расшивали жемчугом или кружевом. Свободное прикрепление вуалей булавками и шпильками давало девушке возможность самостоятельно контролировать открытость своего лица и костюма и, следовательно, откровенность телесных проявлений, при желании придавая им изысканную небрежность, *sprezzatura* [13, p. 42-45].

⁷ Пространство дома или дворца было единственной органичной средой существования незамужней венецианки, как показывают исследования живописи, проведенные Фабиан Лакутур. Выход в город и свободное передвижение по нему было прерогативой горожанок, не принадлежавших к сословию патрицианок, а также приезжих [10, p. 256].

По традиции, которую в своих хрониках описывают Марин Санудо [16; 19] и Чезаре Вечелини [18], набор *contrado* состоял из надушенных⁸ расшитых перчаток, модных головных уборов (расшитых шапочек *cuffie*, венцов или тиар⁹), золотых нитей, гребней, шпилек, жемчужных серег, широкого колье *vinculum amoris* и пояса.

Эту роскошь будущий муж преподносил в шкатулке, специально приобретенной для хранения украшений [1, р. 253]. Самые блестящие женихи могли позволить себе серебряные ларцы — пример подобного изделия известен по «Любви небесной и любви земной» Тициана (1514 г., Рим, Галерея Боргезе). Однако более распространенным вариантом была шкатулка, выполненная из дерева, кости или серебра в форме сосуда или чаши с прилегающей крышкой. Подобную чеканную серебряную шкатулку-сосуд с декоративными ручками изобразил Тинторетто. Очень похожее вместилище для украшений продемонстрировал и Парис Бордоне на картине «Венецианки за туалетом» (1540–е гг., Эдинбург, Национальная галерея Шотландии), только в этом случае миниатюрная серебряная чаша украшена золотым или позолоченным пояском.

Гордостью, ценностью и главной заботой венецианок были волосы¹⁰. За длинными прядями ухаживали, их специально осветляли, из них создавали целые композиции. И снова венская Сусанна предстает как примерная венецианская жена: мало кто осмелится соревноваться с красотой и сложностью её прически. При расчесывании волос венецианки обязательно использовали гребни, пример которого выглядит из-за зеркала Сусанны. Подобные изделия, объединявшие в себе эстетическую и утилитарную функции, тоже были частью *contrado*. Предпочтение венецианки отдавали белым костяным гребням, так как металлические — в особенности свинцовые — изделия делали волосы более темными, что не соответствовало стандартам красоты XVI века. Венецианский гребень, похожий на модную вещицу Сусанны, хранится в Музее Метрополитен (XVI век, кость, золочение, Илл. 85), на две стороны расчёски обращены зубцы разной частоты. Центральная часть гребня украшена изображениями животных: кролика, гончей собаки, оленя и разнообразных птиц¹¹, силуэты которых проработаны чёрной краской, тогда как боковые части гребня покрыты флоральными орнаментами. Гребни служили не только для расчёсывания волос и крепления причёсок. Их важной функцией было и вычёсывание вшей — для этой цели пригождалась сторона с частыми зубцами. Современные созданию гребня записи свидетельствуют о распространении косметических и парфюмерных средств для борьбы с этим неприят-

⁸ Для Венеции, где чума была серьезной угрозой и постоянным спутником жизни города, парфюмированные предметы костюма стали нормой. Существовало убеждение, что болезни распространяются через запахи, и потому защита органов дыхания и окружение себя «здоровыми» благовониями расценивались как надёжные средства от недугов. Духи и благовония в Венеции наносили на ткань перчаток, рукавов, пуговиц и вуалей, в том числе преподнесённых в подарок невесте [13, р. 15–16].

⁹ В 1533 г. в Венеции был введен закон, запрещавший ношение *beretti*, шапочек *cuffie* и шляп и позволявший единственный вариант головного убора — простые вуали [20, р. 242].

¹⁰ В целом в Венеции волосы, по замечанию Эвелин Уэлч, «были сильнейшим символом групповой и индивидуальной идентичности — во-первых, потому что они телесны и оттого чрезвычайно персональны, во-вторых, несмотря на их персональность, они более открыты и публичны, чем любое другое проявление телесности» [20, р. 243].

¹¹ Отметим, что предмет декоративно-прикладного искусства украшен примерно тем же «рыцарственным» набором зверей, который был избран Тинторетто для защиты Сусанны в картине. Следовательно, мы можем предполагать, что именно эти животные были знаками добродетели достойной замужней венецианки.

ным явлением [1, р. 106]. В руке венецианки на уже упомянутой картине Париса Бордоне из Национальной галереи Шотландии также можно рассмотреть костяную расческу, которая только подтверждает популярность этого аксессуара среди венецианских патрицианок.

Чтобы удержать тяжелую копну волос, требовались шпильки и заколки. Самые ценные экземпляры изготавливали из золота и серебра, и, кажется, именно такая роскошная шпилька досталась Сусанне Тинторетто. В оригинале до нас дошли более скромные варианты — например, медные шпильки из Музея Метрополитен со стеклянными навершиями (вт. пол. XVI в., медь, проволока, стекло), которые были призваны имитировать настоящие рубины. Именно такие подражания подлинным драгоценностям в XVI в. получили наименование *bigiotteria* (бижутерия).

На протяжении XV–XVI вв. венецианские мастера и заказчики в ювелирных украшениях невест сохраняли верность главному материалу региона — жемчугу. Из сияющего материала, символизировавшего чистоту и добродетели девушки, в первую очередь изготавливали свадебные кольца и серьги. Особая страсть к жемчужным украшениям была отнюдь не случайной [13, р. 159–174]: жемчуг на протяжении веков был связан с образом богини луны и непорочности Дианы благодаря его особому мерцанию — люстру. Ассоциации с чистотой античной богини-девы поддерживались и природной хрупкостью материала: жемчуг легко идет трещинами и теряет светоносность при неправильном обращении, что в эпоху Ренессанса сравнивали с опасностью потерять целомудрие. В то же время жемчуг был бессменным спутником беременных женщин и рожениц, и тому есть несколько объяснений: так, жемчуг был атрибутом св. Маргариты Антиохийской, которая покровительствовала родам. Будем помнить и о том, что жемчуг, извлекаемый из раковин моллюсков, был красивой аллегорией драгоценности, которая растет и развивается внутри живого тела, подобно ребенку. Нитка жемчуга — традиционная составляющая свадебного комплекта эпохи Возрождения на Апеннинском полуострове. Как правило, в Италии XV века эта нить была недлинной, чтобы подчеркивать шею девушки и вырез её платья, тогда как в XVI в. длина жемчужного кольца постепенно увеличивалась [13, р. 165]. Подобное украшение, составленное из большого числа жемчужин, служило атрибутом множества добродетелей невесты; также важно, что жемчуг считался прекрасным материалом для украшений и иллюстрации красоты своей хозяйки, потому что он не нуждался в дополнительной обработке и не предполагал огранки.

На примере серёг Сусанны удастся рассмотреть, что структура этого венецианского аксессуара иногда бывала очень простой: на золотое основание шинки подвешивалась каплевидная жемчужина. Более сложная конструкция серёжек представлена в «Венере и Купидоне» Лоренцо Лотто (1520–е гг., Нью-Йорк, Музей Метрополитен). Украшение состоит из двух ярусов подвесок: на золотой шинке расположен синий ромбовидный камень, к которому прикреплен крупная шаровидная жемчужина — подобный массивный аксессуар должен был быть достаточно тяжелым. Самой популярной формой серёг на протяжении XVI века оставалась простая структура из каплевидной крупной жемчужины на золотом основании, как у «Венеры, завязывающей глаза Купидону» (ок. 1565 г., Рим, Галерея Боргезе) и «Венеры Урбинской» Тициана (1538 г., Флоренция, галерея Уффици). В изображениях богини эти аксессуары остаются буквально единственным предметом костюма, что доказывает их особую символическую роль.

Как мы помним, частью *contrado* были также кольца и браслеты. Золотые кольца

Сусанны очевидно увеличены в размере, чтобы быть заметными в композиции. Удаётся даже рассмотреть, что одно из колец создано в технике простого литья, тогда как второе украшение дополнено синим драгоценным камнем и системой цапов. Обручальное кольцо, должно быть, было самым важным символом замужнего положения венецианки, если даже в траурном наряде на «Портрете вдовы» (ок. 1550 г., Дрезден, Галерея старых мастеров) Тинторетто позволяет себе изобразить эту драгоценность. Как и Сусанна, обыкновенно венецианки не были склонны к аскетизму и надевали на руки сразу по несколько колец: такие примеры мы находим на «Портрете семейной пары» Лоренцо Лотто (1523 г., Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Илл. 86), «Портрете венецианки в голубом с веером» Якопо Негретти (ок. 1512 г., Вена, Музей истории искусств) и «Портрете венецианки в зеленом со шкатулкой» Якопо Негретти (ок. 1512 г., Вена, Музей истории искусств).

Обнажённая Сусанна становится иллюстрацией любви венецианок к парным широким браслетам. Изображённые украшения имеют золотое сетчатое основание — должно быть, оно позволяло сократить общий вес изделия, а значит, и его стоимость. В кастах на «сетчатом» основании браслетов закреплены жемчужины и красные камни — вероятно, рубины или гранаты. Схожую систему парных браслетов мы обнаруживаем в изображении «Венеры с органистом и собакой» Тициана (1550 г., Мадрид, Музей Прадо): одинаковые по своей структуре и колористической гамме изделия выполнены из отдельных металлических плашек, соединённых звеньями. Парные браслеты, имевшие форму широких цепей, могли быть декорированы геммами, как в «Лукреции» кисти Веронезе (ок. 1580 г., Вашингтон, Национальная галерея).

Самой драгоценной и семантически насыщенной частью венецианского ювелирного набора был пояс невесты. Именно пояс становился символом чистоты и невинности девушки, так как после вступления в брак она отдавала свое прежнее изделие мужу и после первой брачной ночи могла носить только пояса из набора *contrado*¹². Традиционно пояс был длинным: он крепился на талии и спускался до самой земли. Наиболее популярной и недорогой вариацией венецианского пояса были тканевые ленты с прикрепленными к ним пряжками и вышивками¹³. Но не таков пояс Сусанны — её Тинторетто наделил самым драгоценным вариантом «жёсткого пояса», основание которого тоже выполнено из драгоценного металла. На него нанесены дополнительные касты с камнями и витиеватые орнаменты из золотой нити.

Описанный свадебный набор не был отражением тщеславия или гордыни своей хозяйки. Напротив, в публичном пространстве он выступал как зримый показатель

¹² Иллюстрацией к этому обряду может служить «Семейный портрет» Париса Бордоне (ок. 1530 г., Пинакотекка Брера, Милан, Илл. 87). Вопреки ошибочному мнению об изображении *ménage à trois*, доказано, что невеста показана в сопровождении своего жениха и *compare dell'anello*, который играл роль покровителя и гаранта брачного союза. На картине девушка передает мужчине свой свадебный пояс, в то время как другой пояс закреплен на её талии. Расположение двух изделий одной типологии позволяет проследить различия между устоявшейся формой пояса невесты и более сдержанным будничным вариантом: изделие, скрепляющее зеленый атлас платья супруги, имеет более простую регулярную форму, оно составлено из равновеликих звеньев, тогда как пояс, передаваемый супругу, дополнен полыми золотыми подвесками, встроенными в структуру изделия [1, p. 252].

¹³ Такую вариацию пояса можно наблюдать в «Любви земной и Любви небесной» Тициана (1514 г., Рим, Галерея Боргезе), где широкие складки белого платья перехвачены тканевой лентой коричневого пояса, а посередине изделия сверкает золотая пряжка со сложным ажурным флоральным основанием.

статуса замужней патрицианки, против которой не подобало совершать незаконных действий, за которой незримо стояли её муж и семья, готовые отстаивать её честь. Благодаря многочисленным украшениям и без того прекрасная Сусанна из воплощения телесной красоты на наших глазах превращается в персонажа с обозначенной социальной ролью, которая требует от старцев если не преклонения, то непременно признания и уважения. Драгоценности своим блеском и роскошью вопиют о том, что Сусанна — не тело, не объект, но представительница знатного рода, честь и украшение семьи, *exemplum* подобающего женщине поведения.

Именно эта функция ювелирного набора *contrado*, как нам представляется, доказывает стремление Тинторетто создать конвенциональный образ Сусанны как жены — таким он был бы принят и понят глубоко религиозным и традиционным в своих социальных установках венецианским обществом. С самого начала выбрав сюжет с обнажённой женской натурой, художник ставил перед собой задачу показать вовсе не куртизанку, не Венеру и даже не Вирсавию, но праведницу, глубоко религиозную женщину, мать семейства и образцовую жену, на долю которой выпало испытание: угрозы, клевета, суд и выбор между жизнью и верой. Через все эти тяготы Сусанне удалось пройти незапятнанной. Тинторетто в композиции даёт зрителю все возможные подсказки, чтобы тот смог домыслить развитие сюжета, который представляет всего одним, кульминационным эпизодом¹⁴. Тихий заключённый сад, разнообразные символы, пришедшие из средневекового бестиария, трепетание чистого безгрешного мрамора тела новой Евы — все эти детали не позволяют нам согласиться с трактовкой картины как свидетельства непонимания глубины победы истины над беззаконием, чистоты над похотью, праведности над безверием.

Символы, окружающие Сусанну, не позволяют обратить её в «нагую натуру» в духе Кеннета Кларка [4, р. 3–100], ведь главными характеристиками нагого тела являются беззащитность и испытываемый стыд [4, р. 3]. Последнее не свойственно спокойной и уверенной венской Сусанне, пока не подозревающей о нарушении собственного покоя. Приписывать героине беззащитность наготы также неверно: блеск её украшений, как блеск добродетелей, оберегает её от всех обвинений. Не нагая, но обнажённая женщина остается неуязвимой для похотливых взглядов.

Литература

1. Bayer A. Art and love in Renaissance Italy. — New York: Metropolitan Museum of Art, 2009. — 376 p.
2. Charnier B. La Blanche biche: poétique et imaginaire d'une complainte traditionnelle (Thèse de doctorat). — Grenoble, 2008. — 893 p.
3. Clanton D.W. The good, the bold, and the beautiful: the Story of Susanna and its Renaissance interpretations. — New York: T&T Clark International, 2006. — 213 p.
4. Clark K. The nude: a study in ideal form. — New York: Pantheon Books, 1956. — 458 p.
5. Coletti L. Il Tintoretto. — Bergamo: Istituto Italiano d'arti grafiche, 1944. — 54 p.
6. Crockett E.C. Veronese's bathing women: Susanna, Diana and Bathsheba (Master degree Thesis). — Chapel Hill, 2020. — 105 p.

¹⁴ Выбор замершего «кадра» перед кульминацией действия был излюбленным приемом Тинторетто. Художник нередко работал с композицией как с театральной сценой, предварительно выстраивая восковых кукол внутри импровизированного помещения *piccola casa* и подсвечивая их по законам театральной живописности [8, р. 639, 643]. Также о связи Тинторетто с театром писал и Т. Николл [14, р. 119].

7. Garrard M.D. Artemisia and Susanna // *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. — New York: Harper and Row, 1982. — P. 146–71.
8. Hahn R. Caught in the Act: Looking at Tintoretto's Susanna // *The Massachusetts Review*. — 2004–2005. — 45 (4). — P. 633–647.
9. Ilchman F. Titian, Tintoretto, Veronese: rivals in Renaissance Venice. — Boston: Museum of Fine Arts Publ., 2009. — 315 p.
10. Lacouture F. Espace urbain et espace domestique: la représentation des femmes dans la peinture vénétienne du XVIe siècle // *Clio. Femmes, Genre, Histoire*. — Paris: Belin éditeur, 2012. — P. 235–257.
11. Miles M.R. Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West. — Boston: Beacon Publ., 1989. — 270 p.
12. Milgrom J., Duman J. Song of Songs in art Essay // *Love in the Bible*. — Jerusalem: TALI Education Fund, 2017. URL: <https://www.sefaria.org/sheets/489664?lang=bi> (дата обращения: 28.10.2024)
13. Mirabella B. Ornamentalism — the art of Renaissance accessories. — Michigan: University of Michigan, 2011. — 342 p.
14. Nichols T. Tintoretto: tradition and identity. — London: Reaktion Books Ltd, 2015. — 417 p.
15. Pallucchini R. La giovinezza del Tintoretto. — Milano: Edizioni Daria Guarnati, 1950. — 187 p.
16. Sanudo M. I diarii di Marino Sanuto. — Venezia: Rinaldo Fulin, 1879–1903. — 58 vols.
17. Thiébaux M. Stag of Love: The Chase in Medieval Literature. — London: Cornell University Press, 1974. — 249 p.
18. Vecellio C. Degli Habiti Antichi, et Moderni di Diverse Parti del Mondo. — Venezia: Damian Zenaro, 1590. — 499 p.
19. Venice, Città Excelentissima: Selections from the Renaissance Diaries of Marin Sanudo / Eds. P. H. Labalme, L. Sanguineti White. — Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008. — 640 p.
20. Welch E. Art on the edge: hair and hands in Renaissance Italy // *Renaissance Studies*. — 2008. — 23(3). — P. 241–268.

Название статьи. В блеске добродетелей. «Купание Сусанны» Тинторетто и символика свадебного ювелирного комплекта

Сведения об авторе. Савченкова, Анна Андреевна — аналитик научного отдела. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, ул. Ленинские Горы, 1, Москва, Российская Федерация, 119991; Anna.ptasha@gmail.com; SPIN-код: 9992-3552; ORCID: 0009-0004-3689-0671.

Аннотация. Может показаться, что для Якопо Тинторетто в картине «Купание Сусанны» 1555 года из венского Музея истории искусств ветхозаветная героиня была воплощением соблазна. Но явлена ли она столь откровенно, как нам представляется? Обнаженная женщина показана в парных браслетах и жемчужных серьгах, вокруг нее помещены ожерелье, костяной гребень, длинная серебряная шпилька, расшитый широкий пояс, миниатюрная шкатулка. Мы предполагаем, что перечисленные украшения наделены особой семантической и символической ролью в программе полотна. Действительно, все перечисленные драгоценности составляли свадебный набор венецианской невесты XVI века, который дарил ей будущий супруг. В дальнейшем девушка предстала в нем как будущая жена и хозяйка и сохраняла парадный убор на всю жизнь. Следовательно, благодаря изображению свадебных украшений в картине Тинторетто нашла отражение вся история Сусанны, а ювелирный набор следует рассматривать как обещание благополучной развязки: опасность, грозившая Сусанне, разрешится триумфом ее добродетели. Сама трактовка сюжета в глазах современников, вероятно, не была непристойной, так как обнаженная героиня была «защищена» украшениями, напоминавшими о ее преданности мужу.

Ключевые слова: Якопо Робусти, Тинторетто, эпоха Возрождения, Венеция, Сусанна и старцы, свадебный ювелирный набор, купание Сусанны, ювелирный комплект, декоративно-прикладное искусство

Title. In Splendor of Virtues: *Bathing of Susanna* by Tintoretto and the Symbolism of the Wedding Jewelry Set

Author. Savchenkova, Anna A. — research department analyst. Lomonosov Moscow State University, 27-4, Lomonosovsky pr., 119991 Moscow, Russian Federation. Anna.ptasha@gmail.com; SPIN-code: 9992-3552; ORCID: 0009-0004-3689-0671

Abstract. It may seem that in the painting *Bathing of Susanna* kept in Vienna, Jacopo Tintoretto portrays the Old Testament heroine as an embodiment of temptation. But is she revealed as frankly as we imagine?

The naked woman is depicted in paired bracelets and pearl earrings, a necklace, while a bone comb, a long silver hairpin, an embroidered wide belt, a miniature box are placed all around her. We assume that the listed jewelry is endowed with a semantic and symbolic role in the program of the canvas.

Indeed, all the listed jewelry made up the wedding set of a Venetian bride of the 16th century which was given to her by her future husband. Later, the girl appeared in it as a future wife and hostess and kept the ceremonial attire for her entire life. Consequently, the depiction of the wedding jewelry in Tintoretto's painting reflects the entire story of Susanna and the set should be seen as a promise of a happy ending: the danger that threatened Susanna will be resolved by the triumph of her virtue. The interpretation of the plot itself in the eyes of the contemporaries was probably not obscene, since the naked heroine was "protected" by jewelry that reminded of her devotion to her husband.

Keywords: Jacopo Robusti, Tintoretto, Renaissance, Venice, Susanna and the Elders, wedding jewelry set, Susanna bathing, applied arts

References

- Bayer A. *Art and Love in Renaissance Italy*. New York, Metropolitan Museum of Art Publ., 2009. 376 p.
- Charnier B. *La Blanche biche: poétique et imaginaire d'une complainte traditionnelle, Ph.D Thesis*. Grenoble, 2008. 893 p. (in French).
- Clanton D. W. *The Good, the Bold, and the Beautiful: the Story of Susanna and its Renaissance Interpretations*. New York, T&T Clark International Publ., 2006. 213 p.
- Clark K. *The Nude: A Study in Ideal Form*. New York, Pantheon Books Publ., 1956. 458 p.
- Coletti L. *Il Tintoretto*. Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1944. 54 p. (in Italian).
- Crockett E. C. *Veronese's Bathing Women: Susanna, Diana and Bathsheba, Master degree Thesis*. Chapel Hill, 2020. 105 p.
- Garrard M. D. Artemisia and Susanna. *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. New York, Harper and Row Publ., 1982, pp. 146–71.
- Hahn R. Caught in the Act: Looking at Tintoretto's Susanna. *The Massachusetts Review*, 2004–2005, vol. 45, no. 4, pp. 633–647.
- Ilchman F. *Titian, Tintoretto, Veronese: Rivals in Renaissance Venice*. Boston, Museum of Fine Arts Publ., 2009. 315 p.
- Labalme P. H.; Sanguineti White L. (eds). *Venice, Città Excelentissima: Selections from the Renaissance Diaries of Marin Sanudo*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press Publ., 2008. 640 p.
- Lacouture F. Espace urbain et espace domestique: la représentation des femmes dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*. Paris, Belin éditeur Publ., 2012, pp. 235–257 (in French).
- Miles M. R. *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*. Boston, Beacon Publ., 1989. 270 p.
- Milgrom J.; Duman J. Song of Songs in art. Essay. *Love in the Bible*. Jerusalem, TAL Education Fund Publ., 2017. Available at: <https://www.sefaria.org/sheets/489664?lang=bi> (accessed 28 October 2024).
- Mirabella B. *Ornamentalism – The Art of Renaissance Accessories*. Michigan, University of Michigan Publ., 2011. 342 p.
- Nichols T. *Tintoretto: Tradition and Identity*. London, Reaktion Books Ltd Publ., 2015. 417 p.
- Pallucchini R. *La giovinezza del Tintoretto*. Milano, Edizioni Daria Guarnati Publ., 1950. 187 p. (in Italian).
- Sanudo M. *I diarii di Marino Sanuto*. Venezia, Rinaldo Fulin Publ., 1879–1903. 58 vols. (in Italian).
- Thiébaux M. *Stag of Love: The Chase in Medieval Literature*. London, Cornell University Press Publ., 1974. 249 p.
- Vecellio C. *Degli Habiti Antichi, et Moderni di Diverse Parti del Mondo*. Venezia, Damian Zenaro Publ., 1590. 499 p. (in Italian).
- Welch E. Art on the Edge: Hair and Hands in Renaissance Italy. *Renaissance Studies*, 2008, vol. 23, no. 3, pp. 241–268.



Илл. 83. Якопо Робусти (Тинторетто). Купание Сусанны. 1555 г. Холст, масло, 147×194 см. Музей истории искусств, Вена. Воспроизводится по: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Jасоро_Robusti,_gen._Tintoretto,_Kunsthistorisches_Museum_Wien,_Gem%C3%A4ldegalerie_-_Susanna_im_Bade_-_GG_1530_-_Kunsthistorisches_Museum.jpg



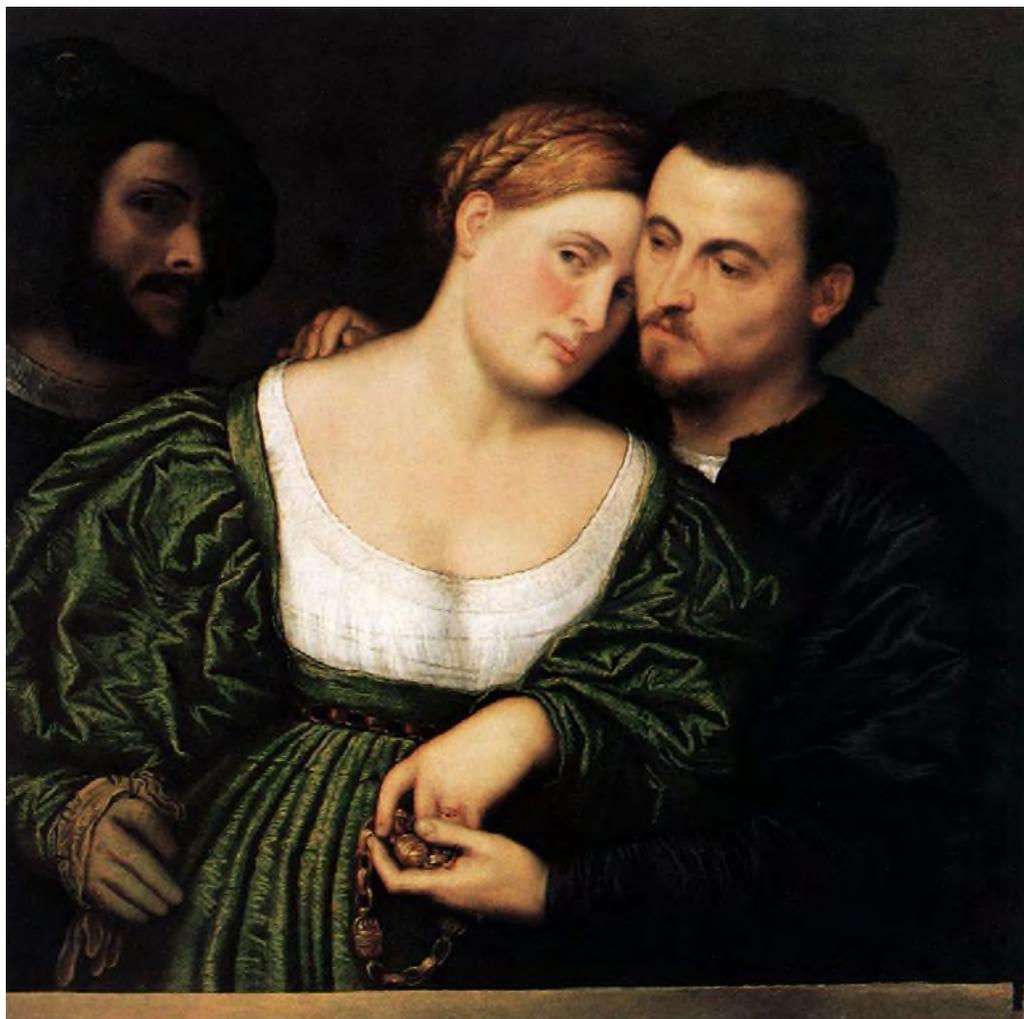
Илл. 84. Хендрик Гольциус. Венецианская свадьба. 1583-1590 гг. Тушь, перо, кисть, 40.2×74.7 см. Рейксмузеум, Амстердам. Воспроизводится по: https://artchive.ru/artists/4796~Khendrik_Gol'tsius/works/559599~Venetsianskaja_svad'ba_15831590



Илл. 85. Неизвестный мастер. Гребень для волос. Италия или Франция. XV или XVI вв. Слоновая кость, позолота, 8.8×12.9×0.4 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Воспроизводится по: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464245>



Илл. 86. Лоренцо Лотто. Портрет семейной пары. 1523 г. Холст, масло, 98×118 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Воспроизводится по: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Lotto,_Lorenzo_-_Husband_and_Wife.jpg



Илл. 87. Парис Бордоне. Семейный портрет. Ок. 1530 г. Холст, масло, 81×86 см. Пинакотека Брера, Милан.
Воспроизводится по: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Paris_Bordone_001.jpg