

Мудрость Вакха: эмблематические, иконографические и литературные аллюзии в эрмитажной картине П. П. Рубенса

М. А. Демидова

Государственный институт искусствознания,
Российская Федерация, 125009, Москва, Козицкий пер., 5

Для цитирования: Демидова, Мария. «Мудрость Вакха: эмблематические, иконографические и литературные аллюзии в эрмитажной картине П. П. Рубенса». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 14, no. 1 (2024): 97–121. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.106>

Картина Питера Пауля Рубенса «Вакх» (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) неоднократно привлекала внимание как отечественных, так и зарубежных исследователей. В настоящей статье выражено сомнение относительно интерпретации картины как аллегории осени, праздника сбора урожая винограда и производства молодого вина. Вакхические сюжеты со времен Античности были нагружены дополнительными смыслами, связанными как с регенерацией, так и с творческими интенциями. Последний аспект был подхвачен и развит художниками Ренессанса. Названной традиции часто следовал и Рубенс. Л. Д. Дэвис увидела в эрмитажной картине метафору творческого метода фламандского живописца, более доверявшего интуитивным порывам, чем жестким правилам. Отчасти разделяя эту точку зрения, мы предлагаем рассматривать эрмитажное произведение в более широком ключе, чем это сделала исследовательница. Нам кажется, что Рубенс представил в «Вакхе» свой аллегорический автопортрет, акцентируя свое жизнелюбие и раскрепощенность во взглядах на мир. Тем самым фламандский художник выразил свое противостояние морализирующим и упрощенным интерпретациям в современной ему культуре и продемонстрировал желание вернуться к широте видения Ренессанса. Вследствие этого представляются неслучайными содержащиеся в произведении аллюзии на картину Тициана «Андрейцы», эмблемы Андреа Альчато, а также новая рубенсовская трактовка Комоса, античного персонажа, образ которого за несколько лет до появления эрмитажной работы Джон Мильтон использовал в своей нравоучительной маске. Изображенный на картине тучный Вакх представлен как владыка земного многообразия и бескрайнего изобилия, одновременно он является мудрым наставником-судьей, указывающим как правильно обращаться со всем открытым для человека богатством. Понятие о благе как о правильном распоряжении своей свободой и желаниями, нашедшее отражение в иконографической системе эрмитажной картины, оказывается созвучным идеям платоновского диалога «Пир».

Ключевые слова: Питер Пауль Рубенс, Андреа Альчато, традиция представления Вакха, эмблемы, «Картины» Филострата, «Статуи» Каллистрата, *puer mīngens*, Комос, аллегория Невоздержанности.

В феврале 1640 г. Бальтазар Жеррье, дипломатический представитель герцога Бэкингемского и Карла I в Нидерландах, в своем письме давал советы Эдуарду Норгейту, иллюминатору рукописей, который должен был приобрести в Антвер-

пене ряд картин для английского короля. Несмотря на уже существующий договор с Якобом Йордансом на исполнение полотен на тему вакханалий, Жербье высказался в пользу передачи заказа Питеру Паулю Рубенсу, «если тот согласится на такую же (или почти такую же) оплату»: «Они оба фламандцы и всегда готовы изображать мифических богов могучими, шумливыми и пьяными, но произведения сэра Питера Рубенса, конечно, изящней, его пейзажи изысканней, а все остальное приличнее» [1, с. 294]. В данном случае все восемь исполненных полотен (из 22 предполагавшихся) были написаны Йордансом, однако упоминание Рубенса совершенно не случайно. Тема вакханалий занимала важное место в творчестве последнего. И хотя до сих пор распространенным мнением является то, что подобные картины создавались Рубенсом как «представителем бурной чувственности», чтобы показать «опьянение и сладострастие *in fortissimo*» [2, с. 185], эти произведения зачастую имели более глубокий смысл, чем просто демонстрация безудержной страстности и гедонизма.

В эпоху Ренессанса было совершено возвращение к неоплатонической трактовке опьянения как экстатичного состояния души, открывающего новые возможности для творческих сил человека. Ф. П. Бобер в статье, посвященной метафорическому осмыслению даров Вакха у гуманистов, писал, что они опирались на обширную античную традицию [3, р. 231]. В качестве одного из многочисленных примеров исследователь напомнил слова Сократа из диалога «Ион» Платона: «Ведь славные творцы поэм пишут прекрасные стихотворения, руководствуясь не искусством, но вдохновением. <...> Как кориванты пляшут не в своем уме, так и творцы мелоса пишут эти прекрасные мелосы не в своем уме, но лишь почувствовали гармонию и размер, то и вакханствуют, и становятся одержимыми, будто вакханки, которые когда бывают одержимы, черпают из рек мед и молоко, придя же в себя этого не могут» [4, с. 728]. Знаменательно, что Марсилио Фичино свой перевод этого платоновского диалога, как указал Ф. П. Бобер, снабдил подзаголовком «*De furore poëtico*». Пико делла Мирандола, подчеркивая связь между вакхическим экстазом и вдохновением, называл именно бога виноделия, а не Аполлона предводителем муз [5, р. 28]. Рубенс и его современники часто следовали этой ренессансной традиции и тоже рассматривали опьянение как метафору творческих порывов [6, р. 170].

С. Алперс справедливо указала на устойчивую привязанность Рубенса к изображению Силена [6, р. 106–24]. По мнению исследовательницы, художник хотел подчеркнуть свою ментальную связь с этим образом, отражавшим как его творческую энергию, так и сложность в отношениях с миром. Именно поэтому, считает Алперс, Силен фламандского живописца часто имеет человеческий вид, а не уподоблен сатиру. Пьяный Силен на картине из Мюнхена, которую Роже де Пиль назвал «грустной вакханалией», помимо человеческого облика наделен портретными чертами Сократа [6, р. 123–4]. Это, как замечает исследовательница, является скрытой отсылкой к известному апологетическому сравнению Алкивиада из платоновского «Пира»: «Сократ весьма похож на тех силенов, которые сидят в мастерской ваятеля, изображаются со свирелями в руках и, раскрываясь пополам, дают видеть внутри себя изображения богов» [4, с. 389]¹. Алперс также обратила внимание на два ри-

¹ Это сравнение было использовано и Франсуа Рабле в предисловии к роману о Гаргантюа, с тем чтобы показать, что внешние проявления бывают весьма обманчивы.



Рис. 1. Питер Пауль Рубенс. Вакх. 1638–1640. Холст (переведена с дерева), масло. 191 × 162 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фото Ю. А. Молодковца, В. С. Терехина, Л. Г. Хейфеца, 2023

сунка Рубенса, как бы иллюстрирующих VI эклогу Вергилия [6, р. 108–9]². В ней плененный пьяный Силен по воле пастухов и няяды неожиданно исполняет не простые напевы, а эпическое сказание космогонического характера. В своей трактовке сюжета Рубенс акцентирует производимое над Силеном насилие и противопоставляет своего героя его насмешливым и легкомысленным слушателям.

Эрмитажный «Вакх» (рис. 1), как и «Пьяный Силен» из Мюнхенской пинакоteki, находился в личной коллекции Рубенса. Картина из Санкт-Петербурга датируется последними годами жизни художника и, как заявлял племянник живописца Филипп Рубенс в памятной записке (1676) для Роже де Пиля, никогда не гравировалась, что было редким случаем и могло означать, что живописец не предполагал ее продажу и изготовления копий с нее.

Вакх, увенчанный венком из виноградной лозы, представлен сидящим на бочке и держащим в правой руке кубок. Его поза очень торжественна и вызывает в памяти сидящие императорские статуи³. Бог виноделия изображен в окружении своих обычных спутников: справа от него — вакханка, льющая прозрачную жидкость

² «Вакханалия (Силен и Эгла)» из Городского гравюрного кабинета Антверпена, «Силен, Эгла и другие фигуры» из королевского собрания в Виндзоре.

³ Об этой ассоциации пишет и Л. Д. Дэвис [7, р. 229].

в кубок Вакха, отдельные струи влаги уже из чаши попадают в рот примостившегося рядом детеныша-сатира; слева и в то же время позади главного героя — престарелый, но могучий сатир, запрокинув голову назад, поглощает вино из кувшина; на первом плане изображение, которое называется *puer mingens* («писающий мальчик»). Важно подбоченясь левой рукой, Вакх небрежно и без усилий попирает лежащего на боку тигра, в пасти которого зажата гроздь винограда. На заднем плане, в сильном удалении от основной сцены, на фоне пейзажа изображена беседка, оплетенная виноградной лозой, в ней за столом чинно сидят три фигуры.

Картина сразу обращает внимание некоторыми особенностями. Во-первых, она лишена определенного сюжета: это не вакханалия в традиционном виде, не шествие опьяненного Силена, не триумф Вакха и не его встреча с Ариадной. На эрмитажном полотне персонажи предстают перед зрителем, демонстрируя свою истинную натуру: величественный бог виноделия, полнокровная жизнелюбивая вакханка, склонный к безудержному пьянству сатир, шаловливые и несмышленные дети. Во-вторых, в произведении удивляет необыкновенная серьезность главного героя⁴.

Вероятно, отмеченная репрезентативность сцены с Вакхом побудила М. Я. Варшавскую искать источник иконографии произведения в эмблематическом искусстве. Она высказала предположение, что подобная трактовка античного божества была создана под влиянием эмблемы из трактата Иоанна Самбука, изданного в Антверпене в 1564 г. [8, с. 228]. Варшавская имела в виду эмблему «Об умеренности в употреблении» («*Mediocria Prosunt*») [9, S. 1830–1]. В эпиграмме к эмблеме рассказывается о двух Вакхах — старом и молодом: первый порождает ссоры, второй несет с собой радость и веселье. Мысль об аллюзии на данную эмблему была вызвана иконографическим совпадением между картиной и пиктурой данной эмблемы, так как во обоих случаях боги виноделия показаны сидящими на опрокинутых бочках (рис. 2). Однако, как указала И. В. Линник, подобное изображение не является редкостью, к тому же на картине из Эрмитажа отсутствует антитеза между старым и молодым Вакхом: «Таким образом, возможность того, что Рубенс был знаком с эмблемой Самбука, не исключена, но считать, что именно эта небольшая и незначительная с точки зрения художественного качества гравюра участвовала в создании данного образа, тоже нет причин, тем более что ее идейное содержание — противопоставление двух Вакхов, благотельного и злокозненного — у Рубенса отражения не находит» [10, с. 33]. С точки



Рис. 2. Автор неизвестен. Виньетка к эмблеме «Об умеренности в употреблении» из «Книги эмблем» Иоанна Самбука. 1566. Ксилография [9, S. 1831]

⁴ М. Я. Варшавская определила эрмитажного Вакха как «молодого растолстевшего гуляку» [8, с. 228], но нельзя не удивиться сосредоточенному выражению лица бога виноделия, несмотря на его несколько покрасневшие глаза.



Рис. 3. Тициан Вечеллио. Андрийцы (или «Вакханалия на о. Андрос»). 1523–1526. Холст, масло. 175×193 см. Национальный музей Прадо, Мадрид. Дата обращения июнь 20, 2023. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-andrians/c5309744-5826-48ac-890e-038336907c52?searchid=bf09b1fa-51de-0556-a608-3e444059f72f>

зрения этой исследовательницы, Вакх на картине фламандского живописца является олицетворением осени, или октября, когда идет сбор винограда. Известно, что Вакх часто выступал как символ именно этого времени года, связанного с урожаем, апогеем природного изобилия, а также и со следующим за ним затуханием и умиранием.

Линник, а вслед за ней и Н. И. Грицай сосредоточились на иконографических истоках эрмитажного произведения Рубенса: гравюра Андреа Мантеньи «Вакханалия с Силеном», гравюра Ганса Бальдунга Грина «Вакх», гравюра Хендрика Голциуса «Вакх», картина Тициана «Андрийцы» (рис. 3), гравюра Вредемана де Вриса «Фонтан в виде Вакха», гравюра «Вакх, сидящий верхом на бочке» Филиппа Галле⁵,

⁵ Грицай в основном повторила все иконографические источники, указанные Линник, но эта гравюра была указана именно этой исследовательницей. «Данная гравюра входит в серию “Статуи римских богов” (“Статуи Вакха и семи планет”), которая воспроизводит бронзовые скульптуры для фонтана Вакха в Аранхуэсе, исполненные антверпенским ваятелем Жаком Йогенлинком...» [11, с. 373].

а также бюст императора Вителлия [10, с. 33–6]. Несомненно, что все эти произведения были знакомы Рубенсу, с некоторых из них он делал копии⁶. Перечисленные работы имеют отдельные точки соприкосновения с эрмитажной картиной: корпулентность и обнаженность Вакха; присутствие *puer mingens*; на нескольких гравюрах — бочка, либо просто присутствующая в композиции, либо служащая пьедесталом богу вина. Но не все перечисленные произведения равнозначны для замысла Рубенса: некоторые из них были им сознательно процитированы, другие, как нам кажется, составляли скорее фоновое знание.

Ставшие очевидными заимствования невозможно объяснить лишь субъективными предпочтениями фламандского мастера. З. Филипзак проводит аналогию между использованием цитат из древних авторов в письмах Рубенса, обладавшего блестящим знанием античной литературы, и реминисценциями из арсенала греко-римской скульптуры в его произведениях для создания «иконографических ассоциаций» [13, р. 124]. Каждый раз заимствования были продиктованы не формальным подходом, а нюансами замысла. В случае с эрмитажным Вакхом трудно представить, что Рубенс решил создать монументальный аллегорический парафраз популярному во фламандской живописи сюжету деревенского праздника сбора урожая⁷ в тот период времени, когда здоровье уже не позволяло художнику работать с прежней легкостью и продолжительностью⁸.

Соглашаясь с выводом Линник в отношении отсутствия прямой связи между эмблемой Иоанна Самбука «*Mediocria Prosunt*» и эрмитажным произведением, не будем сразу отвергать мысль об «эмблематичности» данной картины⁹. Пиктуры (или виньетки), сопровождавшие эмблемы, действительно нельзя рассматривать как полноценные графические произведения и тем более как повод для вдохновения. Воплощая в зримых образах содержание эпиграммы, виньетка может лишь помочь установить связь между произведением живописи и соответствующей эмблемой, так сказать, подобрать ключ для понимания замысла художника.

К. Миньо, составивший один из первых комментариев к «Книге эмблем» основоположника жанра — Андреа Альчато, указал, что главной особенностью эм-

⁶ Рубенс копировал гравюры А. Мантеньи и Г. Бальдунга Грина, сделал живописную копию с «Андрійцев» Тициана. Бюст Вителлия также был знаком фламандскому художнику. Он исполнил с него рисунок, копия которого хранится в венской Альбертине. Линник, Варшавская и К. С. Егорова, со ссылкой на мнение Макса Роуза, считали, что Рубенсу был знаком луврский вариант бюста [10, с. 36; 12, р. 150]. На сегодняшний день этот мрамор признан ренессансной репликой (XVI в.), а подлинный бюст хранится в Национальном археологическом музее в Венеции (так называемый «Вителлий Гримани»).

⁷ Варшавская описывала картину в издании 1940 г. следующим образом: «Античная тематика почти до конца претворена здесь в мотивы фламандской кермессы» [14, с. 56]. Линник и Грицай также трактуют изображение как праздник в честь урожая винограда и начала производства вина [10, с. 33; 11, с. 373].

⁸ Имеются в виду приступы подагры, от которых живописец часто страдал и которые заставляли его прерывать работу. Этот факт отражает переписка с середины 1630-х годов [1].

⁹ Современное представление о том, что эмблема — это прежде всего графический знак, неверно. Первоначально эмблемой называлась короткая эпиграмма. С первым выходом сборника Андреа Альчато «*Emblematum liber*» (1531) эмблема стала восприниматься как трехчастное произведение, состоявшее из девиза (*motto, inscriptio, lemma*), изображения (*pictura, vignetta, imago*) и стихотворной части (*subscriptio, explicatio*), которая оригинально раскрывала заложенную в названии апофегму. В основе эмблем часто лежат аллюзии на знаменитые изречения, мифы, известную поговорку или даже целый ряд произведений, освященных древностью.

блематического символа было то, что открытым для понимания оставался лишь один уровень смысла, а остальное было спрятано при помощи «изгибов и сплетений». «В конечном счете, — писал Миньо, — интерпретация предполагала использование эрудиции» [15, p. 24]. Благодаря аллюзиям на общеизвестный арсенал идей и образов, знающий зритель понимал, в каком духе следует интерпретировать творение художника. Закамуфлированность смысла доставляла дополнительное удовольствие при восприятии картины, придавая ему радость разгадывания интеллектуальной загадки¹⁰.

Дары Вакха традиционно рассматривались двояко и как возбуждающие к жизни, и как разрушающие человеческое естество [5, p. 28]. В эмблемах также трактовка бога виноделия разнится, обладая и положительным, и отрицательным звучанием. Приведенная выше эмблема Самбука заключает в себе эту амбивалентность. В его сборнике можно найти и другие эпитаграммы, каждая из которых отражает одну из противоположных интерпретаций. Эмблема «О забывчивости и стебле фенхеля, посвященном Вакху» («De oblivione & ferula Baccho dicata») восхваляет бога виноделия и рассказывает о правильном отношении к дружеским застольям. А эмблема «Наслаждение, купленное ценой страдания» («Empta Dolore Voluptas») заканчивается словами: «От Венеры и Вакха исходят семена смерти». В сборнике Гийома делла Перьера «Le theatre des bons engines» (1544) есть две эмблемы с отрицательной оценкой божества. В основе одной лежит рассказ о том, как Венера и Вакх поймали в свои сети Минерву, что олицетворяет опасность соблазна даже для разумного человека. В другой представлено, как бог виноделия безуспешно пробовал предстать Гераклом. В сборнике Юниуса Адриана (1567) имеется эмблема, предписывающая тем, кто хочет стяжать похвалу, бежать от вина, роскоши и происков Венеры¹¹.

У Андреа Альчато Вакх чаще всего трактуется положительно: «Амулет от стрел Купидона» («Inviolabiles telo Cupidinis», впервые в сборнике 1536 г.), «Вино усиливает Благоразумие» («Par le vin Prudence est augmentée», впервые в сборнике 1549 г.), «О юности» («In Juventam» — эмблема о Вакхе и Аполлоне; впервые в сборнике 1584 г.). Но, пожалуй, самой знаменитой альчатовской эмблемой является «Диалог», или «На статую Вакха» («In statuam Bacchi», в первом издании «Emblematum liber», 1531 г.). Она одна из самых ранних и повлияла на целый ряд других эмблем¹². Аллюзии на нее можно почувствовать и в «Mediocria Prosunt» Иоанна Самбука. А эмблема Пьера Кусто даже имеет то же название, что и стихотворение Альчато — «На статую Вакха» (1555) — и, возможно, является саркастическим парафразом на тему, предложенную предшественником. В эпитаграмме Кусто повествуется о том, что разум плохо воспринимает избыток вина, особенно если речь идет о решении

¹⁰ Хотелось бы подчеркнуть, что созданные с аллюзией на эмблемы произведения изобразительного искусства нельзя рассматривать как более совершенные картины, т.е. иллюстрации к эпитаграмме. Картина, рисунок или фреска остаются совершенно самостоятельными творениями, а содержащаяся в них ассоциативная связь с какой-либо эмблемой является лишь семантической приправой. Связь с эмблемой не ограничивала свободной воли живописца, желал ли он отразить реальность или предложить свой собственный аллегорический сюжет.

¹¹ Информацию об этих и других эмблематических сборниках можно найти на сайте Университета в Глазго. Дата обращения июнь 20, 2023. <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/>.

¹² Несмотря на обилие эмблематических сборников, множество созданных эпитаграмм восходят к творениям Альчато и являются развитием и переработкой, предложенных им сюжетов. Последующие интерпретации подчас отличаются большей нравоучительностью и меньшей интеллектуальной изысканностью.

государственных дел. В стихотворении Альчато также содержится призыв к умеренности, но он дан не в столь прямолинейной форме. Поэтическое сопровождение эмблемы построено в форме диалога, ведомого с Вакхом, а точнее с его изваянием работы Праксителя. Это как бы застольная беседа с богом вина:

- Отец Вакх, кто смог познать тебя смертными очами
И затем опытной рукой воспроизвести твой облик?
- Пракситель, который видел меня, когда я очаровывал Кносскую красавицу, он сотворил меня именно таким, как я был.
- Почему остаешься молодым, и как мягкий пушок торчит борода,
В то время как ты мог бы превзойти возрастом старика из Пилоса?
- Если научишься с умеренностью использовать мои дары, останешься навсегда молодым и с бодрой душой.
- Но при этом в руках у тебя барабан, а на голове — рожки: кому, как не безумцу, подходят такие атрибуты?
- Это знак: если кто злоупотребит моим даром, то увенчан будет рогами и как безумный сотрясет сistr.
- И что означает этот почти огненный цвет тела? Не знак ли того, что ты сам горишь человеческими страстями?
- Отец извлек меня из утробы, охваченной огнем Семелы, и покрытого пеплом окунул в волны. Поэтому прав тот, кто разбавляет меня водой; тот же, кто этого не делает, сжигает свою печень горящим пламенем.
- Но научи меня, как следует разводить тебя водой? И сможет ли благодаря этому правилу мудрый человек общаться с тобой без помех?
- Тот, кто хочет выпить бокал фалернского, пусть добавит четверть воды. Отрадно выпить бокал такого напитка. Но сдерживай себя, держись ниже гемина (0, 274 л); тот же, кто идет дальше в деле веселья, быстро пьянеет и теряет самообладание.
- Все это тяжелый урок: так плавно течешь ты в запрокинутые гортани. О горе мне! Ни одно из удовольствий не дается с легкостью¹³.

Современный читатель может не найти в этом стихотворении ничего примечательного. Однако при внешней очевидности всего описанного в эпиграмме кроются определенные важные нюансы: преклонение перед Вакхом вместо его осуждения; указание на вечный дар молодости и мудрость божества; воспоминание об истории его рождения и встрече с Ариадной; обращение к нему за советом о том, как следует пользоваться его даром. Выскажем предположение, что именно предложенная Альчато «почтительная» трактовка божества стала отправной точкой для замысла Рубенса.

В эпиграмме Альчато подразумевается скульптура Вакха, исполненная Праксителем. Она считалась исчезнувшей уже в эпоху Возрождения. Гуманист, по всей видимости, создавал эпиграмму с опорой на известное описание Каллистрата [16, р. 662]. Указание на полноту, которое содержится в этом античном экфрасисе: «нежное тело» Диониса «было мягко и пышно» [17, с. 142], — в значительной мере усугубляется в различных вариантах виньеток к эмблеме. Внешний облик героя брахиморфного типа на пиктурах (рис. 4) опровергает мнение Дэвис о том, что такой тип изображения Вакха свойственен именно нидерландской традиции, в то

¹³ Перевод автора настоящей статьи с итальянской версии эпиграммы, принадлежащей М. Габриэле [16, р. 360–1].

время как, согласно общеевропейским канонам, в виде толстого, обрюзгшего человека обычно представляли Силену [7, р. 237].

Изображение растолстевшего и внешне несовершенного Вакха в эпоху Ренессанса восходит не к виньеткам эмблемы Альчато, но, скорее всего, к ксилографии из более раннего литературного произведения — «Гипнэротомехия Полифила» Франческо Колонны (1499) (рис. 5). Предполагаем, что исполнители пиктур к эмблемам ориентировались именно на указанную гравюру, где бог виноделия представлен весьма пышнотелым и непропорциональным. В отрывке, посвященном этому изображению, Вакх описывается как «веселое и радостное божество, представленное в виде сладострастной девицы»: «Он (Вакх. — М. Д.) отдыхает под благоуханной виноградной лозой, вьющейся по решетке, по которой карабкаются прелестные обнаженные путти с веселыми лицами, они собирают тяжелые, спелые гроздья винограда. Некоторые из них преподносят корзины с виноградом божеству, которое, завидя их, благосклонно принимает дар; другие придают сну на лужайке, испив виноградного нектара. Некоторые заняты изготовлением суслу, другие поют, беззаботно играя на барабанах» [18, р. 187]¹⁴.

Подчеркнем, что речь не идет о том, что Рубенс напрямую ориентировался на упомянутую гравюру из «Гипнэротомехии»¹⁵, как и не пытался интерпретировать пиктуры к эмблеме Альчато. Однако важно отметить, что фламандский художник также подчеркивает андрогинный характер фигуры Вакха. Например, Рубенс проводит сопоставление правой груди бога виноделия с обнаженной грудью вакханки, располагая их на одной диагональной линии [7, р. 237]. Об андрогинности божества писалось и в античных литературных источниках [18, р. 809]. Пенфей из трагедии Еврипида «Вакханки» называет бога виноделия «лидиец женственный» и так с неприязнью описывает его:

Да, говорят какой-то чародей
Пожаловал из Лидии к нам в Фивы...
Вся в золотистых кудрях голова
И ароматных, сам с лица румяный,
И нег Афродиты у него
В глазах... [19, с. 437].



Рис. 4. Франциск Рафеленгий. Виньетка к эмблеме «На статуе Вакха» из «Книги эмблем» Андреа Альчато. 1608. Ксилография. Дата обращения июнь 20, 2023. https://archive.org/details/emblemata00alci_1/page/n53/mode/1up

¹⁴ Перевод автора настоящей статьи с итальянской версии «Гипнэротомехии Полифила», принадлежащей М. Ариани и М. Габриэле.

¹⁵ Непосредственное влияние иллюстрации из «Гипнэротомехии» видится нам скорее на упомянутой гравюре Г. Бальдунга Грина. Предполагаем, что вид нидерландских Вакхов также восходит к этому образу из романа Франческо Колонны.



Рис. 5. Мастер Полифила. Рельеф «Сбор винограда» на вазе с колесницы Вакха. Иллюстрация из романа Франческо Колонны «Гипнэротомехия Полифила». 1499. Ксилография. Дата обращения июнь 20, 2023. <https://archive.org/details/A336080/page/n169/mode/2up>

Женственность и корпулентность Вакха связаны с представлениями о его порождающей способности. Видимое нами несовершенство в физическом облике Вакха на картине Рубенса, по сути, является метафорой: бог виноделия изображен как воплощение витальных сил природы¹⁶. Анализируя эрмитажную картину, Дэвис акцентирует соединение в образной системе производства олицетворения природных сил и аллегории творческих потенций [7, р. 233]¹⁷. Исследовательница высказала предположение, что на замысел Рубенса могли повлиять сразу несколько эмблем, где бог виноделия предстает как олицетворение поэтического воодушевления: «Вино способствует вдохновению» («Vinum ingenii fomes», Юниус Адриан, 1565), «О Вакхе и Пегасе» («De Baccho et Pegaso», Лаврентий Эхтанус, 1579), «Вино обостряет талант» («Vinum Acuit Ingenium», Флорис ван Шунховен, 1618). Дэвис предлагает трактовать эрмитажную картину как воплощение творческих принципов Рубенса, следовавшего своему вдохновению, а не жестким правилам [7, р. 240]. Соглашаясь с рассуждениями исследовательницы о соединении в произведении мыслей о созидательной силе природы, вдохновляющих дарах Вакха и творческих силах самого живописца, хотелось бы несколько видоизменить сделанный ею вывод. Вряд ли речь идет о метафорическом представлении художественного метода Рубенса; скорее произведение отражает некоторое цельное самоощущение художника и является своеобразным аллегорическим автопортретом.

¹⁶ Л. Дэвис со ссылкой на М. ван дер Мёлена указывает, что Рубенс хотя и копировал различные античные статуи Вакха, «стройные и атлетические», но использовал аллюзии на них при создании фигур Христа и святых, а не для представления божества виноделия [7, р. 241].

¹⁷ Л. Дэвис ссылается на то, что первым эту точку зрения высказал Майкл Скрич [20].

Нерепрезентативный внешний вид своего героя Рубенс сочетает с величественной позой сидящего Юпитера, в обличье которого иногда изображали римских императоров. Верховный олимпийский бог считался покровителем последних, и в его образе они обожествлялись. Однако существовала и другая традиция, согласно которой эллинистические правители Египта (начиная с Александра Македонского) ассоциировали себя с богом виноделия¹⁸, что объяснялось завоевательными способностями божества, покорявшего себе народы, и быстротой распространения его культа [21, р. 8]. В ренессансной Италии под воздействием изучения сочинений Диодора Сицилийского и Плутарха подобная трактовка была возобновлена, причем акцент делался не только на том, что Вакх может покорять, но также и умиротворять, и справедливо судить [3, р. 232–3]. В произведении Рубенса можно говорить о наложении друг на друга нескольких образов: его Вакх ассоциируется и с Юпитером, и с римским императором¹⁹.

Однако, несмотря на столь высокопарные ассоциации, в рубенсовском герое нет того холодного величия, которое свойственно названным императорским статуям. Опора в виде бочки не столь устойчива, и ноги божества коротковаты для того, чтобы спокойно восседать и торжественно царить над окружающим миром²⁰. В подобной трактовке чувствуется определенная ирония, как и в том, что для головы героя выбран бюст императора Вителлия, который, как пишет С. Бейли, у людей Возрождения ассоциировался с обжорством [23, р. 111].

Линник и Бейли почти одновременно высказали предположение о том, что для головы своего главного героя Рубенс использовал бюст императора Вителлия. Античный мрамор был очень популярен среди венецианских живописцев XVI в. Рубенс, как считается, был скорее знаком с луврским вариантом бюста, который признан копией эпохи чинквеченто (рис. 6)²¹.



Рис. 6. Автор неизвестен. Мужской бюст (псевдо-Вителлий). 1500–1550. Мрамор.

Высота вместе с постаментом 63 см.

Лувр, Париж. Дата обращения июнь 20, 2023. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010091831>

¹⁸ Культ Диониса был соединен с культом Осириса, так как во многом эти божества считались подобными.

¹⁹ Одно из проявлений этой же традиции можно увидеть на рисунке «Венера, Вакх и Церера» Хендрика Голциуса, старшего современника Рубенса: поза бога виноделия, который предположительно является аллегорическим представлением императора Рудольфа II и отсылает к образу Юпитера-Августа с «геммы Августа» [22, с. 150–2].

²⁰ Поза рубенсовского Вакха менее бравурна, чем у его аналога с гравюры Филиппа Галле. Герой последнего также восседает на бочке, однако она закреплена на основании и неподвижна, а оседлавший ее герой имеет однозначно торжествующий вид.

²¹ См. прим. 7.

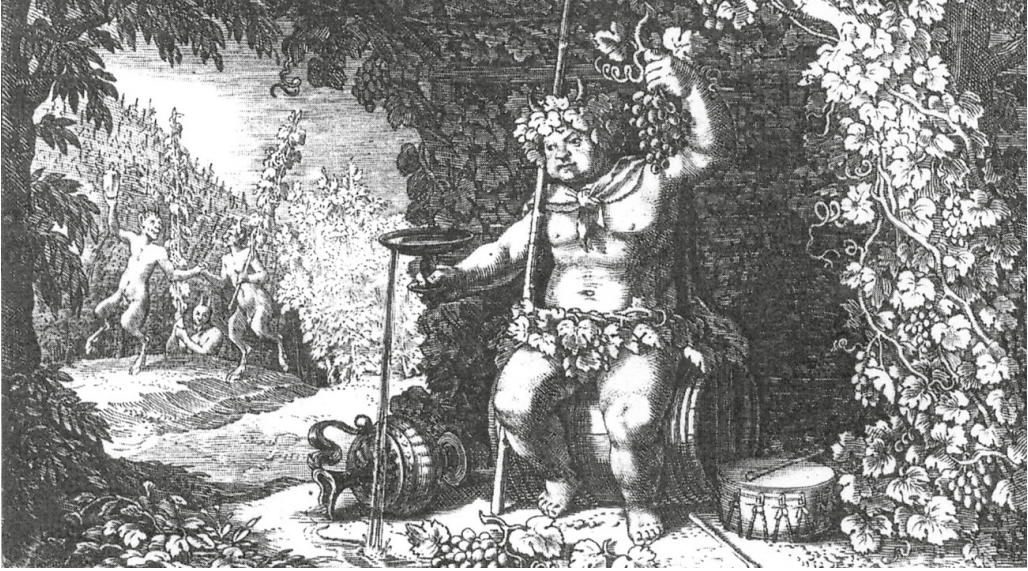


Рис. 7. Питер Сервоутерс. Вакх в винограднике. Иллюстрация к поэме Даниэля Хейнсия «Похвала Вакху» из сборника «Нидерландские поэмы». 1618. Ксилография. Дата обращения июнь 20, 2023. <https://archive.org/details/danheinsiinederd01hein/page/108/mode/2up>

Паоло Веронезе несколько раз использовал вариации этой головы в своих «пирах» [23, р. 111–2]. В XVII в. образ начинает часто встречаться в нидерландской живописи [23, р. 119]. Одним из самых любопытных случаев является картина Иоахима Эйтевала [11, с. 373], маньериста из Утрехта, на которой увенчанный пышным венком Вакх в облике римского императора Вителлия, лукаво поднимая к небу глаза, представлен с бокалом золотистого вина в руке (Национальный музей Брукенталя, Сибиу). Вероятно, Рубенс знал эту картину и в своем произведении, используя тот же образ Вителлия, создал альтернативную интерпретацию, не только иную в отношении художественного воплощения, но и заряженную иным настроением.

Аналогию рубенсовской интерпретации Вакха, не как гуляки, но как божества, обремененного серьезными думами, можно найти на одном графическом произведении — это гравюра «Вакх в винограднике»²², иллюстрирующая поэму «Hymnus oft Lof-sanck van Bacchus» («Похвала Вакху») Даниэля Хейнсия²³ из его сборника «Nederduytsche Poemata» («Нидерландские поэмы»; Амстердам, 1618) (рис. 7) [7, р. 237]. В обоих случаях выражение лица бога виноделия необычно для вакхического праздника. В названной поэме Хейнсий представляет своего героя как дарителя вдохновения; в то же время поэма проникнута меланхолией по поводу того, что земная юдоль исполнена несчастьями и только дар Вакха позволяет их избежать [7,

²² Дэвис указывает в качестве автора гравюр к этой поэме Д. Хейнсия Якоба Мэтема. Но на данный момент авторство последнего ставится под сомнение, в качестве создателя иллюстрации называется Питер Севоутерс. См. об этом на сайте Рейксмузеум (Rijksmuseum): дата обращения июнь 20, 2023. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-27.221>. Благодарю И. В. Климову за это уточнение.

²³ Считается, что фламандский художник был лично знаком с поэтом, последний написал посвящение на день его бракосочетания с Изабеллой Брандт [1, с. 77].

р. 238]. Серьезность и грусть персонажа, которого поэт воспринимал как воплощение своей собственной творческой индивидуальности, связана со скоропреходящими радостями земной жизни. Дэвис вполне определенно высказывается в пользу того, что Рубенс следовал за поэтическим гением Хейнсия и ориентировался на указанную гравюру [7, р. 236–7]. Действительно, в позе Вакха, в его корпулентности, в серьезности трактовки образа, даже в том, как напиток выливается из кубка, можно увидеть определенную аналогию рубенсовскому решению. Однако на гравюре божество показано насупленным и недовольным, это настроение контрастирует с беззаботным весельем сатиров на заднем плане; а на эрмитажной картине бог хотя и серьезен, но при этом, несмотря на далекий от идеальности внешний вид, величав и спокоен и к тому же окружен преданной свитой.

Несколькими исследователями отмечена особенность композиции эрмитажной картины, состоящая в том, что персонажи рядом с Вакхом находятся в некоем суетном движении, как бы в круговороте [24, с. 158–9; 7, р. 238]. Дэвис указывает, что всех героев вместе можно воспринять как фонтан: выливающая из кувшина жидкость вакханка, пьющий залпом вино сатир, детеныш сатира, льющий сладкие струи из кубка, и, наконец, малыш на первом плане, отдающий влагу земле. Однако композиционного круговорота в композиции, на наш взгляд, нет. Четыре поднятые вверх руки (в их числе и рука самого Вакха) являются парафразом и усилением жеста как античных, так и современных Рубенсу изображений божества виноделия. При этом, несмотря на согласованность этих жестов и на то, что все герои представляют собой как бы единый организм и действительно могут быть сравнимы с фонтаном, в картине есть некоторое разделение. Хотя сатир и вакханка фактически повернуты в одну сторону, их движения разнонаправлены. Две смуглые руки сатира противопоставлены белоснежной руке вакханки и почти столь же белой в расслабленном и величественном жесте застывшей руке Вакха.

Сатир и расположившийся рядом с ним *puer tingens* слегка отпадают от монолита группы. Первый, жадно поглощая содержимое кувшина, как бы прячется за спину своего покровителя. Сатир на картине Рубенса имеет бордовый цвет лица, согласующийся с цветом попадающего в его утробу напитка. Как следует из приведенной выше эпиграммы Альчато, этот «огненный цвет» появляется у тех, кто «сжигает свою печень горящим пламенем», так как не смешивает вино с водой.

Еще в Средние века, аллегория Невоздержанности, или *Akrateia*, была соединена с термином, касающимся культуры потребления вина — *Akratia* (несмешанное), т. е. чистое вино [25, р. 394]. В мифологическом компендиуме Натале Конти говорится о том, что Диониса среди прочих «злых» и «лукавых» демонов сопровождает *Akrat*, «что означает чистое вино»²⁴. В этой связи важно отметить, что на картине Рубенса «Спящий Силен» (Академия изящных искусств, Вена) нимфа, выжимающая в чашу Вакха сок из виноградной грозди, имеет на голове сдвинутую вверх маску, которая, вероятно, как раз и олицетворяет названного демона [25, р. 395]²⁵.

В дальнейшем персонификация нашла иконографическое соответствие в мотиве выжимания сока из виноградной грозди и даже просто в изображении кисти

²⁴ Л. Бауэр приводит цитату из французского издания Натале Конти 1597 г. [25, р. 395].

²⁵ Изобилие блестящей золотой посуды, заполняющей значительную часть пространства картины, явно отсылает к теме *Vanitas*. Золотой кувшин в руках сатира на картине из Эрмитажа, скорее всего, также является указанием на это понятие.

винограда²⁶. Исходя из подобной традиции изображения, можно утверждать, что на эрмитажной картине на невоздержанность сатира указывает не только само его занятие и огненный цвет лица, но и лежащие на каменном алтаре рядом с ним виноградные грозди.

Puer tingens наиболее обособлен от основной группы. Образ «писающего мальчика» пришел из Античности. Он почти не встречается в греческом искусстве (только иногда в вазописи), но его можно увидеть в римской пластике: существуют как отдельные статуи, так и изображения на рельефах. В свою очередь, римская цивилизация заимствовала образ из восточных мистериальных культов, в которых идеи опьянения и возрождения были тесно взаимосвязаны. Фигурки *puer tingens*, связанные с идеями плодородия и регенерации, часто изображались в вакхических процессиях на стенках саркофагов [26, p. 268–9]²⁷.

В XV–XVI вв. этот образ вновь обретает популярность, его можно встретить на картинах, рисунках и гравюрах эпохи Возрождения; также существовало несколько фонтанов, сделанных подобно ныне широко известному «Manneken Pis» в Брюсселе [26, p. 258]. Широкое распространение в ренессансном искусстве образ *puer tingens* получил благодаря его присутствию на страницах романа Франческо Колонны. Он есть на уже упомянутой гравюре из «Гипнэротомехии» с андрогинным Вакхом: писающий мальчик стоит на краю наполненной молодым вином чаши.

Мотив *puer tingens* или аллюзии на него присутствовали и в произведениях, хронологически близких к анализируемой эрмитажной работе Рубенса. Этот образ, в частности, можно встретить на картине Якоба Йорданса «Крестьянская трапеза» (Картинная галерея старых мастеров, Кассель), где он, скорее всего, трактуется как аллюзия на неискоренимую, пусть и грубую, жизнеспособность простых людей, силу их рода.

Однако названный образ мог иметь и отрицательное значение. На страницах «Гипнэротомехии» еще до гравюры с Вакхом читатель встречал изображение соответствующего фонтана под названием «ΓΕΛΟΙΑΣΤΟΣ», что можно перевести как «насмешник» (рис. 8). Он был расположен внутри банного павильона, где Полифил оказался вместе с пятью нимфами в самом начале повествования. Герой Колонны попал под струю волшебного фонтана, что вызвало в нем приступ веселия, сменившийся затем приливом сладострастия, которого он сразу устыдился. В этом случае образ *puer tingens* олицетворяет необузданные и неконтролируемые страсти [18, p. 687].

На картине Рубенса мотив «писающего мальчика», олицетворяя природное изобилие и круговорот, также может соответствовать аллегории *Akrateia*, которая

²⁶ Бауэр считает, что эта иконография возникла под влиянием сочинения Нонна Панополитанского «Деяния Диониса», впервые опубликованного на латыни в 1569 г. и ставшего, таким образом, доступным широкому кругу европейских гуманистов.

На многих картинах первой половины XVII в., в которых указывается на беспутное поведение и разгул, можно встретить изображение указанного мотива с виноградной гроздью: «Вакх и гуляка» Бартоломео Манфреди (1600, Галерея старинного искусства, Рим), «Два сатира» Рубенса (1618–1619, Старая пинакотека, Мюнхен), «Улыбающийся молодой человек, выжимающий виноград» Геррита ван Хонтхорста (1622, Вустерский музей искусств, Вустер), «Вакханка и обезьяна» Хендрика Тербрюгена (1627, Центр Гетти, Лос-Анджелес), «Вакх с виноградной гроздью» Яна ван Даллена (?) (Нижегородский художественный музей, Нижний Новгород) и др.

²⁷ Комментируя это значения мотива *puer tingens* в языческой культуре, Вальтазар Деонна ссылался на фрагмент из «Естественной истории» Плиния Старшего (XXVIII, гл. XVIII).



Рис. 8. Мастер Полифила. Фонтан «ΓΕΛΟΙΑΣΤΟΣ». Иллюстрация из романа Франческо Колонны «Гипнэротомехия Полифила». 1499. Ксилография. Дата обращения июнь 20, 2023. <https://archive.org/details/A336080/page/n79/mode/2up>

переводится не только как «невоздержанность», но и «недержание». Расположение *puer mingens* в непосредственной близости от сатира, жадно прильнувшего к кувшину, как нам кажется, как раз и превращает образ невинного ребенка в символ чрезмерного потребления вакхических даров. Обратим внимание, что оба рассмотренных персонажа — сатир и мальчик — оказываются слева от главного героя, т. е. в зоне, которая традиционно имеет отрицательное значение, если речь идет о суде. Однако в произведении Рубенса, как и у Альчато, нет прямого порицания «невоздержанных». В эпиграмме из «*Emblematum liber*» Вакх лишь дает совет, а его собеседник в конце диалога заявляет о своей неспособности ему следовать.

Тип изображения *puer mingens* на картине Рубенса вызвал дискуссию среди исследователей по поводу того, у кого именно этот мотив был заимствован фла-

мандским художником. Большинство ученых высказали мнение, что это почти дословная цитата с тичиановских «Андрийцев»²⁸. Однако существует точка зрения Э.Кизера, который предположил, что заимствование было сделано Рубенсом непосредственно с римского рельефа, который он называет «Детской вакханалией» из Лувра [27, S. 134]. Возможно, что немецкий ученый имел в виду фрагмент саркофага из Лувра (MR 718, N 1210), созданный в Риме во II в.²⁹ На данном рельефе есть изображение Диониса и нескольких крылатых гениев, суетящихся рядом с гигантским кратером, один из которых и представлен как *puer mingens*³⁰. Главным доводом Кизера являлось то, что одетый в рубашку *puer mingens* у Рубенса в отличие от тичиановского персонажа придерживает ее одной рукой, а не двумя. Для тичиановского варианта Кизер подобрал другой античный «прообраз» из каталога Шарля де Кларака (Clarac pl. 293, Nr. 2238)³¹.

Однако вряд ли метод поиска непосредственного античного источника продуктивен. Как уже было отмечено, подобные изображения весьма часто встречались в древнеримском искусстве, поэтому невозможно ручаться за точность установленного образца. Вопрос о положении рук детей также не является доводом в пользу того или иного античного памятника прежде всего потому, что Тициан и Рубенс, заимствуя мотив, скорее всего, ориентировались на его семантику и узнаваемость и совершенно не гнались за абсолютной точностью «цитирования». Известно, что каждый из живописцев позволял себе вольную интерпретацию античных заимствований³².

Рубенс преклонялся перед гением Тициана и за несколько лет до создания эрмитажной картины сделал копии с «вакханалий» венецианского мастера [28, p. 129–30]³³. Поэтому, скорее всего, мотив *puer mingens* заимствован с полотна последнего. Обращение к этому произведению тем более обосновано, что главным лейтмотивом обеих картин является дух прославления вакхических даров. Сатир на эрмитажной картине Рубенса также вызывает воспоминания о двух персонажах с холста Тициана, которые расположены у левого края композиции: бородач с мощной мускулатурой, водрузивший на плечи огромный металлический кратер с вином, и обернувшийся к нему спиной толстяк, присевший на одно колено и самозабвенно поглощающий напиток из глиняного кувшина. Фламандский художник как будто соединил этих двух героев Тициана в одно целое.

²⁸ См. об этом: [8, с. 228; 10, с. 34; 11, с. 373].

²⁹ См. на сайте Лувра. Дата обращения июнь 20, 2023. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010250977>.

³⁰ Кизер указал, что названным античным памятником могли интересоваться уже Донателло и Микеланджело [27, S. 134]. Имеются в виду рельеф с постаментом скульптурной группы «Юдифь и Олоферн» первого мастера и рисунок «Вакханалия» из Королевского собрания в Виндзоре второго. В этих случаях аллюзии на указанный античный рельеф более очевидны, так как присутствует изображение гигантского чана и представлено большое количество персонажей.

³¹ См. на сайте Национальной библиотеки Франции. Дата обращения июнь 20, 2023. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6235415w/f45.item>.

³² В отношении Рубенса на это указывал сам Кизер [27, S. 115].

³³ К. де Клиппель отмечает, что Рубенс, исполнивший копии с «вакханалий» Тициана около 1635 г. (Национальный музей, Стокгольм), продемонстрировал необыкновенную точность в воспроизведении композиций, которые он видел около 30 лет назад в коллекции кардинала Альдобрандино во время своего итальянского путешествия [28, p. 136].

Тигр, которого Вакх попирает ногой, тоже, по всей вероятности, олицетворял невоздержанность. Тигры или пантеры, сопровождавшие Вакха, как написано в компендиумах Винченцо Картари и Чезаре Рипы, олицетворяли дикость и неистовство опьяненных [29, р. 225; 30, р. 84]. Гроздь в пасти хищника на эрмитажной картине, скорее всего, является иконографической отсылкой к понятию *Akrateia*. Отдаленную аналогию этому можно увидеть в скульптурной композиции Микеланджело «Вакх»: примостившийся рядом с главным героем маленький сатир жадно впивается зубами в гроздь винограда, которая оказывается завернутой в львиную шкуру (морду хищника мы видим между конечностей козлоного существа). Как считал Э. Винд, подобная иконография указывала на безрассудность опьяненных и жесткость вакхических ритуалов [31, р. 227]. Рубенс дает ироничную интерпретацию данной темы. Свирепый хищник выглядит укрощенным; с поблескивающими от опьянения глазами он покорно лежит на боку, попираемый ногой своего повелителя, и лишь придерживает лапой виноградную лозу, чтобы гроздь спелых ягод не выскользнула у него из пасти.

Изображенная справа от Вакха менада не только противоположна сатиру, но и отличается от спутниц бога виноделия на других картинах Рубенса. Из всей свиты Вакха она представляется самым разумным и даже рассудительным персонажем. Образ вакханки будто бы иллюстрирует строфу из трагедии Еврипида: «Чистая душой и в Вакховой не развратится пляске» [19, с. 440]. Это впечатление может быть обосновано и через иконографическое решение. В Средние века сформировался тип изображения, обозначающий Умеренность, — женщина, переливающая влагу из одного сосуда в другой. Как считал Э. Маль, это действие означало добавление воды в вино [32, р. 321]³⁴. Таким образом, именно спутница Вакха осуществляет звучащий в эпиграмме Альчато совет смешивать дар божества с водой.

Указанием на добродетельность этой героини является и находящееся рядом с ней дерево — оно увито виноградной лозой, как на пиктуре к другой эмблеме Андреа Альчато — «Дерево Паллады», или «Осмотрительные воздерживаются от вина» (рис. 9). Конечно, представленное на картине дерево не является оливой, но указанное изображение неизбежно вызывает в памяти строки из эпиграммы: «Ветвящаяся лоза, зачем ты беспоко-



Рис. 9. Франциск Рафеленгий. Виньетка к эмблеме «Осмотрительные воздерживаются от вина» из «Книги эмблем» Андреа Альчато. 1608. Ксилография. Дата обращения июнь 20, 2023. https://archive.org/details/emblemata00alci_1/page/n52/mode/1up

³⁴ Этот тип изображения аллегии Умеренности был не единственным, но имел широкое распространение. О существовании такого иконографического извода писали Р. ван Марль [33, р. 15, 23] и Бауэр [25, р. 394]. Маль указал ряд ренессансных произведений, где этот мотив также был применен, среди них аллегория Умеренности на фреске П. Перуджино в Колледжо дель Камбио в Перудже.

ишь меня? Я древо Паллады. Убери свой виноград: эта дева боится Бромиеуса» [16, р. 286]³⁵.

Именно Вакх и его спутница являют полнейшее единство на картине фламандского живописца: она нежно и слегка властно обнимает его за плечи, его правая рука с кубком обрамляет ее обнаженную грудь. Алый наряд вакханки не только выделяет ее во всей композиции, но и служит огненным фоном для Вакха, причем правый абрис фигуры бога вина как будто слегка «подплавлен» этим «огнем». Головы обоих персонажей показаны на фоне голубого неба, открывающегося за листвою деревьев.

Как уже было отмечено, картина Рубенса заключает в себе видоизмененные «цитаты» из «Андрийцев» Тициана. На полотне венецианского мастера функция наполнения чаши отдана мужскому персонажу, который дугообразным жестом руки наполняет чашу возлежащей на траве музыкантше; другой герой возносит вверх руку с прозрачным кувшином с рубиновым напитком, как бы прославляя дарованное людям удовольствие. У Рубенса чашу Вакха наполняет женский персонаж, при этом кувшин менады так же прозрачен и обладает таким же трехлепестковым раструбом, как и сосуд, вознесенный в центре картины «Андрийцы». Передача функции виночерпия героине должна была непременно родить в голове образованного зрителя еще одну мифологическую аналогию — менада изображена как Геба.

В одном из экфрасисов Филострата описывается, как Геракл жаждал посязаться с Атлантом, а титан уговаривал его принять на свои плечи небосклон, обещая щедрую награду: «Теперь, о Геракл, ты положишь себе все это на плечи, а немного спустя ты будешь жить вместе с этим на небе и нектар будешь ты пить, обнимая юную Гебу: ты в жены получишь себе из богинь самую иную, но и самую древнюю, благодаря которой и самые боги остаются вечно юными» [17, с. 88]. Итак, за вакханкой просвечивают аллюзии на Афину и Гебу, а за богом вина — на Юпитера и Геракла.

Если главный герой эрмитажной картины является аллегорическим автопортретом Рубенса, то изображенная в профиль вакханка, наполняющая его бокал золотистой жидкостью, — вода ли это для разбавления даров Вакха или нектар, дарующий вечную юность, — отсылает к образу его второй жены Елены Фоурмент. Конечно, образ дан живописцем суммарно, как и подобает при иносказании, но можно увидеть физиогномическое сходство и в похожем разлете бровей, и в посадке глаз, и в форме носа, и в слегка выступающей верхней губке. В письме к Н.-К. Фабри де Пейреску от 29 января 1634 г. Рубенс писал: «Я взял молодую жену, дочь честных горожан, хотя меня со всех сторон старались убедить сделать выбор при Дворе; но я испугался *commune illud nobilitatis malum superbiam praesertim in illo sexu* [порока знати — гордыни, особенно свойственной этому полу. — Лат.]. Я хотел иметь жену, которая бы не краснела, видя, что я берусь за кисти, и, сказать по правде, было бы тяжело потерять драгоценное сокровище свободы в обмен на поцелуи старухи» [1, с. 265]. Как известно, реальность вполне оправдала ожидания Рубенса: женитьба на молодой, хотя и не аристократического происхождения, красавице сделала последнее десятилетие его жизни необыкновенно счастливым и творчески

³⁵ Перевод автора настоящей статьи по итальянской версии эпиграммы, принадлежащей М. Габриэли.



Рис. 10. Джузеппе Порто Сальвиати (?). Комос. Иллюстрация из книги «Образы богов у древних» Винченцо Картари. 1608. Гравюра на меди. Дата обращения июнь 20, 2023. <https://archive.org/details/leimaginideidegl01cart/page/n429/mode/2up>

продуктивным. Наверное, аналогия с Гераклом, вознагражденным за свои труды браком с Гебой, не раз рождалась в сознании живописца.

Козлоногий малыш, жадно поглощающий струю из кубка Вакха, скорее всего, является Комосом, сыном Вакха, божеством веселья и празднеств. Филострат Старший посвятил этому малоизвестному мифологическому герою целую «картину». В описании говорится, что божество стоит у дверей брачного чертога, «от опьянения он стоя засыпает» [17, с. 24] (рис. 10)³⁶. Действительно, на картине глаза персонажа закрыты не то от подступившего сна, не то от блаженного удовольствия. Данный образ также мог являться прославлением семейного счастья Рубенса. Однако то, что малыш изображен козлоногим, что не находит соответствия ни в экфрасисе Филострата, ни в мифологическом компендиуме Винченцо Картари, заставляет предположить, что при помощи этого персонажа проводится аллюзия на еще одно литературное произведение. Речь идет о маске Джона Мильтона «Комос»

³⁶ Винченцо Картари пересказал в своем трактате этот экфрасис Филострата [29, p. 218].

(«The Masque presented at Ludlow Castle»)³⁷, с которой Рубенс — учитывая его тесные связи с Англией, не прервавшиеся даже после завершения его дипломатической миссии — возможно, был знаком.

Аллегорическая пьеса, сперва разыгранная в 1634 г. в замке Ладлоу для Джона Эгертона, графа Бриджуотера, и затем (только с авторскими инициалами) опубликованная Генри Лоузом в 1637 г., имела морализирующий характер. Маска чаще всего писалась к какому-либо событию и была призвана восхвалить неких реальных лиц. В данном случае речь шла о прославлении графа Бриджуотера и его детей. Последние сыграли три главные положительные роли во время представления пьесы в замке Ладлоу, являя из себя образцы хорошего воспитания, целомудрия и решительности. Имя Комоса было заимствовано Мильтоном из античной мифологии, однако генеалогия этого персонажа, как и вся история, является плодом вымысла английского писателя. Комос в маске объявлен сыном Вахха и Цирцеи. Этот демонический персонаж живет в лесу и, аналогично своей матери, опаивает встречающихся путников волшебным напитком, после чего несчастные вместо человеческой головы получают звериное обличье, отражающее их скрытые пороки. Отпрыски благородного рода, два брата и сестра, продвигаясь к замку своего отца, теряются в лесу. Братья уходят на поиски пропитания, а сестра оказывается одна и встречает Комоса, который пытается обмануть ее. В пьесе противопоставляется несокрушимая сила целомудрия, о которой говорит старший из братьев, успокаивая младшего относительно участи временно покинутой ими сестры, и стремление к сиюминутному счастью и наслаждениям, которые превозносит Комос, завлекший благородную девушку в замок и пытающийся уговорить ее выпить колдовской напиток. Как отмечают все критики, речи, которые Мильтон вложил в уста демонического существа, звучат очень убедительно и первоначально не кажутся призывающими к пороку:

Людская глупость, бочку Диогена
Ты кладезем житейских правил мнишь
И слепо веришь стойкам надутым,
Педантам в мантиях, подбитых мехом,
Пред тощим Воздержаньем преклоняясь.
Но для чего свои дары природа
Так щедро расточила, населив
Зверями и растениями сушу,
А море — рыбою, как не затем,
Чтоб вкус наш любознательный насытить?
Зачем она мирьядам червячков
Прясть шелк велела на станках зеленых
И камни драгоценные сокрыла
Во чреве у себя, как не затем,
Чтобы своих детей украсить? Если
Начнет весь мир ходить во власянице,
Пить только воду, есть одни стручки,
То этим лишь свою неблагодарность
Докажем мы подателю всех благ [34].

³⁷ Комос является главным персонажем маски, но его именем произведение было названо только в XVIII в. До этого оно называлось «Маска, представленная в замке Ладлоу».

Мильтон снабдил речь отрицательного персонажа подобными неоспоримыми доводами не случайно, но для того, чтобы публика действительно могла сопереживать делаемому выбору [35, p. 78]. Если писатель хотел через свое произведение утвердить принципы пуританизма, все более закреплявшиеся при английском дворе [36, с. 243], то Рубенс, если предположить его знание маски, наверняка выбирал философию Комоса. Однако в его собственной модели мира Комосу отведена второстепенная роль.

В царстве природного изобилия, отраженном на эрмитажной картине, правит и главенствует Вакх. Комос же представлен как несмышленный детеныш сатира: он уже не предлагает, желая погубить, колдовскую чашу, но сам жадно ловит капли чудесного напитка. Величавая поза Вакха, серьезное и как бы с некоторым победоносным вызовом выражение его лица — все это говорит о том, что он берет на себя ответственность за все происходящее в этом земном и изобильном мире. Даже невоздержанность и распушенность, хотя, может быть, и не вызывают его одобрения, допускаются им, потому что и в этом проявляется могущество и богатство природы.

Э. Макграт сравнила ранний рисунок Рубенса «Пьяный Алкивиад» (1601–1602, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) с гравюрой Пьетро Теста (1648) [37, p. 234]. Исследовательница отметила, что в наброске фламандца отсутствует какое-либо нравоучение в отношении молодого греческого аристократа, прервавшего застольную беседу философов. В воспроизведенной сцене скорее нашли отражение впечатления Рубенса от задуманных встреч с молодыми мыслителями и художниками в Мантуе и Вероне, атмосфера которых была им уподоблена настроению платоновского «Пира» [37, p. 234].

Страстная творческая натура Рубенса, отмеченная многими современниками, сочеталась в нем с большой долей рационализма, который сказывался как в организации деятельности его мастерской [6, p. 146], так и в создании собственного каждодневного уклада. Образ жизни живописца описал его племянник, а затем повторил с своих «Беседах» Роже де Пиль: раннее пробуждение, каждодневное посещение мессы, работа под чтение Плутарха, Тита Ливия или Сенеки, умеренность в еде и конные прогулки. «По возвращению с прогулки он обычно находил у себя дома нескольких друзей, пришедших отужинать вместе с ним, умножая тем самым застольные удовольствия. Однако он терпеть не мог излишеств в вине и пище, а также в игре» [1, с. 377], — так в пересказе французского живописца и знатока продолжается рассказ Филиппа Рубенса.

Едва заметная на заднем фоне эрмитажной картины сцена в беседке, возможно, является аллюзией на те застольные беседы, которые Рубенс вел со своими друзьями. Не исключено, что она отсылает и к завершающей сцене «Пира», когда после большого шума и беспорядка к утру за столом остались только трое: они пили по кругу из большого фиала, а Сократ убеждал своих собеседников, что «человек может уметь написать комедию и трагедию и что по искусству трагик есть комик» [4, с. 394]. Неоднозначное настроение эрмитажной картины, где есть место и комическому, и серьезному, соответствует этому утверждению греческого философа. Несмотря на внешнее благополучие жизни Рубенса, он должен был противостоять не только надвинувшимся болезням, но и внешнему миру, который, вопреки его образованности, полученному дворянству и рыцарскому званию, а также общеевропейскому признанию его живописного дара, часто с небрежением относился к нему как к представи-

телю цеха художников [38, p. 88]. Картина «Вакх», по всей видимости, была создана мастером для себя; через этот удивительный образ тучного и жизнелюбивого Вакха он утверждал непоколебимую решимость в отстаивании своих идеалов.

Влияние эпиграммы Андреа Альчато едва заметно, но благодаря ей и заимствованному Рубенсом эмблематическому методу разносторонних аллюзий в эрмитажном произведении открываются множественные связи с произведениями античного, ренессансного и современного фламандскому живописцу искусства, завязывается ученая беседа со зрителем. Творец живописной «статуи» Вакха, пряча в недрах своего произведения намек на стихотворение Альчато, как и Алкивиад, вознамерившийся хвалить Сократа «через подобия», несколько раз почествовал самого себя. В эпиграмме бог виноделия сравнивается со стариком из Пилоса (т. е. Нестором), а также назван покорителем Кносской красавицы (т. е. Ариадны). Упоминание древнегреческого скульптора как творца изображения является признаком своей собственной творческой силы. Начальные слова экфрасиса Каллистрата, намек на который содержится в эмблеме Альчато, — «руки Праксителя создали вещи, совсем как живые» — Рубенс не без гордости мог переадресовать себе.

Литература

1. Егорова, Ксения, сост. и примеч. *Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников*. Пер. Анна Ахматова, Нина Брагинская и Ксения Егорова. М.: Искусство, 1977.
2. Муттер, Рихард. *История живописи*. 3 тома. Пер. с нем., под ред. Константина Бальмонта. СПб.: Слово, 1902, т. 2.
3. Bober, Phyllis. "Appropriation Context: Decor, Furor Bacchius, Convivium". In *Antiquity and its Interpreters*, eds Alina Payne, Anne Kuttner and Rebekah Smick, 229–43. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
4. Платон. *Полное собрание сочинений в одном томе*. М.: Альфа-книга, 2013.
5. Garrand, Mary. "Michelangelo in Love: Decoding the Children's Bacchanal". *The Art Bulletin* 96, no. 1 (2014): 24–49.
6. Alpers, Svetlana. *The Making of Rubens*. London; New Haven: Yale University Press, 1996.
7. Davis, Lucy. "A Gift from Nature: Rubens 'Bacchus' and Artistic Creativity". *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, no. 55 (2004): 226–46.
8. Варшавская, Мария. *Картины Рубенса в Эрмитаже*. Л.: Аврора, 1975.
9. Henkel, Arthur, and Albrecht Schöne. *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1996.
10. Линник, Ирина. "К истории создания двух картин Рубенса из собрания Эрмитажа". В изд. *Западноевропейское искусство XVII века. Публикации и исследования*, под ред. Юлии Каган и Ирины Линник, 30–7. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1981.
11. Грицай, Наталья. "Вакх". В кн. *Фламандская живопись XVII–XVIII вв. Каталог коллекции*, под ред. Наталии Бабиной и Наталии Грицай, 373–5. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2005.
12. Varshavskaya, Maria, and Xenia Yegorova. *Peter Paul Rubens: The Pride of Life*. London: Sirocco, 2003.
13. Filipczak, Zirka. "Rubens adapts the poses of classical sculptures for deliberately ambiguous and other emotions". *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, no. 60 (2010): 124–49.
14. Варшавская, Мария. *Рубенс и его картины в Эрмитаже*. Л.; М.: Искусство, 1940.
15. Boas, George, transl. and introd. *The Hieroglyphics of Horapollo*. Princeton: University Press, 1993.
16. Alciati, Andrea. *Il Libro degli Emblemi*. Trad. e comment. Mino Gabriele. Milano: Adelphi Edizione, 2009.
17. Филострат Старший и Младший. *Картины*. Каллистрат. *Статуи*. Пер. и примеч. Сергея Кондратьева. Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1936.
18. Colonna, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*. Trad. e comment. Marco Ariani and Mino Gabriele. 2 vols. Milano: Adelphi Edizione, 2015, vol. 2.

19. Еврипид. “Вакханки”. В кн. Еврипид. *Трагедии*, 427–92. 2 тома. Пер. Иннокентия Анненского. М.: Художественная литература, 1969, т. 2.
20. Screech, Michael. “The Winged Bacchus (Pauvianus, Rabelais and Later Emblematisers)”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43, no. 1 (1980): 259–62. <https://doi.org/10.2307/751204>
21. Vitale, Olivia. *The Pervasive, yet Elusive, Dionisos*. Brunswick: Bowdoin College, 2001.
22. Ларионов, Алексей. “Венера, Вакх и Церера” Хендрика Голциуса: техника, сюжетная программа, место в биографии художника”. *Искусствознание*, no. 3 (2020): 122–57.
23. Bailey, Stephen. “Metamorphoses of the Grimani ‘Vittellius’”. *The J. Paul Getty Museum Journal*, no. 5 (1977): 105–22.
24. Даниэль, Сергей. *Картина классической эпохи*. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1986.
25. Bauer, Linda. “Moral Choice in Some Paintings by Caravaggio and His Followers”. *The Art Bulletin* 73, no. 3 (1991): 391–8.
26. Deonna, Waldemar. “Fontaines antropomorphes. La femme aux seins jaillissants et l'enfant ‘mingens’”. *Genava: revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, no. 6 (1958): 239–94.
27. Kieser, Emil. “Antikes im Werk des Rubens”. *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, no. 10 (1933): 110–37.
28. Clippel, Karolien De. “Defining beauty: Rubens female nudes”. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, no. 58 (2007–2008): 110–37.
29. Cartari, Vincenzo. *Imagini delli dei de gl'Antichi. 1647. Restampa*. Milano: Luni Editrice, 2004.
30. Ripa, Cesare. *Iconologia*. Comment. Sonia Maffei. Testo stabilito da Paolo Procaccioli. Torino: Einaudi Editore, 2012.
31. Wind, Edgar. “Un mistero bacchico di Michelangelo”. In Wind, Edgar. *Misteri Pagani nel Rinascimento*, trad. Pietro Bertolucci, 217–34. Milano: Adelphi Edizioni, 2012.
32. Mâle, Émile. *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France: Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspirations*. Paris: Librairie A. Colin, 1922.
33. Marle, Raimond van. *Iconographie de l'art profane au Moyen Âge et à la Renaissance et la Décorations des demeurs. Allégories et symbols*. 2 vols. La Haye: Librairie Martinus Nijhoff, 1932, vol. 2.
34. Мильтон, Джон. *Комос*. Пер. Юрия Корнеева. Дата обращения июнь 21, 2023. <https://bestknigi.com/poehziya-dramaturgiya/poehziya/257368-dzhon-milton-komos.html>.
35. Smith (Jr.), George William. “Milton's Revision's and the Design of Comus”. *ELH* 46, no. 1 (1979): 56–80.
36. Забалуев, Владислав. *Английская пьеса-маска XVI–XVII веков*. М.: ВК, 2009.
37. McGrath, Elizabeth. “The Drunken Alcibiades: Rubens's Picture of Plato's Symposium”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, no. 46 (1983): 228–35.
38. Filipczak, Zirka. *Picturing Art in Antwerp. 1550–1700*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

Статья поступила в редакцию 27 июня 2023 г.;
рекомендована к печати 3 ноября 2023 г.

Контактная информация:

Демидова Мария Александровна — канд. искусствоведения, ст. науч. сотр.;
mardemidova@yandex.ru

The Wisdom of Bacchus: Emblematic, Iconographic and Literary Allusions in the Hermitage Painting by P. P. Rubens

M. A. Demidova

State Institute for Art Studies,
5, Kozitskiy per., Moscow, 125009, Russian Federation

For citation: Demidova, Maria. “The Wisdom of Bacchus: Emblematic, Iconographic and Literary Allusions in the Hermitage Painting by P. P. Rubens”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 14, no. 1 (2024): 97–121. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.106> (In Russian)

The painting “Bacchus” by Peter Paul Rubens (State Hermitage Museum, St Petersburg) has frequently attracted the attention of both local and foreign researchers. In this article, we ques-

tion the interpretation of the painting as a simple allegory of the autumn grape harvest and the celebration of production of young wine. Bacchanalian subjects since Antiquity have been loaded with additional meanings associated with regeneration and creative potentials. The latter aspect was picked up and developed by Renaissance artists. Rubens followed often that tradition. L. D. Davis saw in the Hermitage painting a metaphor of the creative method of the Flemish painter, who trusted intuitive impulses more than rigid rules. We share partially this point of view, but we propose to consider the named work in a broader sense than that scholar did. It seems to us that Rubens presented in “Bacchus” his allegorical self-portrait, emphasizing his love of life and his philosophical emancipation. Thus, the Flemish artist expressed his opposition to moralizing and short-sighted opinions in contemporary culture and his desire to return to the breadth of the Renaissance vision. As a consequence, the allusions contained in his painting to “The Andrians” by Titian, some emblems by Andrea Alciato, as well as the new Rubens interpretation of Comus, an ancient character, which John Milton used in his didactic mask a few years before the creation of Hermitage work, — don’t seem accidental. The portly Bacchus in the painting is presented as the lord of earthly diversity and boundless abundance, at the same time he is a wise mentor-judge, indicating how to properly handle all this wealth open to human race. The concept of the boon as the right disposal of freedom and desires, reflected in iconographic system of the Hermitage painting, fits with the ideas of Plato’s dialogue “Feast”.

Keywords: Peter Paul Rubens, Andrea Alciato, the tradition of Bacchus depicting, emblems, “Paintings” of Philostratus, “Statues” of Callistratus, puer mingens, Komos, allegory of Intemperance.

References

1. Yegorova, Xenia, comp. *Peter Paul Rubens. Letters, documents, judgments of contemporaries*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1977. (In Russian)
2. Mutter, Rihard. *The History of Painting*. 3 vols. Rus. ed. Transl. by K. Bal'mont. St Petersburg: Slovo Publ., 1902, vol. 2. (In Russian)
3. Bober, Phyllis. “Appropriation Context: Decor, Furor Bacchius, Convivium”. In *Antiquity and its Interpreters*, eds Alina Payne, Anne Kuttner and Rebekah Smick, 229–43. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
4. Plato. *The complete works in one volume*. Moscow: Alfa-kniga Publ., 2013. (In Russian)
5. Garrand, Mary. “Michelangelo in Love: Decoding the Children’s Bacchanal”. *The Art Bulletin* 96, no. 1 (2014): 24–49.
6. Alpers, Svetlana. *The Making of Rubens*. London; New Haven: Yale University Press, 1996.
7. Davis, Lucy. “A Gift from Nature: Rubens ‘Bacchus’ and Artistic Creativity”. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, no. 55 (2004): 226–46.
8. Varshavskaya, Maria. *Rubens’ paintings in the Hermitage*. Leningrad: Avrora Publ., 1975. (In Russian)
9. Henkel, Arthur, and Albrecht Schöne. *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1996.
10. Linnik, Irina. “On the history of the creation of two Rubens paintings from the Hermitage collection”. In *Zapadnoevropeiskoe iskusstvo XVII veka. Publikatsii i issledovaniia*, eds Julia Kagan and Irina Linnik, 30–7. Leningrad: Iskusstvo Publ., Leningradskoe otdelenie Publ., 1981. (In Russian)
11. Gritsai, Nataliia. “Bacchus”. In *Flamandskaia zhivopis’ XVII–XVIII vv. Katalog kollektsii*, eds Natal’ia Babina and Nataliia Gritsai, 373–5. St Petersburg: Gosudarstvennyi Ermitazh Publ., 2005. (In Russian)
12. Varshavskaya, Maria, and Xenia Yegorova. *Peter Paul Rubens: The Pride of Life*. London: Sirocco, 2003.
13. Filipczak, Zirka. “Rubens adapts the poses of classical sculptures for deliberately ambiguous and other emotions”. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, no. 60 (2010): 124–49.
14. Varshavskaya, Maria. *Rubens and his paintings in the Hermitage*. Leningrad; Moscow: Iskusstvo Publ., 1940. (In Russian)
15. Boas, George, transl. and introd. *The Hieroglyphics of Horapollo*. Princeton: University Press, 1993.

16. Alciato, Andrea. *Il Libro degli Emblemi*. Trad. e comment. Mino Gabriele. Milano: Adelphi Edizione, 2009.
17. Philostratus the Elder and the Younger. *Imagines*. Callistratus. *Statuarum descriptions*. Rus. ed. Transl. by Sergej Kondrat'ev. Leningrad: OGIZ-IZOGIZ Publ., 1936. (In Russian)
18. Colonna, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*. Trad. e comment. Marco Ariani and Mino Gabriele. 2 vols. Milano: Adelphi Edizione, 2015, vol. 2.
19. Euripides. "Bacchantes". In Euripides. *Tragedii*, 427–92. 2 vols. Rus. ed. Transl. by Innokentii Annenskii. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1969, vol. 2. (In Russian)
20. Screech, Michael. "The Winged Bacchus (Pauvianus, Rabelais and Later Emblematis)". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43, no. 1 (1980): 259–62. <https://doi.org/10.2307/751204>
21. Vitale, Olivia. *The Pervasive, yet Elusive, Dionisos*. Brunswick: Bowdoin College, 2001.
22. Larionov, Aleksei. "Venus, Bacchus and Ceres" by Hendrik Goltzius: Technique, plot program, place in the biography of the artist". *Iskusstvoznanie*, no. 3 (2020): 122–57. (In Russian)
23. Bailey, Stephen. "Metamorphoses of the Grimani 'Vittellius'". *The J. Paul Getty Museum Journal*, no. 5 (1977): 105–22.
24. Daniel', Sergei. *Painting of the classical era*. Leningrad: Iskusstvo Publ., Leningradskoe otdelenie Publ., 1986. (In Russian)
25. Bauer, Linda. "Moral Choice in Some Paintings by Caravaggio and His Followers". *The Art Bulletin* 73, no. 3 (1991): 391–8.
26. Deonna, Waldemar. "Fontaines antropomorphes. La femme aux seins jaillissants et l'enfant 'mingens'". *Genava: revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, no. 6 (1958): 239–94.
27. Kieser, Emil. "Antikes im Werk des Rubens". *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, no. 10 (1933): 110–37.
28. Clippel, Karolien De. "Defining beauty: Rubens female nudes". *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, no. 58 (2007–2008): 110–37.
29. Cartari, Vincenzo. *Imagini delli dei de gl'Antichi. 1647. Restampa*. Milano: Luni Editrice, 2004.
30. Ripa, Cesare. *Iconologia*. Comment. Sonia Maffei. Testo stabilito da Paolo Procaccioli. Torino: Einaudi Editore, 2012.
31. Wind, Edgar. "Un mistero bacchico di Michelangelo". In Wind, Edgar. *Misteri Pagani nel Rinascimento*, trad. Pietro Bertolucci, 217–34. Milano: Adelphi Edizioni, 2012.
32. Mâle, Émile. *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France: Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspirations*. Paris: Librairie A. Colin, 1922.
33. Marle, Raimond van. *Iconographie de l'art profane au Moyen Âge et à la Renaissance et la Décorations des demeurs. Allégories et symbols*. 2 vols. La Haye: Librairie Martinus Nijhoff, 1932, vol. 2.
34. Milton, John. *Comus*. Rus. ed. Transl. by Iurii Korneev. Accessed June 21, 2023. <https://bestknigi.com/poehziya-dramaturgiya/poehziya/257368-dzhon-milton-komos.html>. (In Russian)
35. Smith (Jr.), George William. "Milton's Revision's and the Design of Comus". *ELH* 46, no. 1 (1979): 56–80.
36. Zabaluev, Vladislav. *An English mask play of the 16th–17th centuries*. Moscow: VK Publ., 2009. (In Russian)
37. McGrath, Elizabeth. "The Drunken Alcibiades: Rubens's Picture of Plato's Symposium". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, no. 46 (1983): 228–35.
38. Filipczak, Zirka. *Picturing Art in Antwerp. 1550–1700*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

Received: June 27, 2023
Accepted: November 3, 2023

Author's information:

Maria A. Demidova — PhD in Arts, Senior Researcher; mardemidova@yandex.ru