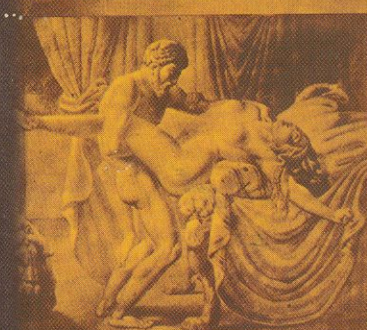
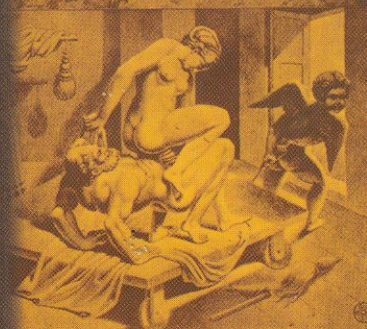
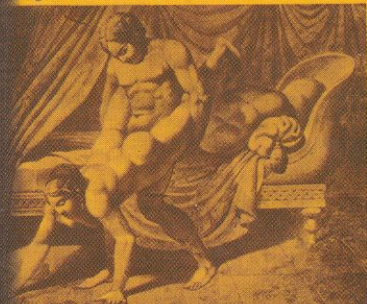
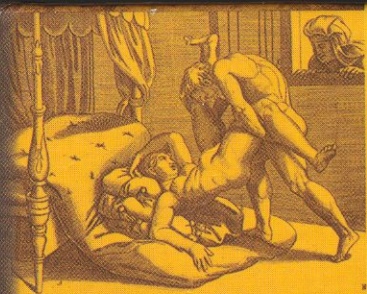


ЛЮБОВНЫЕ ПОЗИЦИИ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ



*Книга, которую пытались
уничтожить в течение 500 лет*

ЛЮБОВНЫЕ ПОЗИЦИИ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ



«Продолжение Жизни»
Санкт-Петербург
2002



Любовные позиции эпохи Возрождения/Сост. Неверов О. Я. –
Л 93 СПб.: «Продолжение Жизни», 2002. – 128 с., илл.
ISBN 5-7654-1170-3

В настоящее издание, подготовленное ведущим научным сотрудником Государственного Эрмитажа, искусствоведом Олегом Яковлевичем Неверовым, вошли впервые переведенные на русский язык скандально-известные эротические сонеты Пьетро Аретино «Любовные позиции» и гравюры, выполненные к ним итальянским мастером, учеником Рафаэля, Маркантонио Раймонди (XVI в.). В альбоме также публикуются шедевры других художников – как современников Раймонди, так и продолжателей традиций великих итальянских мастеров, которых вдохновило многострадальное издание «Любовных позиций» Аретино–Раймонди.

Все рисунки и гравюры, опубликованные в данном альбоме, представляют в деталях древнее и неуывающее искусство любовного соития, как его видели и понимали в эпоху Возрождения. Поэтому это уникальное историко-библиографическое издание станет бесценным подарком не только для любителей эротики, но и ценителей эстетического и культурного наследия.

ББК 84.2 (Рус-Рос)

Дизайн и оформление Вадима Егги

На титуле использована гравюра «Прелюбодеяние». 1588

Все права защищены. Любая часть данной публикации не подлежит воспроизведению или передаче в любой форме и любыми средствами, электронными или механическими, включая ксерокопирование, записывающей или любой другой системой хранения и воспроизведения информации без предварительного письменного согласия издателей

ISBN 5-7654-1170-3

© «Продолжение Жизни», макет, 2002
© Неверов О. Я., предисловие, составление, 2002
© Пурин А. А., перевод сонетов П. Аретино, 2002

От составителя

«Есть у книг свои судьбы» – гласит старая латинская пословица. Она полностью подтверждается в случае с книгой, о которой пойдет речь. Со времени ее появления прошло чуть менее 500 лет, но до сих пор многие обстоятельства создания книги окутаны тайной. Все началось с серии рисунков, созданных не без влияния Рафаэля одним из лучших его учеников – Джулио Романо. Уже после смерти учителя он стал ссориться со своим покровителем и заказчиком – папой Климентом VII. Тщетно ожидая платы в счет заказанных ему фресок в «Зале Константина» в Ватиканском дворце, художник на стенах стал набрасывать первые эротические композиции, впоследствии образовавшие сюиту «Любовные позиции» («I modi»). Когда их число приблизилось к двадцати, мастер отдал их для гравировки другому ученику Рафаэля – Маркантонио Раймонди. Известный гуманист Пьетро Аретино написал к каждой из «Любовных позиций» по сонету, а третий из учеников Рафаэля – Бавьера – поторопился издать их в виде книги. Это случилось до октября 1524 года, так как к этой дате относится отъезд из Рима в Мантую автора рисунков – Джулио Романо.

Наш единственный источник сведений об этой истории, закончившейся трагически для гравера Маркантонио Раймонди – Джорджо Вазари (1511–1574). В своих «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» он отводит ей две страницы: «...эта работа вызвала осуждение папы Климента. И если бы после ее опубликования Джулио не уехал в Мантую, он был бы сурово наказан... По-

сколько рисунки были обнаружены в самом неожиданном месте, они не только были запрещены, но Маркантонио был арестован и помещен в тюрьму. Он бы сильно пострадал за это, если бы его не спасли кардинал Медичи и Баччо Бандинелли, который был в Риме на службе у папы».¹

Аретино, живший в Венеции, утверждал, что это он спас гравера. Издание, рисунки, гравюры и медные доски были уничтожены, а повторять печатание было запрещено под угрозой смертной казни. Похоже, что Аретино в 1527 году все же осуществил новое издание, так как осенью этого года он послал его экземпляр своему другу – врачу Чезаре Фрегозо.² Считается, что это было то издание, один экземпляр которого до недавнего времени принадлежал Вальтеру Тосканини (США) – сыну знаменитого музыканта. Он был приобретен в Италии в 1928 году, спустя четыреста лет после выхода в свет. Гравюры Маркантонио в нем упрощенно переданы в ксилографии.

В 1858 году граф Максимилиан де Вальдек, якобы нашедший экземпляр оригинального издания в библиотеке францисканского монастыря в Мехико, приготовил рисунки с гравюр Маркантонио. До его открытия были известны лишь одна таблица и изуродованные части гравюр, хранящиеся в Вене (Альбертина) и в Лондоне (Британский музей).

Как утверждает современник этих событий, французский писатель Брантом, в Париже книгоиздатель-венецианец мессир Бернардо за год продал более полусотни томов с «Любовными позициями» Аретино.³ По-видимому, это и было венецианское издание 1527 года. Торговля им шла бойко, но за ней поспевало и уничтожение «бесстыдных сонетов» или «фигур Аретино», как их стали называть.

Первоначально сонетов и рисунков было 16 (и сам Аретино утверждал, что он их сочинил числом 16), но в дальнейшем, когда стали распространяться по всей Европе подпольные сборники с фальшивыми указаниями города и типографии, число их менялось. Количество стихов, сопровождаемых рисунками, приписанными Джулио Романо, варьировалось по количеству между 21, 22, 26, 31! Кстати, в эту эпоху в Италии словосочетанием «тридцать один» называлась одна из сексуальных забав, своего рода «группен-секс», где принимали участие одна женщина и несколько мужчин. Цифра могла означать не только число



¹ Vasari, Vite, Milano 1964, V, p. 220–221.

² P. Aretino, Lettere sull'arte, Milano 1957, I, p. 18, 110.

³ Брантом. Галантные дамы. М., 1988, с. 45.



PETRVS ARRETINVS ACERRIMVS VIRTVTVM AC VITIORVM
DEMONSTRATOR
NON MANVS ARTIFICIS MAGE DIGNVM OS PINGERE NON OS
HOC PINGI POTERAT NOBILIORE MANV
PELLAVS IYVENIS SI VIVERET HAC VOLO DESTRA
PINGIER HOC TANTVM DICERET ORE CANI

4.62
20

Пьетро Аретино. Портрет работы Маркантонио Раймонди.
Грав. Нью-Йорк, Музей Метрополитен. Ок. 1520.

участников, но и количество «любовных приемов» в этом своеобразном турнире.⁴

«Любовные позиции» получили полные юмора краткие простонародные названия. В сатире на венецианских куртизанок «Странствующая блудница» (строфа 32) некоторые из них перечислены:

«Кто имеет ее в позе «копья», «нога на шее»,
«Лягушкой», «цаплей», «дверь позади»,
«Церковь на колокольне», и «эстафета»,
С членом впереди и с членом сзади,
Во всех позах, в каких ей любо отдаваться»...⁵

В приписанном Аретино диалоге «Магдалина и Джулия» позиции описываются подробно:

Джулия: Ну-ка, посмотрим, все ли они хранятся в моей памяти... Первая из них, когда мужчина и женщина стоят, обратив лицо к лицу, зовется «Вагина»... Вторая – в том же виде, лишь женщина поднимает одну ногу, зовется «Цапля». Третья затем – лицом к лицу, женщина поднимает обе ноги, зовется «Дверца Антея»... Четвертая, когда женщина обвивает поясницу мужчины и находится в таком положении, что он входит в нее.



Магдалина: ...это то, что называют «Понемецки». Другая затем, которую можно считать пятой, это когда женщина касается руками земли, зовется «Пасти овец».

Джулия: Шестая – когда мужчина сидит, а женщина размещается верхом на его бедрах, поставив ноги на землю, зовется «Сальная свеча». Седьмая – когда женщина в той же позиции держит колени вверх и ступнями сжимает ягодицы мужчины, зовется «У дерева». Восьмая – когда женщина сидит на животе мужчины, опираясь на его правую руку, обе ее ноги на его левом бедре, поддержаны его левой рукой, зовется «Спящий мальчик». Девятая позиция – когда женщина сидит, а мужчина помещается между ее бедер, причем она держит их широко, а ступни касаются земли, зовется «Растяжение»... Одиннадцатая – когда мужчина держит одну ногу женщины на руке, а вторую – под нею на своем боку, называется «Волынка сидя»; или же держит одну ногу рукой, это – двенадцатая и зовется «Ноги на шею сидя»... Шестнадцатая

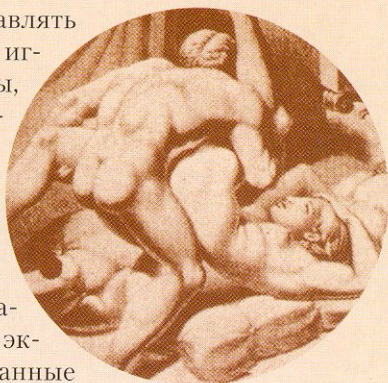
⁴ П. Аретино. Рассуждения Нанны и Антонио... СПб. 1995, с. 108, сл.

⁵ L. Lawner, I modi, I Sonetti lussuriosi di Pietro Aretino con le illustrazioni di Giulio Romano e Marcantonio Raimondi, Milano 1984, p. 57.

позиция, когда женщина помещает пятки к своим ягодицам, зовется «Как лягушка»...»

Куртизанка Джулия вспомнила 35 позиций, и эта цифра сильно превышает число «фигур Аретино». Названия некоторых из позиций явно антиклерикальны или кощунственны («церковь», «колоколья», «свеча», «звонить ногами»), иные звучат экзотически («по-турецки», «по-мавритански», «по-немецки»), иные – изобретательно шутивы («ехать на осле», «веселая вагина», «как андрогин», то есть Гермафродит...»)⁶.

Существует мнение, что «Любовные позиции» Д. Романо и П. Аретино тесно связаны с бытом римских куртизанок. Точнее тех из них, наиболее привилегированных, которые носили наименование «*cortigiana onesta*», то есть «официально признанная куртизанка». Их нередко сравнивали с гетерами классической Эллады. В их роль входило не только доставлять эротическое удовольствие, но также – играть на лютне, петь, сочинять сонеты, цитировать Боккаччо и комментировать политику папского двора. Помимо социальной роли, они играли и роль дидактическую, состоявшую в приучении знатного клиента к умению хорошо говорить и хорошо себя вести.



Украшенные драгоценностями, умащенные благовониями, окруженные экзотическими животными, задрапированные в самые роскошные ткани, куртизанки Рима, Венеции и других итальянских городов, превращались в особый слой населения, изысканный и блещущий богатством. Они не только позировали художникам, но и влияли на содержание их работ.

В первое десятилетие XVI века римские куртизанки жили в самой престижной зоне вечного города, в наиболее роскошных особняках. Папы нередко оказывали покровительство «служительницам любви». Хронисты рассказывают, что при дворе Александра VI (1492–1503) любовь была превращена в зрелище, в котором участвовали «красивые куртизанки и лакеи крепкого телосложения». Подобными спектаклями любовались избранные гости папы.⁷ О папе Льве X (1513–1521) можно было бы почти утверждать, что он покровительствовал проституции высшего полета, как и прочим порокам и удовольствиям, включая общество придворных шутов. Позже, в течение века, более аскетичные понтифики, такие как Павел IV, Пий V и Сикст V приняли «пури-

⁶ L. Lawner, *I modi*, Milano 1984, p. 55, ff.

⁷ Э. Фукс. Иллюстрированная история нравов. М., 1993, I, с. 313.



Джулио Романо. Портрет. Грав. из «Жизнеописаний» Джорджо Вазари. ГЭ. XVI в.

танское поведение», выразившееся в более строгих законах или регламентациях для этого рода дам. Но это случилось позже, пока же имена куртизанок были у всякого на устах, за их успехами следил каждый. Так знаменитая Империя, которая служила моделью для «Галатеи» Рафаэля, была воспета в латинских стихах, блиставших игрою слов, ставших знаменитыми: «Она – второй божий дар Риму после Империи [римлян]».

Обращаясь к «Любовным позициям» Аретино, мы можем задаться вопросом: кто, если не куртизанки, могли быть теми шестнадцатью женщинами, которые демонстрируют свои природные данные или свое умение в эротических играх, где они предстают удивительно на равных с мужчинами? Уж верно – не жены, вдовы, сестры и прочие пристойные представительницы этого общества. К счастью, некоторые знаменитые римские куртизанки эпохи упомянуты в сонетах

Аретино. Беатриче де Бонис, предполагаемое действующее лицо позиции № 14, имела среди своих поклонников Лоренцо Медичи, герцога Урбинского, и поддерживала переписку с ним. Вазари утверждает, что Рафаэль написал ее портрет. Может быть, она была моделью для его «Форнарины» (Рим, Национальная галерея) и портрета (Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина), приписанного Д. Романо.



В сонете № 12 имеется в виду куртизанка Анджела Грека. Она вышла замуж за капитана Эрколе Рангони, который вместе с ней и появляется в сонете № 12. В сонете № 13 имеется в виду куртизанка Лоренцина и упомянута куртизанка Чиабаттина. На этом основании высказано мнение, что «Любовные позиции» Романо–Аретино являются своего рода галереей в форме альбома шестнадцати реальных куртизанок Рима⁸, где было указано не только имя каждой, но и обозначено их специальное умение в любви. Некоторым образом этот сборник уподобляется развлекательным «Каталогам» и «Тарифам» той эпохи, содержавшим перечисление куртизанок с их умением, и часто с указанием цен.

Нередко исполнялись серии портретов «звезд» римского полусвета в одеждах тех мест, откуда они были родом. Подобные галереи размещались в борделях, тавернах, общественных банях. В 1525 году, во время римского карнавала, по улицам разъезжала декоративно украшенная колесница, на которой были выставлены портреты куртизанок. В куль-

⁸ L. Lawner, I modi, Milano 1984, p. 31.

минационный момент вся эта галерея «жриц любви» была низвергнута в Тибр в присутствии папы Климента VII.

Можно было увидеть в гравюрах и сонетах «Любовных позиций» элементы антиклерикального вызова. Уже то, что они были размещены в парадной «Зале Константина», в сердце Ватиканской резиденции папы, рассматривалось как неопиcуемый скандал. Бесстыдные стихи были частью задуманы как оскорбление могучего Гиберти, главы папской Канцелярии. В XVII веке появилось их издание с фронтисписом, украшенным гирляндой фаллосов, иронично посвященное священнослужителям. В одном пассаже (сонет № 8) Аретино заявляет: «на мне кончается моя генеалогия!» Ведь половая жизнь вне брака, тем более содомия, осуждалась церковью. Сборник, хоть и не прямо, обвинял папский двор (и другие дворы Аппенинского полуострова) в превращении в огромный бордель, полный пороков и разложения.

В красноречивом послании к хирургу Баттисто Цатти Аретино писал: «После того, как я добился от папы Климента свободы для Болонца Маркантония, который находился в тюрьме за то, что награвировал на досках «16 любовных позиций», у меня возникло желание увидеть изображения, причину того, что по жалобе Гиберти замечательный художник должен быть отдан на муки... И поскольку древние и новые поэты



и скульпторы смели писать и ваять, порой для развращения дарования, непристойные вещи, как в палатцо Киджи, об этом свидетельствует мраморный сатир, пытающийся изнасиловать мальчишку, не написать ли мне вдобавок еще сонеты, которые будут помещены снизу [фигур]. Их похабность я смиренно хочу посвятить притворщикам, отделив себя от дурного суждения и грязного обычая, которые запрещают очам то, что им наиболее нравится. Что дурного в том, чтобы видеть, как мужчина ложится на женщину? Значит, животные свободнее нас? Мне кажется, что [эта] вещь дана природой для сохранения ее самой, должен ли я носить ее на шее, как подвеску, или на берете, как медальон, ибо эта та вена, из которой проистекают реки народов и та амброзия, которую пьет мир в торжественные дни. Она создала вас, первого хирурга из ныне живущих. Создала меня, который лучше хлеба. Произвела... тицианов, микеланджелов; за ними – пап, императоров и королей, прекрасных девушек, наипрекрас-

нейших дам с их «святая святых»: поэтому им следовало учредить выходные дни и посвятить ночные бдения и празднества, а не замыкать с толикой хлеба и питья. Рассмотрев все это, я запечатлею натурально в стихах позы сражающихся».⁹

Не только папская курия была нетерпима к нарушениям «благопристойности» в искусстве. Ведущие теоретики эпохи во многом были солидарны с папами. В 50-е годы XVI века папа Павел VI (1555–1559), учредитель инквизиции, дал приказание ученику Микеланджело – Даниеле да Вольтерра – прикрыть наготу фигур, изображенных на фреске Сикстинской капеллы «Страшный суд». Спустя три года после смерти Аретино, его имя попало в первый же «Индекс запрещенных книг», выпущенный Ватиканом (1559).

В эти же годы ученый Лодовико Дольче публикует трактат «Диалог о живописи. Аретино» (1557). Не без иронии в уста самого Аретино вкладываются мысли охранительного свойства, касающиеся предсловутой «пристойности»:

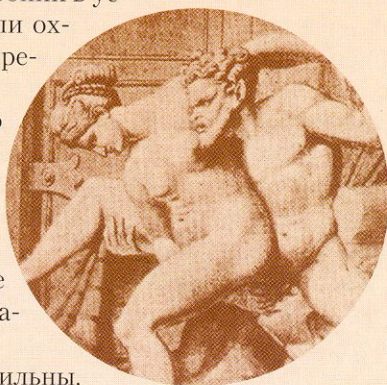
«Аретино: Однако, что вы скажете о благопристойности? Считаете ли вы уместным без должной необходимости, а только ради искусства открывать те части обнаженной фигуры, не взирая на святость образов и тех мест, где их пищут, которые стыд и скромность заставляют прятать?

Фабрини: Вы слишком строги и щепетильны.

Аретино: Кто посмеет одобрить бесстыдное изображение стольких обнаженных фигур, данных прямо и в повороте... в капелле первосвященника, который, по словам Бембо, подобен богу на земле? Поистине это (при всем моем почтении к автору) недостойно сего святейшего места. Вот почему законы запрещают издавать запрещенную литературу: насколько больше следовало бы запретить подобную живопись!..

Фабрини: Но что вы скажете о благопристойности Рафаэля, который изобразил на картонах, а Маркантонио выгравировал на меди мужчин и женщин, похотливо и с бесстыдством обнимающихся?

Аретино: ...Не Рафаэль замыслил это, а его ученик и воспитанник Джулио Романо. Но даже если это полностью или частично работа Рафаэля, он не развесил свои картоны на площадях и в церквах. ...Подчас художнику позволительно шутки ради делать подобные вещи, как иные древние поэты непристойно шутили над образом Приапа... Но на



⁹ Aretino, Lettere, Milano 1980, I, p. 399, ff.

людях, в особенности в святых местах и касаясь божественных тем, нужно всегда соблюдать благопристойность. Было бы значительно лучше, если бы фигуры Микеланджело, при меньшем совершенстве в рисунке были более благопристойны. Сейчас же они в высшей степени совершенны и в высшей степени непристойны... Какой тайный смысл заключен... в чёрте, который увлекает вниз, схватив рукой за детородный орган, громадную фигуру, от боли кусающую себе палец?

Фабрини: ...Его замысел искусен и понятен немногим.

Аретино: Вряд ли похвально то, что подростки, женщины и девушки видят в представленных фигурах непристойность, и лишь ученые мужи понимают глубину скрытых в них аллегорий».¹⁰

Еще в XVI веке к рассматриваемой серии любовных позиций стали прилагать иное наименование: «Любовь богов». Так их называет Д. Вазари. Под этим наименованием гравюры Маркантонио продолжают свою жизнь. Им подражают серии, созданные гравером Якопо Каральо по рисункам Перино дель Ваго и Россо. Но земные персонажи Романо–Аретино все более вытесняются античными богами и героями. Серия гравюр Болонца Агостино Карраччи уже полностью мифологизирована, ее заглавие – «Любовь богов». Когда исследователь гравюр в начале XIX века Адам Барч публикует в своем «Живописце-гравере»¹¹ венский лист с «Любовной позицией № 1», он сопровождает его таким текстом: «Любовь между богиней и богом». Вышеупомянутый граф де Вальдек, воссоздавший в своих рисунках оригинальную серию, иногда добавляет в нее «божественные» атрибуты, так появляются Юпитер, Нептун, Вулкан и т. п.

Таким образом серии «любовных позиций» в гравюрах смыкаются с сериями фресок и живописных полотен, которые создают Д. Романо в Мантуе, Приматиччо и Россо в Фонтенбло, братья Карраччи в Риме, Тициан в Венеции. Земная любовь все чаще помещается на небеса или в атмосферу античной буколической поэзии, где действуют сатиры, нимфы, Пан, Приап... Художники украшают циклами подобных картин банные апартаменты, как это сделал Рафаэль с учениками для кардинала Биббиены. Гравюры повторяют их находки в сериях эстампов. Кроме бань циклы «Любовь богов» предназначаются для загородных вилл, подобно Фарнезине, украшенной живописцами мастерской Рафаэля.



¹⁰ Эстетика Ренессанса. М., 1981, II, с. 472, сл.

¹¹ Адам Барч. Живописец-гравер. Лейпциг, 1803, сл.

Д. Романо декорирует подобным образом загородный Палаццо дель Те, принадлежавший мантуанскому герцогу. История Психеи и «Любовь богов» трактуется им с подчеркнутой эротикой. Одна композиция посвящена испытаниям Психеи: Венера велит ей добыть золотистой шерсти овец, пасущихся у берегов бурной реки. Отчаявшись выполнить наказ богини, Психея решается броситься в реку, но скромная тростинка научает ее собрать шерсть, не подходя к заколдованным овцам.¹² Центр композиции занимает фигура могучего нагого старца среди каскадов пены – олицетворение речного потока, пробивающегося сквозь теснину скал. «Вакх и Ариадна», «Нимфа и сатир», «Купание Венеры и Марса» – таковы темы эротических фресок в мантуанском Палаццо. Оригинальна композиция «Юпитер соблазняет Олимпиаду» (Плутарх, Александр, 26). По легенде, перед рождением Александра Великого, его матери Олимпиаде являлся Юпитер в образе огромного змея. Когда ее муж – царь Филипп, попытался подсмотреть в замочную скважину, что происходит в царской опочивальне, он ослеп на один глаз.

В эти же годы (после 1524 г.) в Мантуе Д. Романо создает большое эротическое полотно, сюжет которого остается не до конца ясным.¹³ Кажется, о нем упоминает Вазари, как о картине, которую герцог Федерико Гонзага подарил своему родственнику Веспасиано. В XVIII веке сюжет сочли «галантной сценой», позже было высказано предположение, что любовники на ложе – Марс и Венера (Ф. Лабенский). «По причине неблагопристойности сюжета» картина не упоминалась в литературе об Эрмитаже XIX да и большей части XX вв. Ныне же, когда она стала доступна зрителю, ей возвращено прежнее толкование – «любовная сцена». Представляется, что это полотно следует относить к серии «Любовь богов». Но это не Марс и Венера, ибо там не изображены атрибуты бога войны, и действие происходит на земле, а не на Олимпе. Нам думается, что это – еще один эпизод любовных приключений Зевса: «Зевс и Алкмена». Этот союз дал жизнь Гераклу. Зевс не обращался здесь в золотой дождь, быка или лебедя: он принял образ отсутствующего мужа Алкмены – Амфитриона. Именно для этого свидания влюбленный бог следующий день превратил в ночь. Признавшая хозяина собачка и обеспокоенная служанка хорошо вписываются в эту версию. Как ключ к сюжету художник изображает на резных ножках ложа еще



¹² Апулей. Метаморфозы, VI, 12.

¹³ Государственный Эрмитаж, инв. № ГЭ 223.

один эпизод из галантных приключений Зевса – женщину в объятиях сатира – в любовной истории с нимфой Антиопой бог превратился в сатира.

Похоже, что Д. Романо начал осуществлять еще одну серию изображений – «Рождения богов». В виде гравюры Д. Скульгори по его рисунку дошла композиция «Рождение Дианы и Аполлона». Полотно мастера из этой серии – «Рождение Вакха» – хранится в музее Пола Гетти (Малибу, США).

Свою серию полотен «Любовь богов» создал в эти годы пармский живописец Антонио Корреджо (1494–1534). Сюда входят: «Похищение Ганимеда» (Вена, Художественно-исторический музей), «Юпитер и Антиопа» (Лувр), «Зевс и Ио» и «Леда и лебедь» (обе в Берлине, Государственные музеи). Последняя картина известна не только тем, что вызвала настоящие крики восторга увидавшего ее Д. Романо. Ее чувственная красота показала столь грешной одному из ее владельцев (герцогу Орлеанскому), что он совершил акт вандализма, изуродовав полотно ножом.

Трудно допустить, что Тициан мог не знать серию «Любовных позиций» Д. Романо. Если П. Аретино рассылает издание своих сонетов врачам или знатым патронам (Федерико Гонзага), то тем естественнее, что он знакомит с ними своего венецианского друга-живописца.

Мы видим, что в художественной культуре Италии этого периода было достаточно сходных памятников и помимо эротических гравюр. Но исследователи допускают и их особое влияние на живопись великих мастеров.¹⁴

Серии, подобные «Любви богов» есть и в наследии Тициана и его мастерской. Современники их называли «Мифологиями». Это, прежде всего, «Даная» (шесть версий), «Похищение Европы», «Венера и Адонис» (четыре версии), «Пастух и нимфа», «Диана и Каллисто» (две версии), «Марс и Венера», «Юпитер и Антиопа»... Последняя картина порой ошибочно приводится под наименованием «Венера Пардо» (в 1623 г. она украшала охотничий замок испанского короля Пардо).

Приматиччо (1504–1570) и Россо Фиорентино (1494–1540) по заказу французского короля Франциска I украшают его замок в Фонтенбло. Многие фрески, выполненные ими, а также полотна французских мастеров «школы Фонтенбло» дают новые композиции в эротические



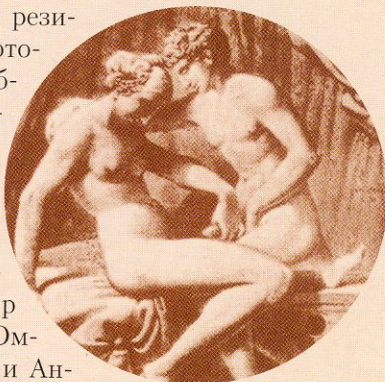
¹⁴ H. Zerner, L'estampe erotique au temps de Titien. In: Titiano e Venezia. Convegno Internazionale. Venezia 1976, p. 85, ff.

серии «Любовь богов». Увы, и здесь соображения «благопристойности» заставили позже регентшу Анну Австрийскую приказать сбить «бесстыдные фрески» в банях, гроте и галереях замка. То, что сохранилось в оригиналах и подготовительных рисунках, позволяет увидеть части ансамбля. «Даная» Приматиччо, его «Каллисто», «Марс и Венера в бане», «Юпитер и Семела», «Улисс и Пенелопа» или «Юпитер и Каллисто» Пьера Мелана, «Леда» Леонардо и погибшая «Леда» Микеланджело входили в эту серию.

Болонские живописцы братья Аннибале (1560–1609) и Агостино (1557–1602) Карраччи в течение пяти лет, в 1595–1600 гг., украшали Палаццо Фарнезе в Риме. Основной темой они избрали сюиту «Любовь богов». Со стороны герцога Одоардо Фарнезе заказ этой декорации мог рассматриваться как вызов политике папы Климента VIII. По приказу понтифика римские куртизанки должны были покинуть район вблизи папской резиденции и переселиться в Борго. В некоторых церквах была прикрыта нагота изображений, опубликовали новый «Индекс запрещенных книг» (1596).

По-видимому, чтобы не сердить главу церкви, самые откровенные эпизоды серии фресок, выполненных братьями Карраччи, полны драпировок и аксессуаров, прикрывающих наготу: «Юпитер и Юнона», «Главк и Сцилла», «Геракл и Омфала», «Диана и Эндимион», «Венера и Анхиз». Но как это было и в циклах Д. Романо, их фрески включали мотивы и гомосексуальной любви: «Похищение Ганимеда», «Аполлон и Гиацинт». В декорации галереи Палаццо Фарнезе тема «Любовь богов» уравнивалась темой воспевания доблести рода Фарнезе. Были введены фигуры христианских добродетелей и олицетворение невинности (девушка, обнимающая единорога). И все же основная тональность декора – гимн во славу земной жизни и ее радостей, во славу Человека и Красоты.

По-видимому, неудовлетворенный постоянными компромиссами, к которым должны были прибегать братья-художники, Агостино, более пылкий и светский, смог взять реванш, выпустив большую серию эротических гравюр параллельно декорации Палаццо. В этих гравюрах, названных им «Аретино или Любовь богов», многое восходит к «фигурам Аретино», но обязательно добавляются мифологические атрибуты и соответственные имена. То, что у Д. Романо было по-античному про-

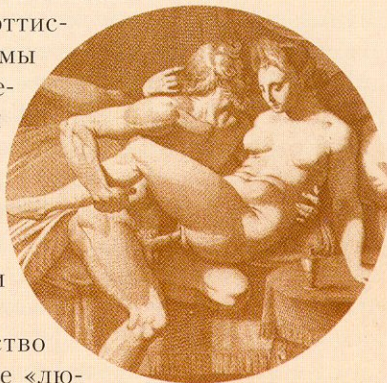




Маркантонио Раймонди. Портрет кисти Рафаэля.
X, м. Франция, частное собр. Ок. 1515.

сто и серьезно, здесь становится ироничной игрой. Вот по этим гравюрам, травестировавшим римских куртизанок в богинь и героинь, Европа долго знакомилась с потонувшими в них, неузнаваемыми «16 любовными позициями» Джулио Романо. Пока не случилось открытие оригиналов в далеком Мехико в 1858 году и венецианских ксилографий в 1928 году.

Каким бы маргинальным явлением ни казалась эта серия гравюр в культуре эпохи Ренессанса, как бы широко ни табуировалась эротика, и светские, и духовные власти не смогли ее стереть с лица земли. Гравюры вдохновляли мастеров-керамистов Италии, ювелиров и резчиков гемм. На майоликовых блюдах XVI века воспроизводятся серии «Любовь богов». Так в эротическом собрании И. В. Гёте в Веймаре хранятся три блюда, росписи которых восходят к Д. Романо: сюжеты их – «Леда и Лебедь», «Юпитер и Ио» и «Юпитер и Семела».¹⁵ На геммах из собрания Гёте (чаще – в гипсовых оттисках на основе берлинского собрания) мы видим и позицию «дверца Антея» Аретино, и «стыдливая».¹⁶ По эротическим гравюрам ренессансные мастера отливают эротические плакетки, широко тиражировавшие «любовные позиции». Известны плакетки по гравюрам серий «Любовь богов» Я. Каральо и Агостино Карраччи.¹⁷



Мы упоминали выше свидетельство Брантома о том, что тайное печатание «любовных позиций» Аретино из Рима переместилось в Венецию, а из Венеции вскоре перешло во Францию. Особенно широко распространялись здесь подобные издания накануне Великой Французской революции. К «французскому Аретино» стали добавляться отечественные серии. В 80-х гг. XVIII в. бурную деятельность развил «барон Гарканвиль», как он себя называл (Пьер-Франсуа Юг, 1719–1791). Помимо важных теоретических трудов, вроде «Греческих, этрусских и римских древностей из Кабинета господина В. Гамильтона» (т. 1–4, Неаполь, 1767–1776), «Изысканий о происхождении и развитии искусств Греции» (т. 1–3, Лондон, 1785–1786), он издает «Памятники частной жизни двенадцати Цезарей по сюите гемм и медалей, вырезанных в их времена» (Капри, 1780) и «Памятники тайного

¹⁵ G. Femmel–C. Michel, *Die Erotika und Priapea aus den Sammlungen Goethes*, Frankfurt am Main – Leipzig 1993, № 70, 73, 74.

¹⁶ G. Femmel–C. Michel, *Op. cit.*, № 79, 80, 84, 93.

¹⁷ Ч. А. Мезенцева. О влиянии графики на искусство плакетки/Сборник научных трудов «Западно-Европейская графика XIV–XX вв.» СПб. 1996, с. 88, сл., № 11–12, 26–30.

культы римских дам» (Рим, 1787). Автором сделано все, чтобы обезопасить себя от цензуры: псевдоним, вымышленное место издания и имя издателя, ссылка на подлинные геммы и имена резчиков. Они не без блеска сочинены гравером, – предполагают, что это был известный Габриэль де Сент Обен. Через два года потребовалось новое издание, оно было напечатано в Швейцарии. К каждой из 51 гравюр первого издания автор добавляет имена римских императоров и комментариев об их любовных привычках, заимствованный из скандальных рассказов историка Светония. В эти же годы в Париже вышло 2-томное «Описание основных гемм Кабинета герцога Орлеанского, первого принца крови» (т. 1–2, Париж, 1780–1784). К основному тексту было добавлено 7 таблиц с 38 изображениями, в которых воспроизводятся «любовные позиции» с добавлением имен знаменитых людей древности. Некоторые позиции восходят к «фигурам Аретино», иные – к античным металлическим жетонам для входа в лупанар – тессерам, или древним светильникам. Иногда с нажимом введены в серию герма Приапа, Венера Каллипига или мужчина, занятый мастурбацией.

Подобно иллюстрированным романам маркиза де Сада, эти эротические серии сильно переступают границы жанра. На их фоне ренессансные «фигуры Аретино» кажутся классически спокойными и прекрасными, как если бы рядом с эротическими фантазиями юноши поместить причуды дряхлого старца.

Правда, в начале XIX века в Риме появилась еще одна серия гравюр, воспроизводивших «любовные позиции» в прежней манере. Ее автором был плодовитый римский художник Бартоломео Пинелли (1781–1835). Имевший огромную популярность при жизни, он был незаслуженно надолго забыт. Интерес к «живописцу из Трастевере» возродился к 30-м гг. XX века. С тех пор с успехом прошли три выставки, закрепившие его почетное место среди римских художников эпохи романтизма. Начиная с 1810-х годов он добавлял «фигуры Стаффажа» в пейзажи швейцарского живописца Ф. Кайзермана. Затем отошел от живописи и остановился на скульптуре и гравюре. Число его эстампов значительно превышает 1000 листов. Здесь и серии иллюстраций к классикам – Вергилию, Апулею, Данте, Ариосто, Тассо, Сервантесу и т. д. Для одной лишь «Мифологии» Пинелли выпустил 252 листа. По заказу папы Пия VII он выполнил серию «Подвиги в римской истории».



Но больше всего известности принесли ему изображения из жизни обычных римлян, он предпочитал живописать быт пастухов, крестьян и «разбойников». Последние были те же крестьяне, скрывавшиеся от властей, разоренные поборами и войной. В свои молодые годы Пинелли нередко жил среди этих отверженных и пользовался их симпатией.

Видимо, мысль о создании серии «любовных позиций» (это не авторское название), пришла к мастеру сравнительно поздно. Сохранилось его признание о работе параллельно над иллюстрациями к «Божественной комедии» Данте и над эротическими гравюрами. Свой труд он довел лишь до середины «Чистилища» и бросил его. Художник утверждал: «Мне хорошо в «Аду», я влюблен в безобразников, убийц и грешников, воров и чревоугодников... Мне там хорошо работается и мой доход – это мое удовольствие. Когда же я приближаюсь к «Раю», такому кастрированному и полному ярко-

го света, где нет ни цвета крови, ни запаха вагины, ни аромата вина... Это место не для меня». Так заявил Бартоломео, держа полный стакан «Фраскати» перед печально белым листом бумаги. Одним духом он осушил стакан и начал веселый, победный рассказ об эротических гравюрах. «Бесстыдные, непристойные, похабные, неуважающие чужого стыда, провокационные, из борделя и от костра».¹⁸ Пинелли набрасывал рисунки на маленьких листах в размер игральных карт и носил их в папке, показывая куртизанкам и одаривая



их для украшения и профессионального обучения. Те нередко отдавали рисунки клиентам. Вскоре эти произведения стали своего рода обменной монетой в сделках держателей борделей и астерий...

После смерти Пинелли его сын Ахилл, второразрядный пейзажист и примерный католик, готов был уничтожить доски эротических гравюр отца. Но их похитили, к нашему удовольствию, из мастерской, правда, к сожалению, не все, а только часть. Остальные, попавшие от Ахилла Пинелли к некоему клирику по имени Риччо, видимо, были впоследствии уничтожены, как когда-то доски с гравюрами Маркантонио.

В римском издании 1991 г. приводятся двадцать гравюр Пинелли, одна из них, где девушки развлекаются с гермой Приапа, может считаться фронтисписом или последним листом, но выпадает из собственно жанра «любовных позиций». Итак, остается девятнадцать. На гравюрах имеется нумерация от № 2 до № 19 с пропуском одного номера (1). По

¹⁸ U. Moretti, G. G. Belli, I. Sonetti sconci. Con le incisioni proibite di B. Pinelli, Roma 1991, p. 39, ff.

неизвестной причине издатель нарушил порядок, а в одном случае (позиция № 18) дал зеркальное повторение гравюры. Во всяком случае, это не диктуется соседством сонетов Белли, которые были преведены в римском издании, так как их связь с изображениями не прямая, и сам издатель У. Моретти признает, что их сближение – произвольное.

Мы приведем кое-что из комментариев, помещенных под самими рисунками (не выправляя нумерации римского издания), особенно, где речь идет о народных наименованиях «позиций».

№ 17: «Кто эта крепкая ключница, что хватает и ведет жеребца, чтобы он быстро нашел расщелину между бедер, привыкшую раскрываться? Ее предпочитает Пинелли, нанизанную и улыбающуюся».

№ 16: «Этот вариант несколько утомительный. Эта игра ног, немало мешающая движению поясницы, а также – сила для сохранения равновесия, которое в финале рискует нарушиться. «Ножка» (позиция), которую советуем исключить из опытов».

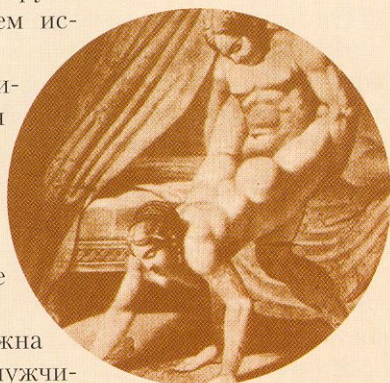
№ 6: «Эта позиция зовется «на всаднике». Она удобна для женщины, которая упирается в мужчину и не должна поддерживать его тело и очень удовлетворяет мужчину, так как он может толкать орудие на весь объем, кроме того, что он может видеть вблизи волнение своей возлюбленной».

№ 18: «Эта позиция противоположна предыдущей. Она более спокойна для мужчины, но более приятна для женщины, которая держит его внутри, пока не почувствует нехватку в сильных движениях мужчины, толкающего [свое оружие] вплоть до конечной глубины».

№ 9: «Это знаменитая позиция «гашение свечи», практикуемая в борделях, где куртизанка, боясь бога, не желает знать имя и видеть лицо грешника, который ее соблазняет и развращает, не уважая и не любя».

№ 2: «Эта начальная схватка между желанием мужчины и кокетством женщины, которая сама продолжает игру, выраженная Пинелли в высшей точке свидания. Лицо к лицу, вагина приоткрыта и манит, а член – прямой и твердый. Какая более удобная ситуация нужна для двух юных и распаленных влюбленных?.. Он восторгается едва заметными складками цели, крепко держа копьё, которое должен метнуть броском устремившегося за ним тела».

№ 15: «Тачка» – скорее игра, нежели «любовная позиция», мы бы назвали: «крепкие запястья и поддающееся тело», точнее чем «тачка». Ложь не



нужно для любовников, которые испробовали все и ищут чего-то еще более возбуждающего».

№ 4: «Требовательный и мудрёный юноша приглашает девушку заниматься эквилибристикой, поддерживая ее икрой ноги и прижимая шею. Так ему нравится, и так он хочет. Она немного озабочена, но послушно подчиняется...».

№ 11: «...Это – «крепость». Нет ни одного незанятого отверстия, и каждый пользуется, по крайней мере, двумя из них. В наиболее привилегированном положении – дама, которая сверху, а та, что внизу, должна держать всю «крепость» во временной устойчивости, но утешительная ласка подруги ей позже отплатит за героическую стойкость...».

№ 14: «...Позиция названа «затычка», ибо минимум движений дано «птичке» в клетке, которая едва ее вмещает. Но экстатическое выражение лиц, глаза в глаза, губы к губам, не предполагает движений самостоятельных и внезапных...».

№ 3: «Скорее прелюдия, спокойная, без толчков; прикосновения и слова, поцелуи и исследование половых частей возлюбленного. Кровать уже приготовлена, но буря сближения отдалена, и отсюда приходит удовольствие от ласк...».

№ 7: «Наконец – библейское соитие, правильное, на ложе, и без всяких акробатических изысков, и, тем не менее, находка. Так поступали Адам и Ева на мягких папоротниках в Раю. Наверняка через девять месяцев женщина родит сына – плод любви».



№ 8: «По выражению, расслабленному и задумчивому, гравюра изображает две модели после любовного акта. Какое смущение мужчины и какая нежность заливают женщину! Легкая ласка, полнота благодарности – за магический момент любви».

№ 12: «Это – позиция «стыдливой». Девушка не хочет видеть лицо, желает, чтобы родились чувства, или же хочет управлять этим опасным инструментом, не делая соучастником греха прекрасное лицо юноши?».

№ 5: «Эта гравюра с ошибками и в деталях, и в распределении освещения. Жаль, что оба лица милы и поза ожидания удалась хорошо».

№ 13: «Демонстрация геркулесовой силы: ходить по комнате с дамой... насаженной на член. Гордая хмурость не оставляет никакого сомнения: «Теперь, когда я тобой овладел, больше тебе не мягко [мое] копые»».

№ 10: «Спальня стала палестрой, цирком, кузницей: пока силы открывают новые пути эротизму. Заставляет подумать о Леонардо да Винчи, во

время своих ночных бдений изобретшим эту «лодочку без дна», которой правит с опытностью и легкостью такой мускулистый деревенский мужик...»

№ 19: «Эта «овечья позиция» включает папку Пинелли. Среди знатоков закралось сомнение – не изображено ли здесь соитие в зад? Надо было бы спросить у дамы, поскольку она выглядит не очень довольной».

Можно отметить, что «любовные позиции» Б. Пинелли обнаруживают заимствования у Д. Романо: ср. № 15 и «фигуру Аретино № 11». Такая «позиция» с именами Вакха и Ариадны есть среди эротических гравюр А. Карраччи.¹⁹ Позиция Пинелли № 11 («крепость») соответствует рисунку Д. Романо.²⁰ Позиция Пинелли № 10 выражает идею, высказанную Аретино.²¹ Позиция № 12 – у того же Аретино.²² То есть, Пинелли отнюдь не порывает с теми находками, которые сделали в эротической гравюре мастера XVI века. Конечно, все его типажи порождены эпохой романтизма.

Выше мы совсем обходили вопрос, насколько самостоятельны были мастера Высокого Возрождения. Создавали они свои серии с нуля, были ли у них предшественники? Да, были. Античный мир знал похожую литературу: дидактико-эротические сочинения с иллюстрациями. Они не дошли до нас в чистом виде, но традиция сохранила достаточно непрямым сведений и они были известны и штудировались в Италии в эпоху Ренессанса.



Афинский поэт-комедиограф Аристофан (V в. до н. э.) в своей комедии «Лягушки» дает сцену спора между драматургом старой школы Эсхилом и представителем новой драмы Еврипидом. Порицая своего молодого коллегу, Эсхил бросает ему упрек:

Такие вещи пишешь ты,
А наши смеешь порицать?
На двадцать поз Кирены все
Твои похожи песни.²³

Число «любовных позиций», которые знала гетера Кирена, даже превосходит количество «фигур Аретино»! Микеланджело Бьондо в поэме

¹⁹ P. Frischauer, *Weltgeschichte der Erotik*, 2, p. 260). Позиция серии Пинелли № 11 («Крепость»).

²⁰ P. Frischauer, *Weltgeschichte der Erotik*, 2, p. 297.

²¹ Аретино. Рассуждения Нанны и Антонии, с. 73.

²² Аретино. Рассуждения Нанны и Антонии, с. 95.

²³ Аристофан. Лягушки. Ст. 1325–1328. Пер. с. Ю. Шульца.

«Куртизанка Анджития» (1540) говорит о «двадцати любовных позициях Кирены».

С острова Самоса была родом гетера-поэтесса Филенида (IV в. до н. э.). Ей приписывалось дидактико-эротическое сочинение, реальным автором которого был софист Поликрат. Недавно в Египте найден папирус с ее эротическим произведением. В Греческой Антологии есть две ее эпитафии:

Я, Филенида, женщина с дурной славой,
Здесь обрела покой на склоне лет долгих.
...Я не была продажной и на блуд падкой,
Афинский Поликрат, хитрец и лжец тертый,
Что написал, то написал. И пусть; я же
Не знала и не знаю о делах этих.²⁴

Об Элефантиде (II в. до н. э.) известно несколько больше. Это – женщина-врач и автор иллюстрированных трудов по косметике и эротике. Особенно популярна была ее книга стихов, вышедшая под псевдонимом Астианасса «О положениях в любви», что-то вроде греческой «Камасутры». Она получила большую популярность в Риме I века. Как образцовое дидактическое руководство по эротике ее приводят сатирик Марциал и поэт, автор одной из «Приапей». Историк-биограф II в. – Светоний Транквилл – в жизнеописании императора Тиберия пишет о его образе жизни на о. Капри, куда тот на время удалился из Рима: «Свои различного вида спальни он украсил картинами и изваяниями самого непристойного содержания и снабдил сочинениями поэтессы Элефантиды, дабы к услугам всякого, предававшегося там любовным наслаждениям, был образец предписанного способа».²⁵

Имена Элефантиды и Аретино в XVI в. соединяют вместе Брантом и драматург Бен Джонс. В своей комедии «Алхимик» последний заявляет:

Ты б хотел наполнить
Мою овальную залу
Картинами, вроде тех, что Тиберий
Взял у Элефантиды, а угрюмый Аретино
Холодно им подражает...²⁶

²⁴ Греческая эпиграмма. СПб. 1993, с. 50.

²⁵ Гай Светоний Транквилл. Жизнеописания двенадцати Цезарей. Тиберий, 43.

²⁶ L. Lawner, I modi, Milano 1984, p. 32

Ариосто в комедии «Подмененные» (1529) пишет:

Мои же предположения не схожи
С теми древними, которые Элефантида
В различных актах, формах и позах
Оставила в картинах; и что затем обновлено
Было нашими, в Риме, и отдано
На красивых таблицах, но постыдных,
В печать, чтобы все имели их копии.²⁷

Брантом сообщает: «Можно прочесть рассказ о знаменитой куртизанке из Древнего Рима по имени Элефантида, которая придумала и описала такие способы любви, что самому Аретино за нею не угнаться; многие знатные дамы и даже принцессы, склонные к распутству, изучали сию прекрасную книгу, словно Библию.

Вспомним также об известнейшей сирийской блуднице, прозванной «Дюжина вывертов» за то, что она изобрела двенадцать изощреннейших способов доставлять мужчине порочное и жгучее наслаждение».²⁸

Греческие расписные вазы V в. до н. э. и эллинистические рельефные сосуды (III–I вв. до н. э.) сохраняют следы иллюстраций из эротических трактатов Филениды и Элефантиды, позже – римские светильники, аретинские кубки и тессеры, перенимают эту эстафету греческой эротики. Поэт Овидий, автор эротической поэмы «Наука любви», видимо, пользовался сочинениями своих предшественников, хотя их имен и не упоминает.

Итак, у П. Аретино и Д. Романо были античные предшественники. И оба соавтора были в курсе того, что их «любовные позиции» отнюдь не первая в мире работа в этом направлении.

В России широкая публика мало знакома с Аретино. До сих пор только две его пьесы «О придворных нравах» и «Философ» были опубликованы в сборнике «Комедия итальянского Возрождения» (1965). Лишь в 1995 г. появились в переводе его знаменитые «Рассуждения Нанны и Антонии». Издавая ныне «бесстыдные сонеты» Аретино, мы заполняем зияющую лакуну в знакомстве с этим выдающимся писателем, табуированным в России. Сочинений Аретино не знали, но репутация его здесь сложилась прочно: его имя – в ватиканских «Индексах запрещенных книг», библиографы помещали их в раздел «порнографи-



²⁷ L. Lawner, I modi, Milano 1984, p. 33.

²⁸ Брантом. Галантные дамы. С. 42.

ческой» литературы. Однако, Пушкин на заре XIX в. был знаком с этим именем. В одном письме поэта 1823 г. упоминаются «восемь аретиновых поз».²⁹ Итак, в руках читателя – второе из самых скандальных после «Рассуждений Нанны и Антонии» сочинений Аретино, которое не смогли, как ни старались, уничтожить ни светские, ни духовные власти в течение почти пятисот лет.

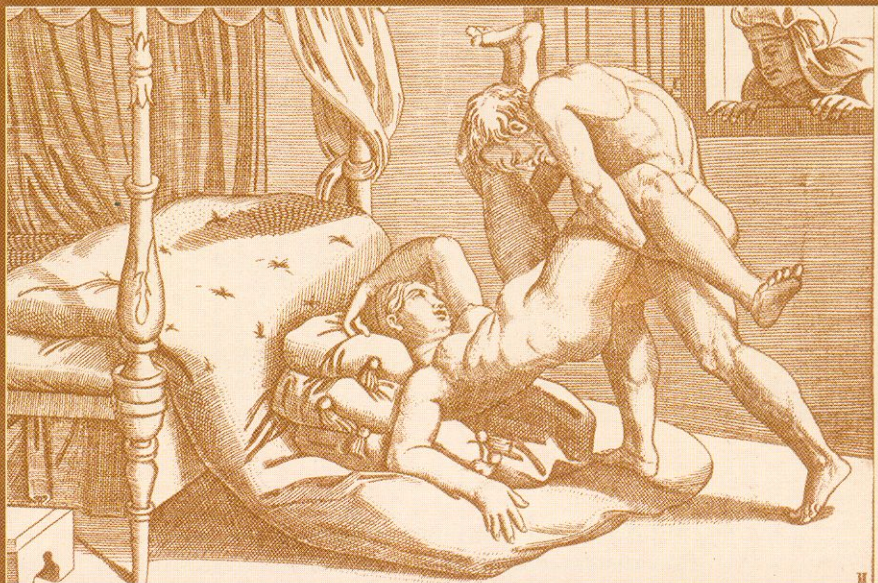
Пьетро Аретино в своих сонетах использовал простонародный язык, заимствованный на улицах, площадях и в борделях. Мы помещаем здесь один из примеров подстрочного перевода:

Поскорей предадимся е...ле, душа моя, –
Для того ведь и созданы мы. Не скрою,
Я влеком пи...ю, ты – х...м, готовым к бою,
А без них весь мир не стоил бы ни х..я.

Издатели посчитали необходимым отойти в переводе сонетов от этого языка. В данном издании сонеты Аретино приводятся в авторском переводе петербургского поэта Алексея Пурина, который, сохраняя смысл в первоизданном виде, сумел опоэтизировать отношения героев сонетов, снимая с них обвинение в «нарушении благопристойности».

О. Я. Неверов,
кандидат искусствоведения

²⁹ Н. О. Лернер. Пушкинологические этюды. Звенья. – М.–Ленинград, 1935, V, с. 122–125.



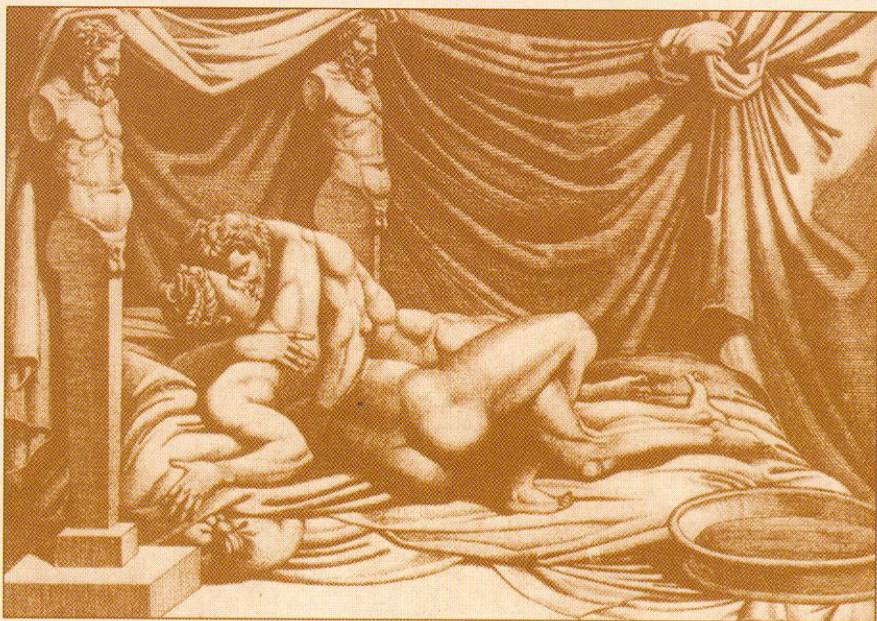
«ЛЮБОВНЫЕ ПОЗИЦИИ»

Сонеты

Пьетро Аретино

Гравюры

Маркантонио Раймонди



I

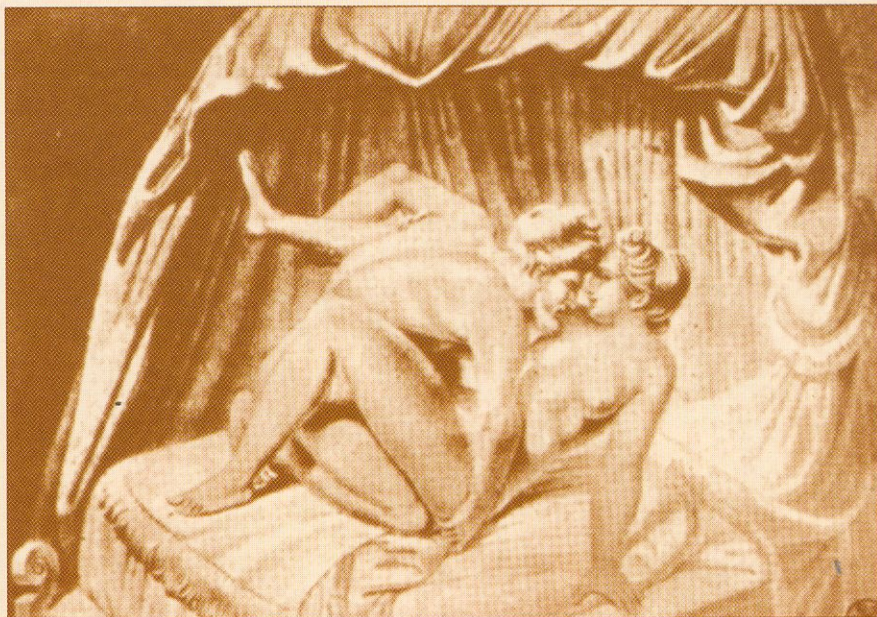
[М:] Поскорей предадимся страсти, душа моя,
Ибо именно страсть предначертана нам Судьбою:
Я влеком твоим лоном, ты – уdom, готовым к бою,
А без них за весь мир и медяшки не дал бы я.

Если б можно было сливаться за гранью небытия,
Заласкали б друг дружку до смерти мы с тобою,
Посмеялись бы вдоволь над ерундою –
Той, что Еве с Адамом в раю внушила змея.

[Ж:] Ах, конечно, кабы они не съели,
Эти робкие воры, запретный плод,
Никого бы стыд не терзал в постели.

Но оставим пренья! Ворвись в мой грот:
Пусть взорвется сердце, чтоб в нем зардели
Те хмельные гроздья, что страсть несет.

[М:] Ах, душа моя! В этом славном деле
Я готов использовать, кроме пушки,
Также мощные ядра моей игрушки.



II

[Ж:] Засунь-ка мне перст меж ягодиц, старикашка,
А уд проталкивай медленно, куда надо,
Закинь мои ноги на плечи себе – отрада!
А дальше рази напролом – ни к чему поблажка,

Поскольку возлюбленной это ничуть не тяжко,
Церковных причастий приятней сия улада.
А коли наскучит в эдеме, сойди до ада,
Ведь тот не мужчина, чья слишком степенна пташка.

[М:] Засуну разочек спереди, после – сзади;
И тут и там – лепота для уда,
И ты не останешься, убежден, в накладе

Ни этак, ни так, дорогая. Пускай зануда-
ученый листает тупо свои тетради,
Не ведая, где в мирозданье таится чудо;

И пусть, умирая от зависти, – бога ради! –
Интриги плетет царедворец, а я не знаю
Верней сладострастья дороги к раю.



III

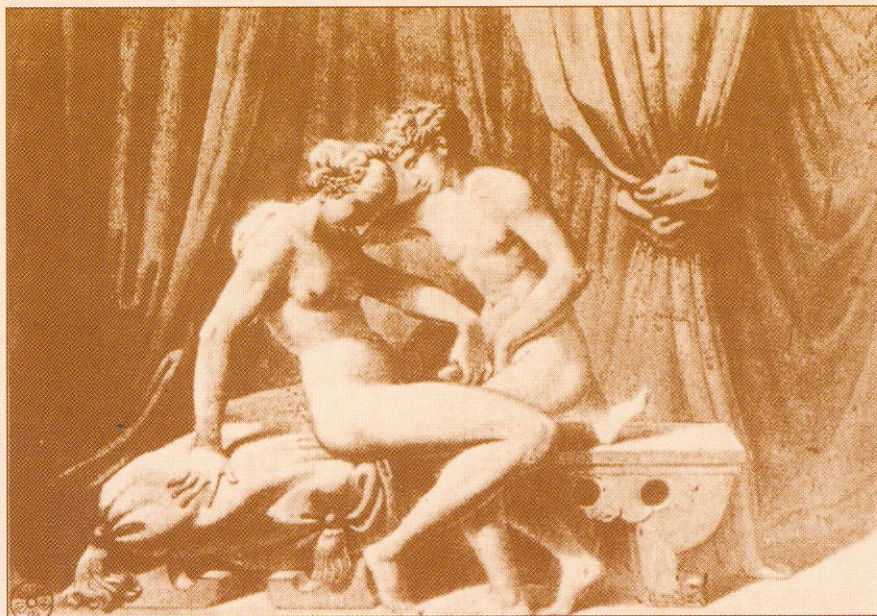
[Ж:] Всех сокровищ мира желанней грозный
Этот жезл, достойный самой царицы;
Драгоценность всякая им затмится;
Он дороже жилы золотоносной.

О, мой жезл! Спаси же, пока не поздно —
Распали тот пыл, что во мне таится!..
Хуже нет, если ловчая ваша птица
Мелковата — и кажется клеть бесхозной.

[М:] Вы правы, моя госпожа! Тот воин,
Что ребячьим дротиком в чрево метит,
Ледяной лишь клизмы, подлец, достоин.

Пусть уж лучше мальчиков он валетит.
Только тем, кто крепко и щедро скроен,
Как вот я, жемчужина лона светит.

[Ж:] Это верно, но так женский пол устроен,
Что когда в одиночестве нам не спится,
Мы готовы вонзать в себя даже спицу.



IV

[Ж:] Ах, хорош! Ищи – не найдешь крупнее,
Покажи-ка его в настоящей силе!

[М:] Что ж, готов. Только сможете Вы снести ли
Сразу в норке – его и меня – над него?

[Ж:] Речь твоя лепетанья детей смешнее!
Кто ж не жаждет, чтоб жжение утолили?

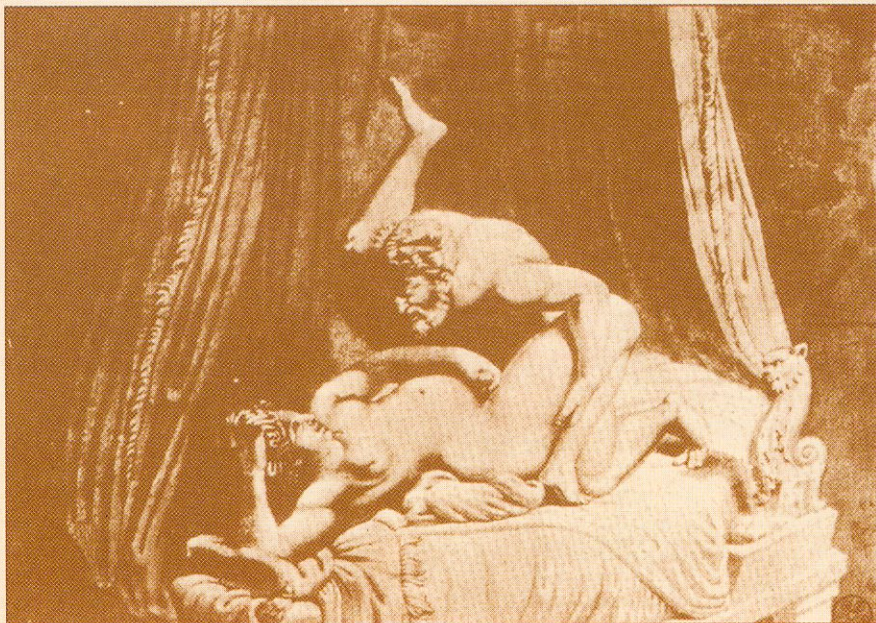
[М:] Но боюсь причинить Вам страданья... Или?..

[Ж:] Стыдно слушать! Смотри, я уже краснею.

Повали же меня поскорее, смелым
Стань Марфорио, дерзостным стань титаном,
Овладей трепещуще-ждушим телом –

Пусть оно зайдется в экстазе пьяном;
И до костных тканей, по всем пределам
Разожги огонь в нем своим кальяном.

[М:] Разожгу – сейчас же займемся делом!
Уж скорей будет платье у Вас с изъяном,
Чем сомненье в лекаре столь умелом.



V

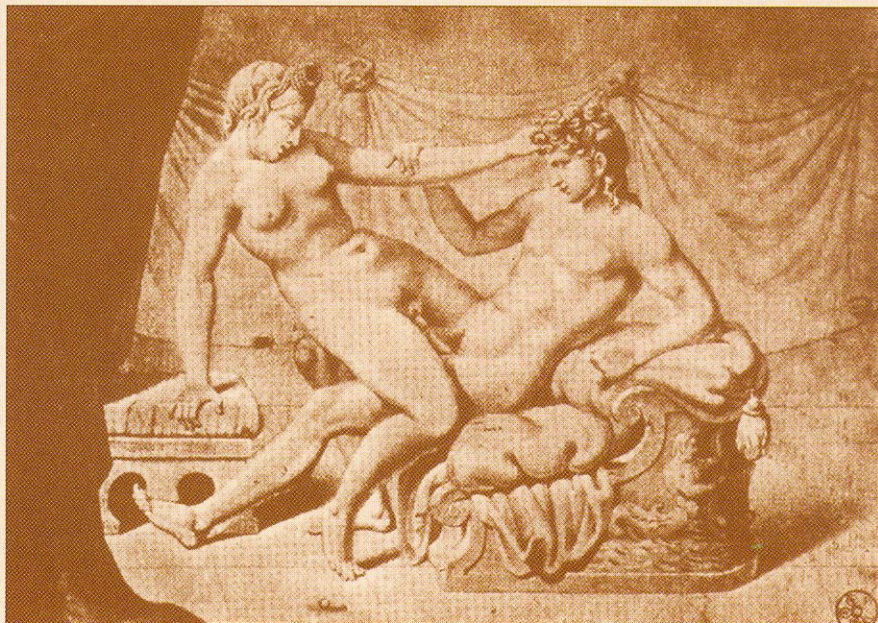
[М:] Эй, закинь вот так на плечо мне ногу,
Но узды моей не держи рукою.
Если хочешь править ты сей игрою,
Лучше двигай попочкой понемногу.

Коли конь на развилке не ту дорогу
Выбирает и скачет легко другою,
Он подобен плуту, но не изгою —
Он ведь знает истинную, ей богу.

[Ж:] Не лукавь! Была б я последней дурой,
Отпустив узду, дав свободу змею;
Так что прямо мчись, жеребец каурый, —

Ибо сзади стала бы лишь твоею
Наша общая радость. И не спорь с натурой.
Делай дело — или слезай скорее.

[М:] Дорогая моя, о, не будь ты хмурой!
Я б с тебя не слез, даже если б вдруг мне судьба послала
Королевский зад на вершину фалла.



VI

[Ж:] О, поскольку считаю я уд твой чудом
И вкушаю его ненасытным лоном,
Я хотела б, чтоб полностью стал ты удом,
Я же – лоном, и уд утонул бы в оном.

Ибо если бы удом ты был, я – лоном,
Ты бы голод лона насытил удом
И добыл бы уда безмерным чудом
Все соблазны лона, что дремлют в оном.

Но, увы, я не стану всецело лоном,
Ты не станешь также всецело удом.
Насладись хотя бы вот этим склоном.

[М:] Ну, а Вы насладитесь вот этим зудом –
Поглотите уд Вашим нежным лоном,
Я же лоно Ваше наполню чудом –

И тогда, моя госпожа, со стоном,
Станем мы наконец – я всецело удом,
Вы всецело лоном.



VII

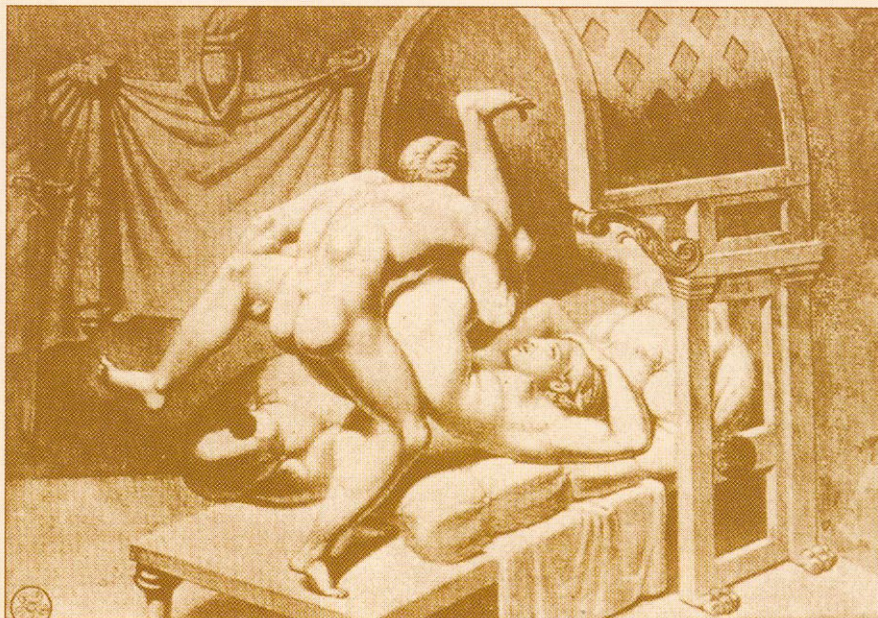
[М:] Интересно все-таки знать, куда Вы
Собираетесь крепкую вставить пробку?
[Ж:] Неужели? А если, положим, в попку –
Разве ты откажешься от такой забавы?

[М:] О, Мадонна! Здесь все-таки Вы не правы,
Я скорей бы выбрал иную тропку,
Хоть на ней и чувствую себя робко, –
Но монахов слишком презренны нравы.

Впрочем, раз Вы склонны таким макарон
Нас принять – как гранды, то как хотите
Поступайте, главное – с должным жаром.

Ухватите свечку и поместите
В Ваш чуланчик. Капающим нагаром
Обжигаясь, тьму его осветите.

Поглядите, милая, я уж ярым
Полыхаю пламенем от одной раскачки –
Не сгорю ли я в настоящей скачке?



VIII

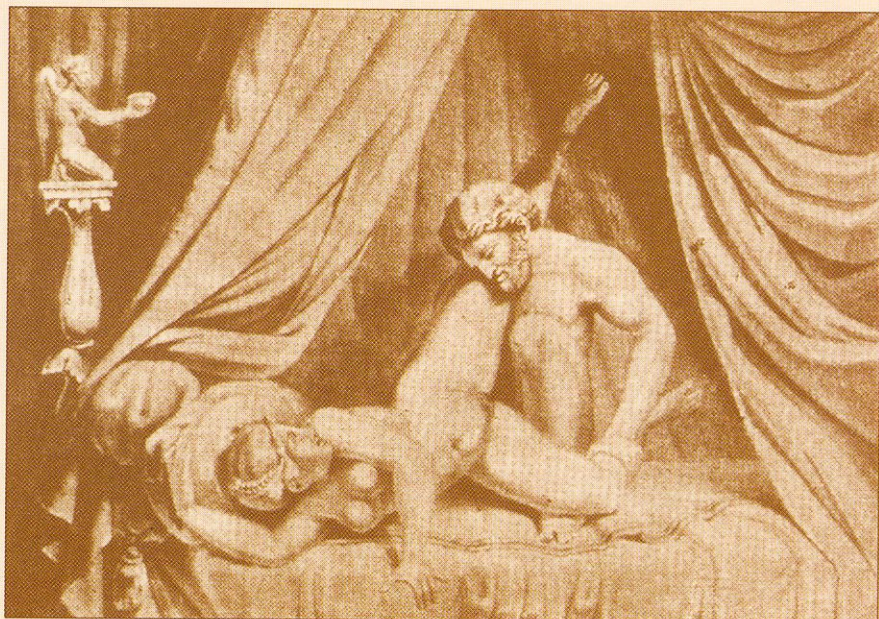
[М:] Пусть меня обзовут дураком – за дело:
Хоть и вся в моей, госпожа, Вы власти,
А мой уд – в Вашем лоне, но бурей страсти
Его сносит к попочке то и дело.

Пусть мой род терзают одни напасти –
Не желаю знать я водораздела:
Проникаю сзади я до предела,
Увлеченный свойствами этой пасти.

[Ж:] Что угодно делай. Вино и воду
Нам не спутать, но жажду и то и эта
Утоляют. Важно ль, с какого входа

Ты вошел – я похотью разогрета.
И все уды, что родила природа,
Не зальют во мне пожарище это –

Даже уды ослов и быков! И к тому ж порода
Ваша нынче склонна вот к таким уклонам;
Коль была б мужчиной, я бы тоже не тянулась к лонам.



IX

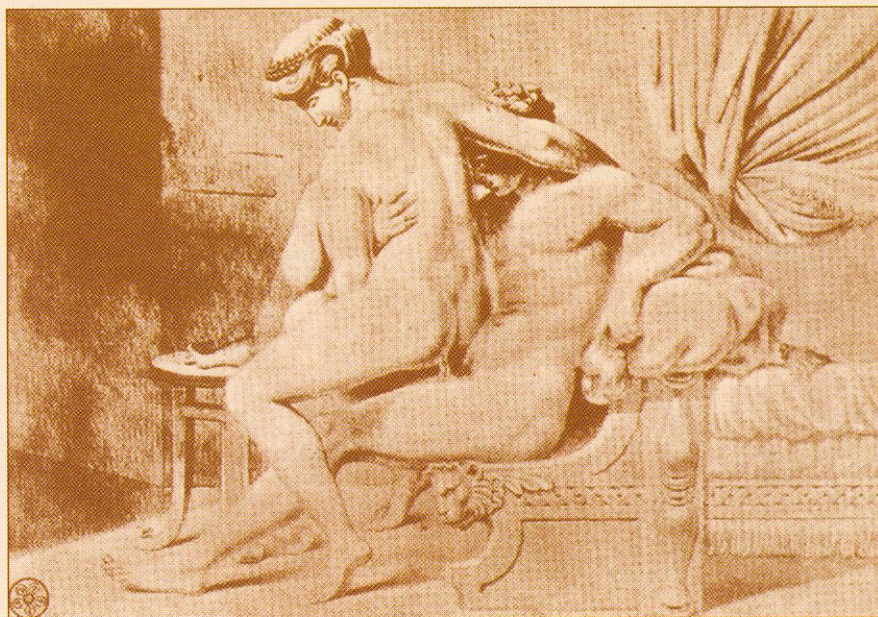
[М:] Для того я так над тобой нагнулся,
Чтоб, любя, твоим любоваться задом, —
Да и ты мой зад изучала взглядом;
Потому не думай, что я свихнулся!

[Ж:] Как не думать! Эта чужда усладам
Поза: если б уд твой и вострепнулся,
То на первой песенке бы загнулся.
Развернись-ка лучше, ложись-ка рядом.

[М:] Нет, судить, сударыня, погодите.
Пусть мой уд и слаб — я могу перстами
И устами тешить Вас, поглядите.

Вы сейчас, несомненно, сами
Наслажденья дивные ощутите,
Что не всем даруются небесами.

Вот тогда, моя госпожа, решите —
Ваш любовник стоящий ли мужчина,
Хоть и в слабом уде его кручина.



X

[Ж:] Я хочу его вот сюда, где туже!

[М:] Вы меня ввергаете в грех Гоморры

И в улады пап, а у этой своры

Вкуса меньше, чем у навозной лужи.

[Ж:] Ну, скорей же суй! – [М:] Нет, не суну. – [Ж:] Ну же!

[М:] Вероломны женские уговоры!

Или лоно вышло сейчас из моды? – [Ж:] Муже,

Прекрати сейчас же пустые споры!

[М:] Ладно, ладно. Ваше последним слово

Остается. И уд мой Вы в полном праве

Применить хоть для дела и столь дурного.

[Ж:] Так-то лучше! Вставляй его, к вящей славе.

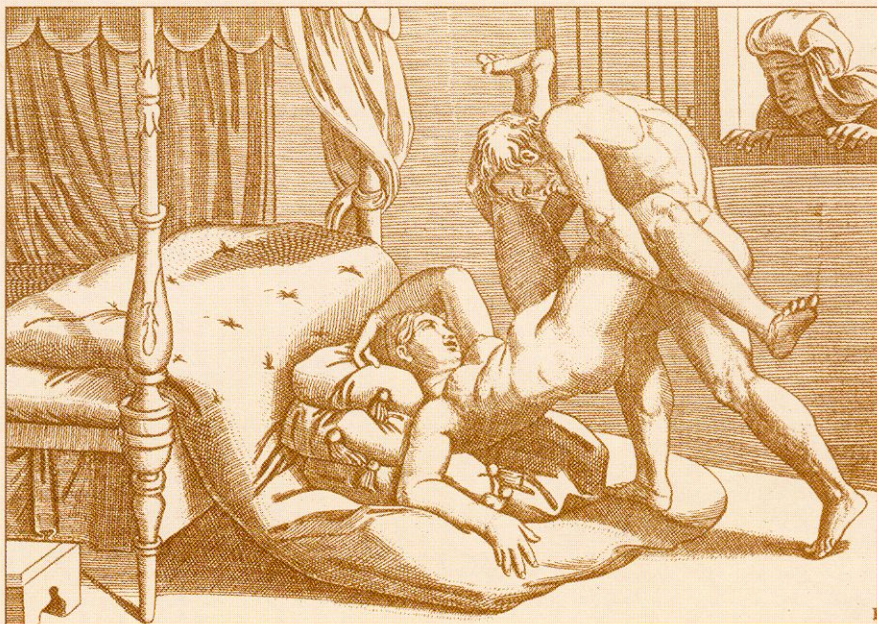
Нет, поглубже! Поглубже засунь-ка снова...

О, товарищ мой, пастырь мой добрый, аве!

[М:] Вот он в Вас целиком – ощущение ново?

[Ж:] О, как сладость горька, рай подобен аду –

Целый год я, пожалуй, теперь не сяду.



XI

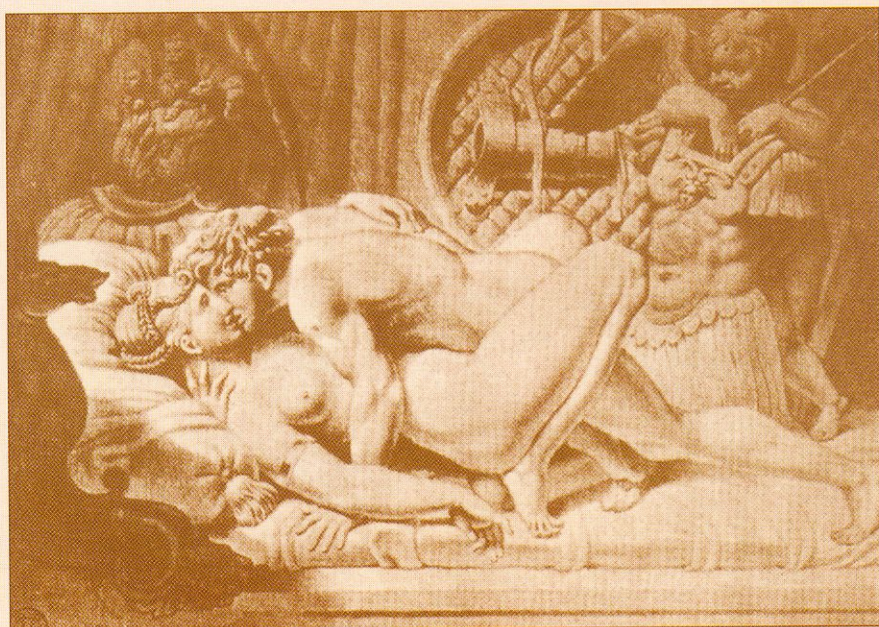
[М:] Бедрa пошире раздвиньте, отринув страх,
Дабы мой взор наслаждался эдемским склоном
Ягодиц и несравненным, прекрасным лоном,
Перед которым сердца полегли во прах.

Расцеловать Вас, моя дорогая, ах,
Страстно хочу, и Нарциссом кажусь влюбленным
Я себе – юным, преображенным
Зеркалом этим, что жадно держу в руках.

[Старуха:] Ах, блудодей! Погляди, набежала тучка.
Ну погоди, приложу я тебя ухватом!
Да и тебе пару ребер сломаю, сучка!

[Ж:] Ох, испугались-то как мы твоим раскатам –
Прямо трепещем, так нас утратила взбучка!
Стерва безноса, шла б ты к чертям рогатым!

Тоже мне – глянь на нее, мой любимый, – штука...
Я же пчелой зависаю над жадным бутонem
Уда, его предвкушая с жужжаньем и стоном.



XII

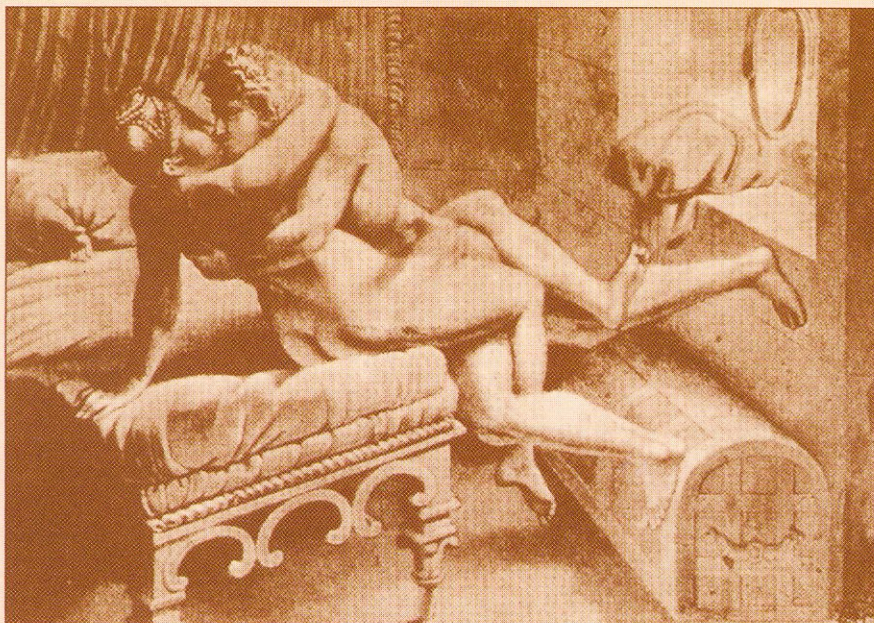
[Ж:] Глупый Марс! Ты, как мул в загоне,
Спишь на сене, вроде калеки.
Разве этак молятся, веки
Опустив, Венерину лону?

[М:] Я – не Марс, я – Эрколе Рангоне,
Ну а Вы, Вы – Анжела Грека;
И была б под рукою моей рибека,
Я бы спел Вам свою канцону.

Но и Вы, госпожа-супруга,
Потакайте смычку всецело,
Напрягая струну упруго.

[Ж:] О, как сладко трепещет тело!
Но боюсь, мы убьем друг друга,
Если лук этот пустим в дело.

[М:] О, не бойтесь! Хранитель лука,
Купидон, наш сын, осторожен –
В храм Безделья им лук положен.



XIII

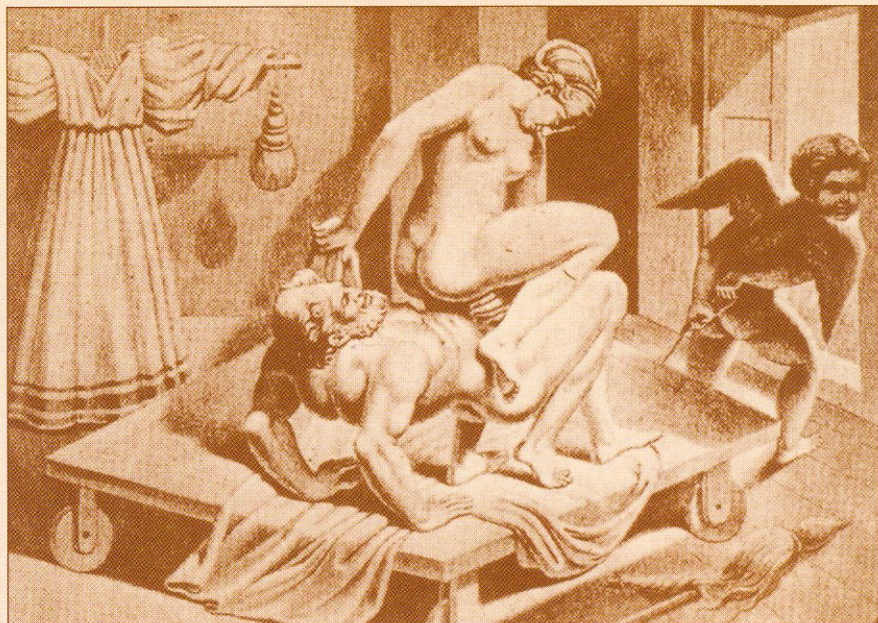
[М:] Дайте мне Ваш язык удержать немой,
Охватите чресла кольцом объятий
И, откинувшись сладостно на кровати,
Поглотите уд благодатной тьмой.

[Ж:] Ай, негодник, какой он во мне прямой,
Да и твердый – вот лучшее из занятий!
Обещаю его приютить и сзади –
И чистейшим потом отпустить домой.

[М:] О, спасибо, милая Лоренцина!
Но прошу толкать тогда и качать,
Как то часто делала Чиабаттина.

[Ж:] Ах, сейчас я кончу! А ты кончать
Не намерен? – [М:] Кончу. Тому причина –
Вы. – [Ж:] Мне просто хочется закричать!

[М:] Так кричите, что ж тут! И я ведь чинно
Не могу, о господа, промолчать –
Я кончаю! – [Ж:] Кончила!.. – [М:] Вновь начать?



XIV

Погоди, постой, Купидон упорный,
Не тащи, ослище, свой воз упрямо!
Я хотел бы уд мой направить прямо
В лоно той, что скачет на нем проворно.

Но, увы, то в чистый цветок, то в сорный
Попадает он. Неужели срама
Не избегну – стоя, как мул, – и дама
Подвиг мой сочтет слабиной позорной?

Беатриче! И Вам в этой позе трудно.
Но, поверьте, мне во сто крат труднее –
Я собою жертвую поминутно:

Замирают члены мои, немея.
И когда б Ваш зад не сиял так чудно,
Я решил бы – кончить я не сумею

При попытке – тягостной, безрассудной.
Но желанней персика Ваши доли –
И крепят мой уд в его тяжелой доле.



XV

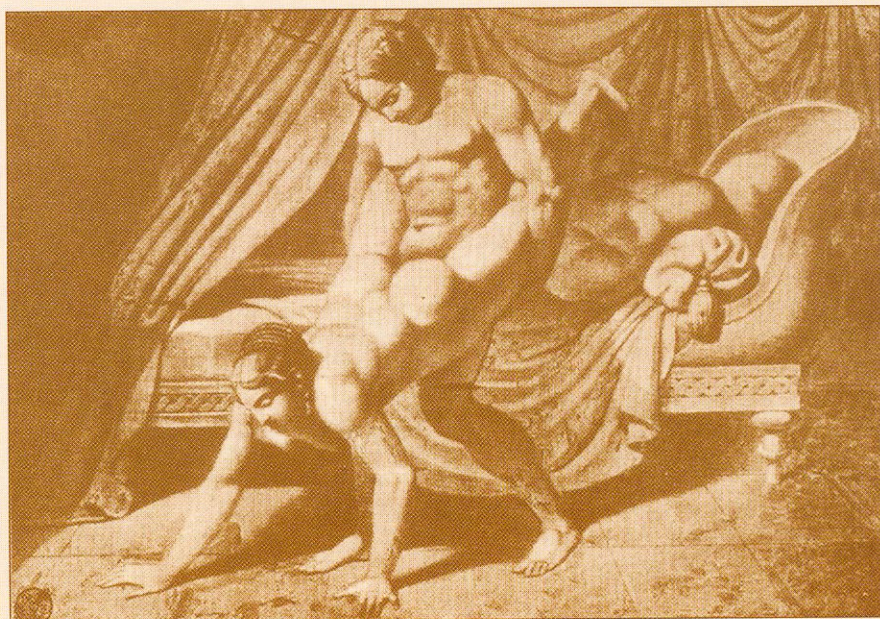
На того взгляни, кто свои желанья
Повсеместно в жизнь воплощает,
Кого ноша неги не отягощает,
Кто несет свой пыл страсти на закланье!

Не в лицах это дается знанье,
Каждый сам его себе добывает.
Если плоть твоя наслаждений чает,
Не ленись, в любви приложи старанье!

Погляди: он жадно ее сжимает,
От любви растаять вот-вот готовый,
И, уставший, отдыха он не знает;

Ибо этот способ – такой суровый –
Торопливо кончить не позволяет,
Лишь рождает в них этот трепет новый –

Сердца радостью наполняет.
И в безмерном счастье, что теснит дыханье,
Пусть бежит по венам страсти полыханье.



XVI

[Ж:] Ты закинул ноги мои, чтоб в зад
Мне засунуть уд: будь же дерзок в деле
И горяч! Я на пол сползла с постели.
[М:] О, каким блаженством меня дарят!

[Ж:] Положи меня на кровать назад,
Или я умру, не достигнув цели...
Впрочем, я рожаю уже... детей ли?..
Ах, любовь жестокая ввергла в ад!

Ну, чего ж еще ты желаешь? – [М:] Страсти
Потакать! Устами уста замкни –
И моей во всем подчиняйся власти.

[Ж:] Зад жадней, чем лоно, до ласк, пойми, –
Как иначе жили б они в согласьи?
Уд поглубже, чтоб он не поник, воткни!

О, сокровище сладострастья,
Отдыхать от тебя не хочу я – ведь
Мне пришлось бы тогда умереть.

ЭПИЛОГ

Вы со всеми знакомы теперь по сути
Алтарями сладостных лон, ларцами
Победительных удов; узрели сами,
Как бессмертной любви предаются люди;

Изучили свойства всех тех орудий,
Что всегда исследуются сердцами,
Как в легендах, созданных праотцами –
Например, о Морганте и Маргутте.

И я верю, вы испытали счастье,
Прикоснувшись к вечноживым стигматам
Наслажденья, к его беспредельной власти.

И как в ноздри нам залетевший атом
Перца нас понуждает чихать все чаще,
Так и к вам в подштаники с ароматом

Этих сцен проникла часотка страсти –
И теперь она вам не даст покоя;
Я не вру – пощупайте их рукою.

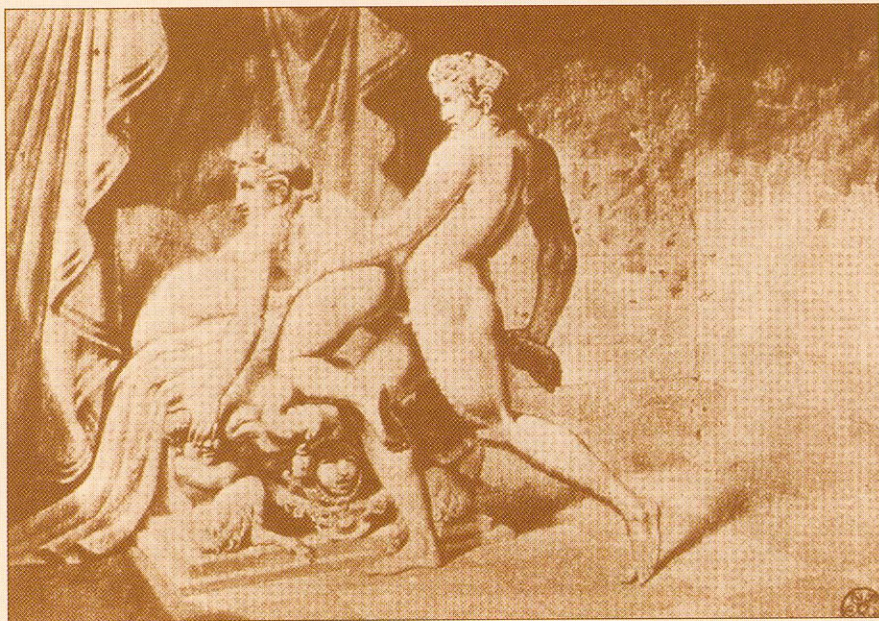
* * *

Пусть мне скажут – дескать, сонеты удом
Пишешь ты, взволнованным женским лоном, –
Пусть! Я шлю их этим прекрасным лонам,
А не вам, чьи лица подобны удам.

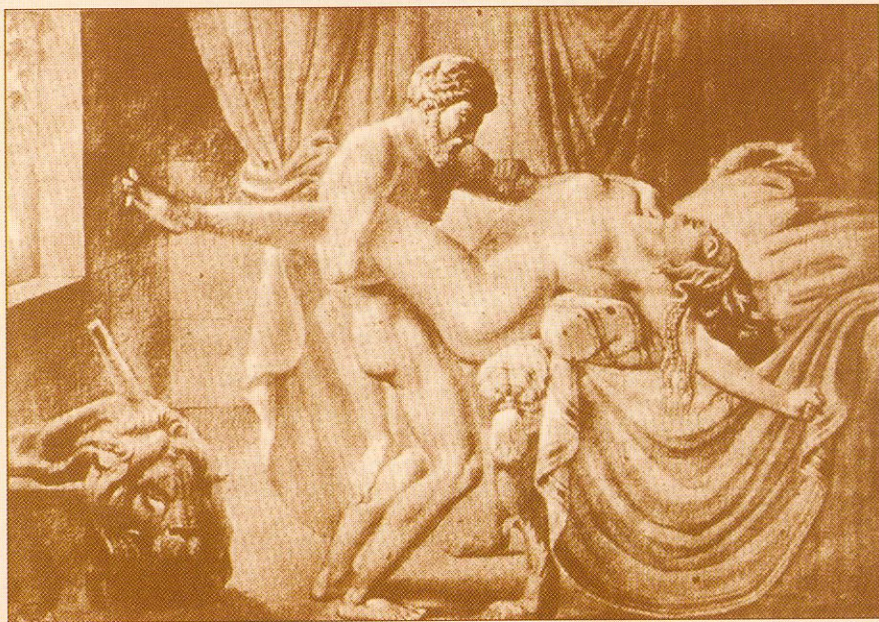
Но хочу ответить я всем занудам:
Вы, уроды, лучше б прикрылись лоном
Или раз навсегда утонули б в оном,

Если вас не тронуть и этим чудом!
Впрочем, вряд ли будет чье благосклонным
Лоно к вам – тупым записным занудам.

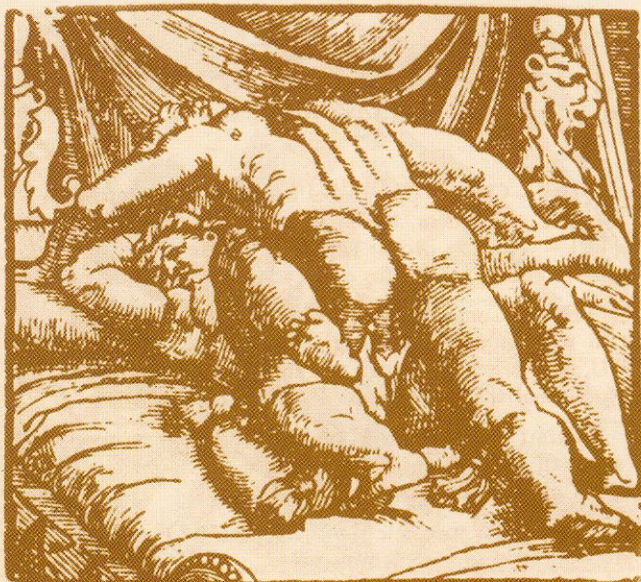
Чтоб не стать, как вы, непотребным удом,
Завершу на этом я оды лонам,
Оставляя вас на съеденье оным.



Маркантонио Раймонди. Любовная позиция № 17.
Рис. М. де Вальдека. Париж, Национальная библиотека.



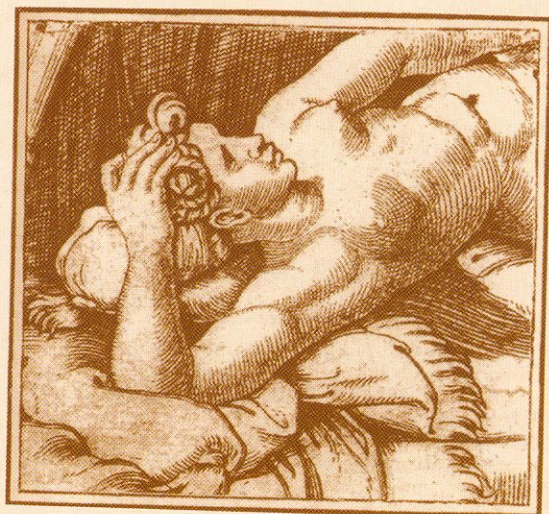
Маркантонио Раймонди. Любовная позиция № 18.
Рис. М. де Вальдека. Париж, Национальная библиотека.



Questo cazzo uoglio io, non un thesoro
Quest, è colui, che puo far felice
Quest'è un cazzo proprio da Imperatrice
Questa gemma ual piu, ch'un pozzo d'oro,
Obime cazzo aiutami ch'io ntoro
E troua ben la foia in la matrice
In fine un cazzo piccol si disdice
S'in la potta offeruar uuole il decoro,
Patrona mia uoi dite ben il uero
Che chi ha picciol cazzo & in potto fotto
Meriteria d'acqua fredda un cristero,
Chi n'ha poco in cul fotta di, e not e
Ma chi l'ha, com'io spietato e fiere
Sbizzariscasi sempre nelle potte
Glie ucr, ma noi si, am ghiotte
Del cazzo tanto, e tanto ci par lieto
Che terremmo la gugia innanzi e drite



Miri ciascuno à cui ebiauando duole
L'esser sturbato da sì dolce impresa
Cosìui, ch'a simil termin non pesa
Portarla uia fottendo ouunque uuòle
E senza gir cercando ne le schole
Per saper uerbi gratia à la distesa
Far ben quel fatto, impari senza spesa
Quà che fottor potrà chiunque ama, e colez
Vedete come ei l'ha su con le braccia
Sospesa con le cambe alte a i suoi fianchi
E par che per dolcezza si disfaccia,
Ne già si turbin, beneche siano stanchi,
Anzi tal giuoco par ch'ad ambi piaccia
Sì, che bramin fottendo uenir manchi
E pur stan dritti, e franchi
Ansando stretti à tal piaceri intenti
E fin ch'ei durerà saran contenti

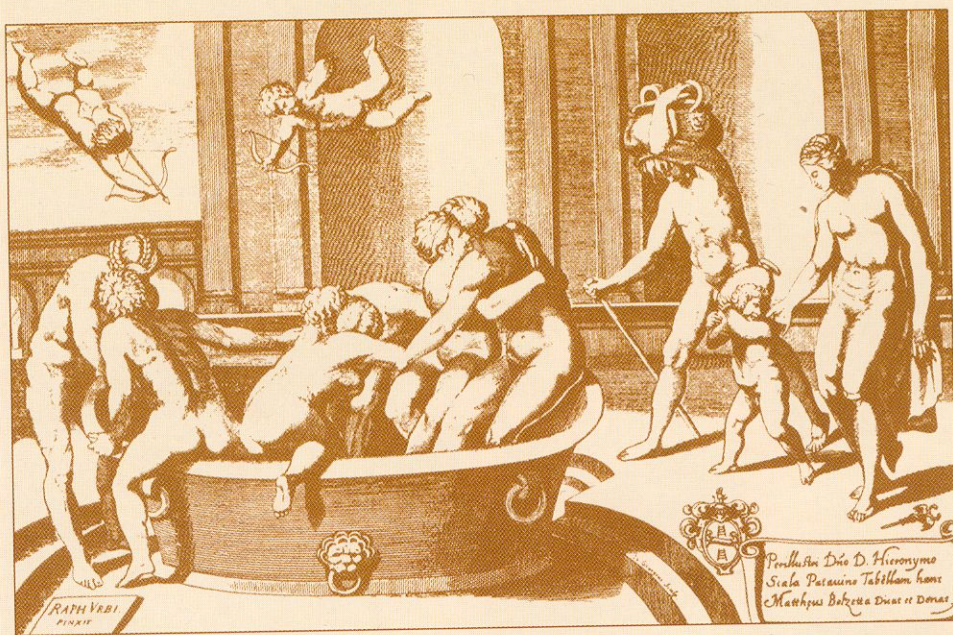




Пан и Сиринга. Грав. Марко Денте по фреске Рафаэля
в апартаментах кардинала Биббиена в Ватикане. ГЭ. Ок. 1516.



Рафаэль. Автопортрет. Д., м. Флоренция, галерея Уффици. 1506.

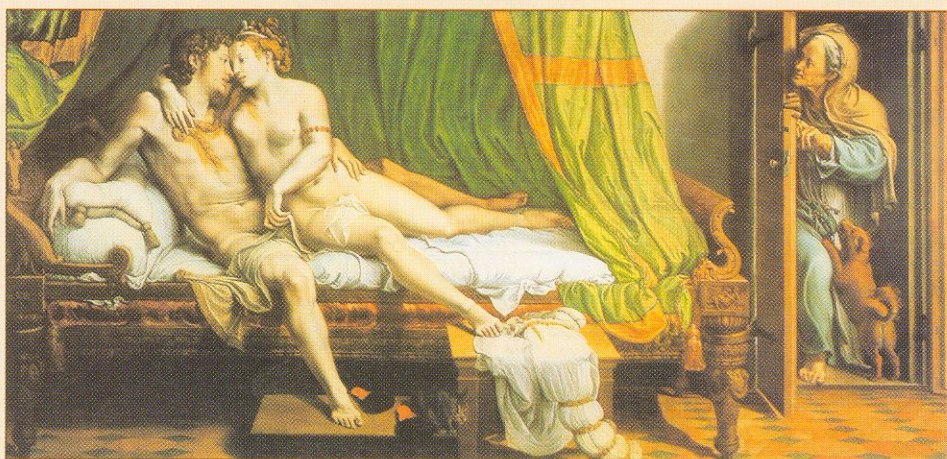


Сцена в бане. Грав. Мотео Больцетта по фреске Рафаэля
в апартаментах кардинала Бибиена в Ватикане. Ок. 1516.





Джулио Романо. Дама за туалетом (Портрет римской куртизанки Беатриче де Бонис?).
X., м. Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина. Ок. 1523.





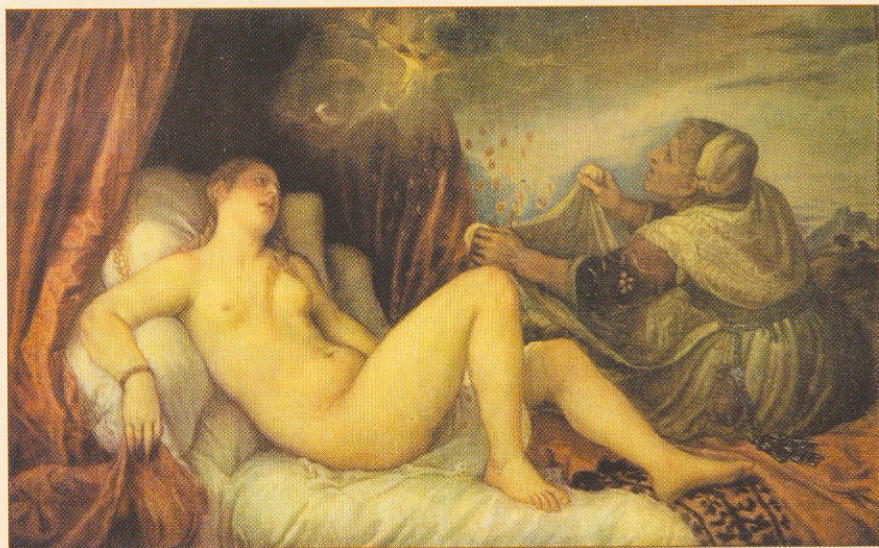




Джулио Романо. Юпитер и Олимпиада. Фреска. Мантуя, Палаццо дель Те. XVI в.



Тициан. Юпитер и Антиопа. Х., м. Париж, Лувр. Ок. 1540.



Тициан. Данаа. Х., м. ГЭ. Ок. 1550.



Агостино Карраччи. Портрет Тициана.
Гравюра по автопортрету художника. Лондон, Британский музей. 1587.







Аннибале и Агостино Карраччи

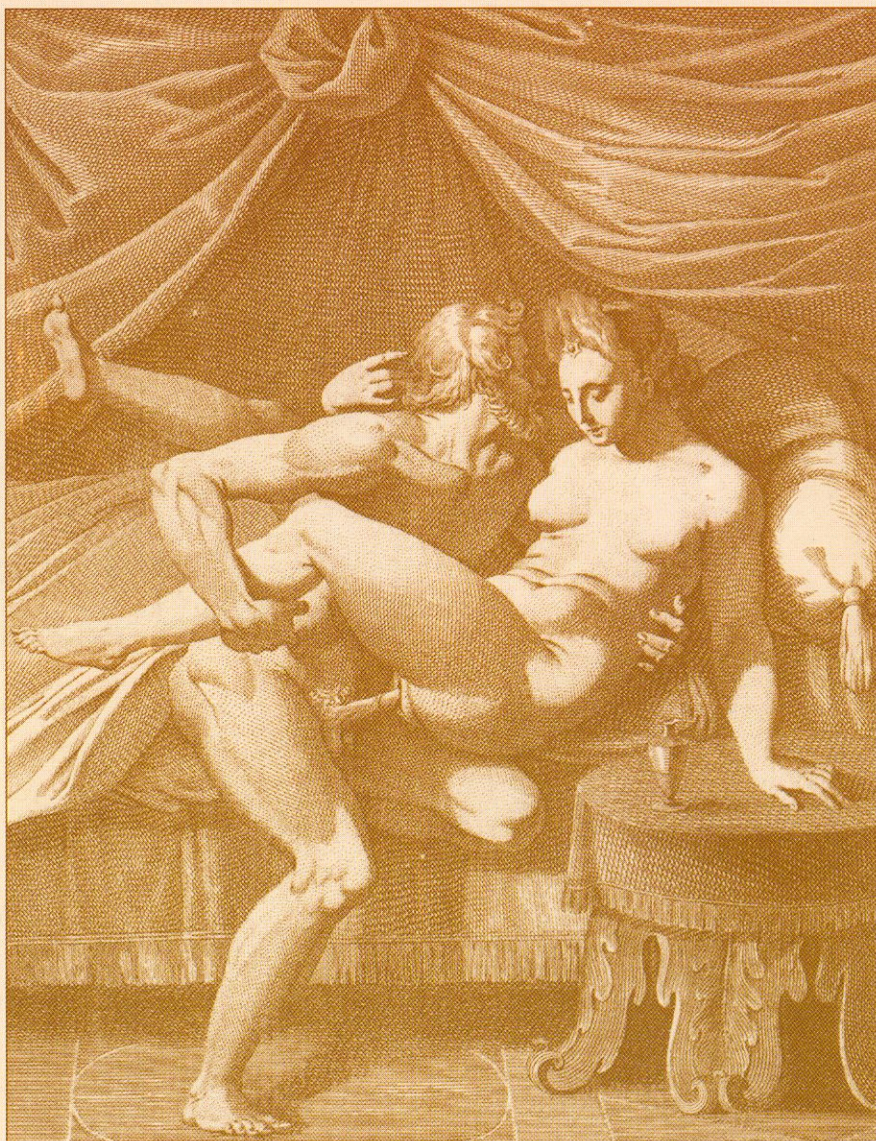
гравюры из серий
«Аретино или Любовь богов»,
«Сладострастие»
фрески



Аннибале Карраччи. Автопортрет.
Х., м. ГЭ. Конец XVI в.



Агостино Карраччи. Автопортрет (?). Рис.
Чикаго, Институт Искусств. Конец XVI в.



JUPITER ET JUNON



MARS ET VENUS



ENÉE ET DIDON



HERCULE ET DEJANIRE

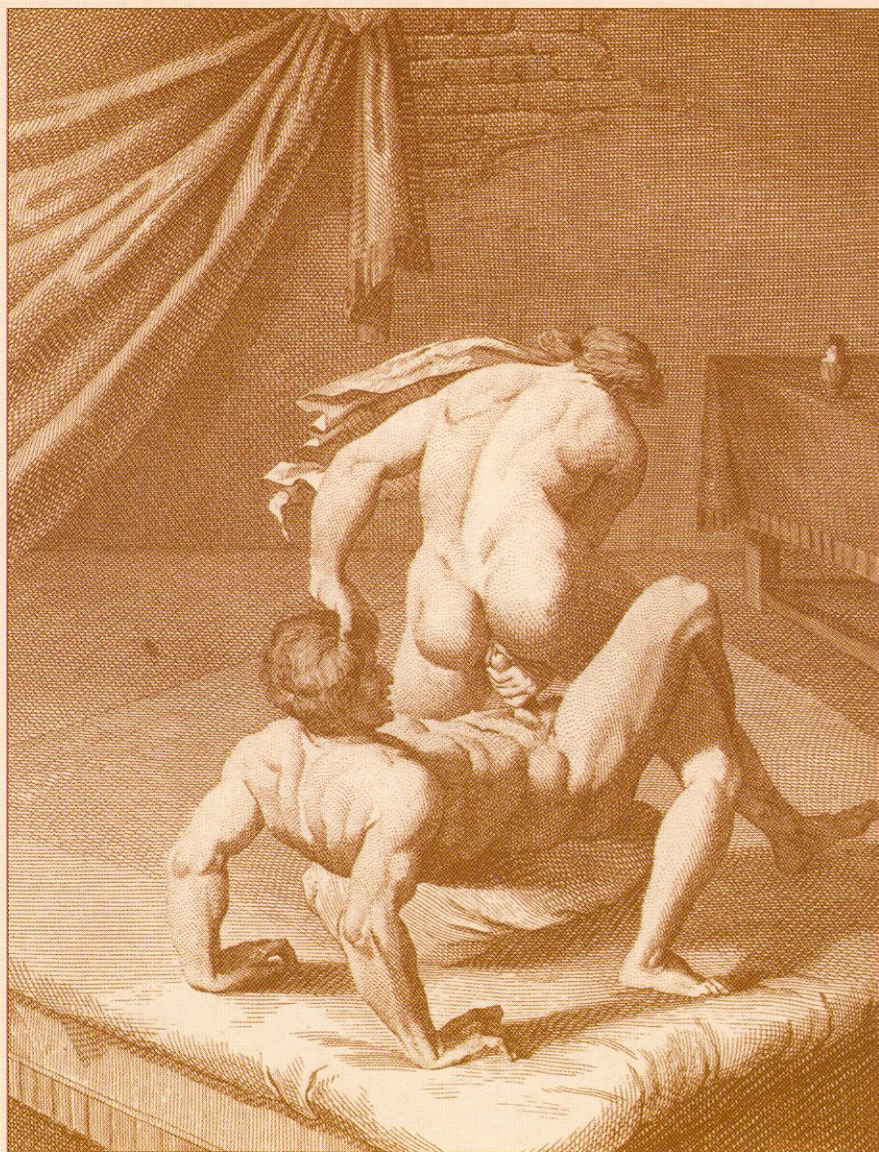




BACHUS ET ARIANE



ANTOINE ET CLEOPATRE



JULIE AVEC UN ATILETE



OVIDE ET CORINE.



POLYENOS ET CHRISIS

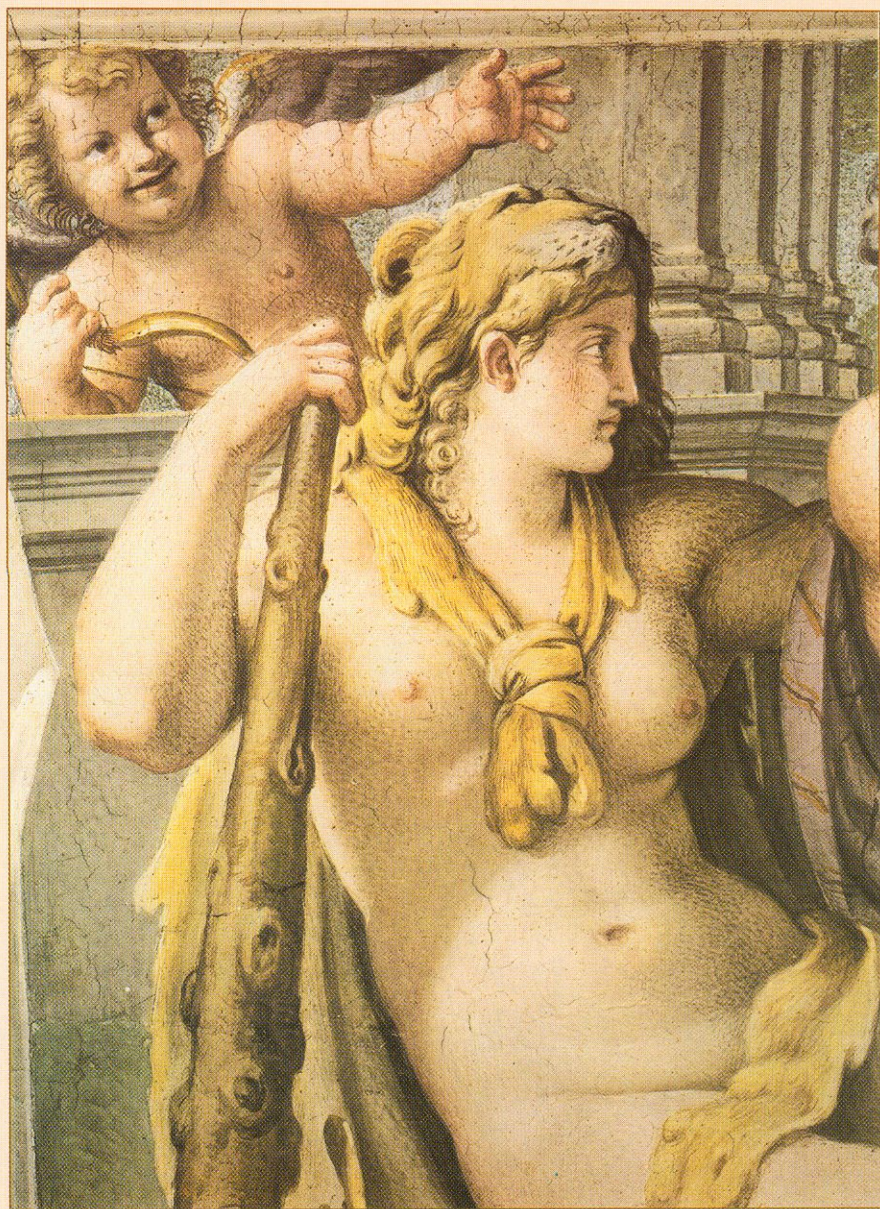


ANGELIQUE ET MEDOR.



ALCIBIADE ET GLYCERE

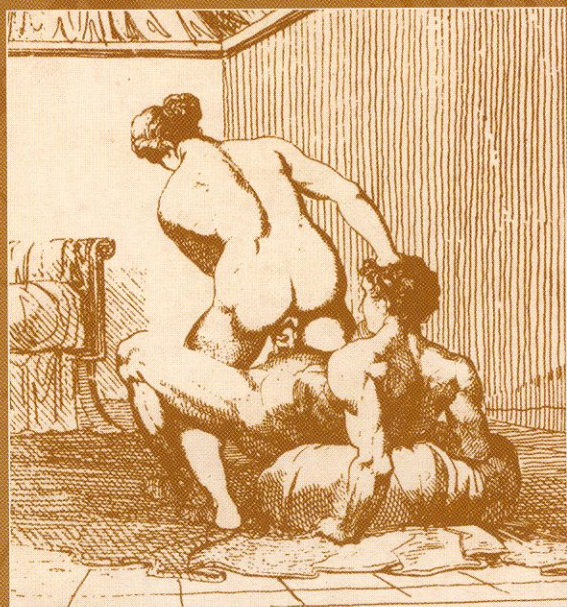




Братья Карраччи. Геракл и Омфала. Фрагмент фрески. Рим, Палаццо Фарнезе. Конец XVI в.

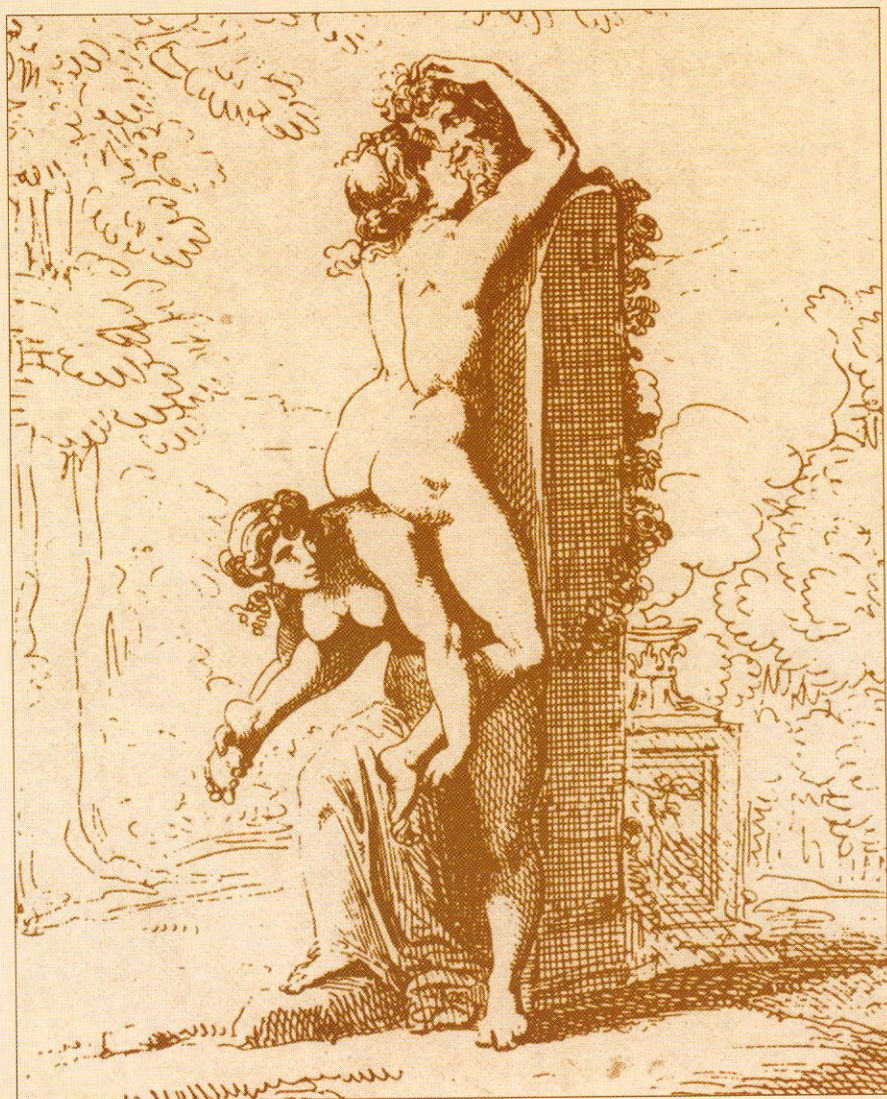


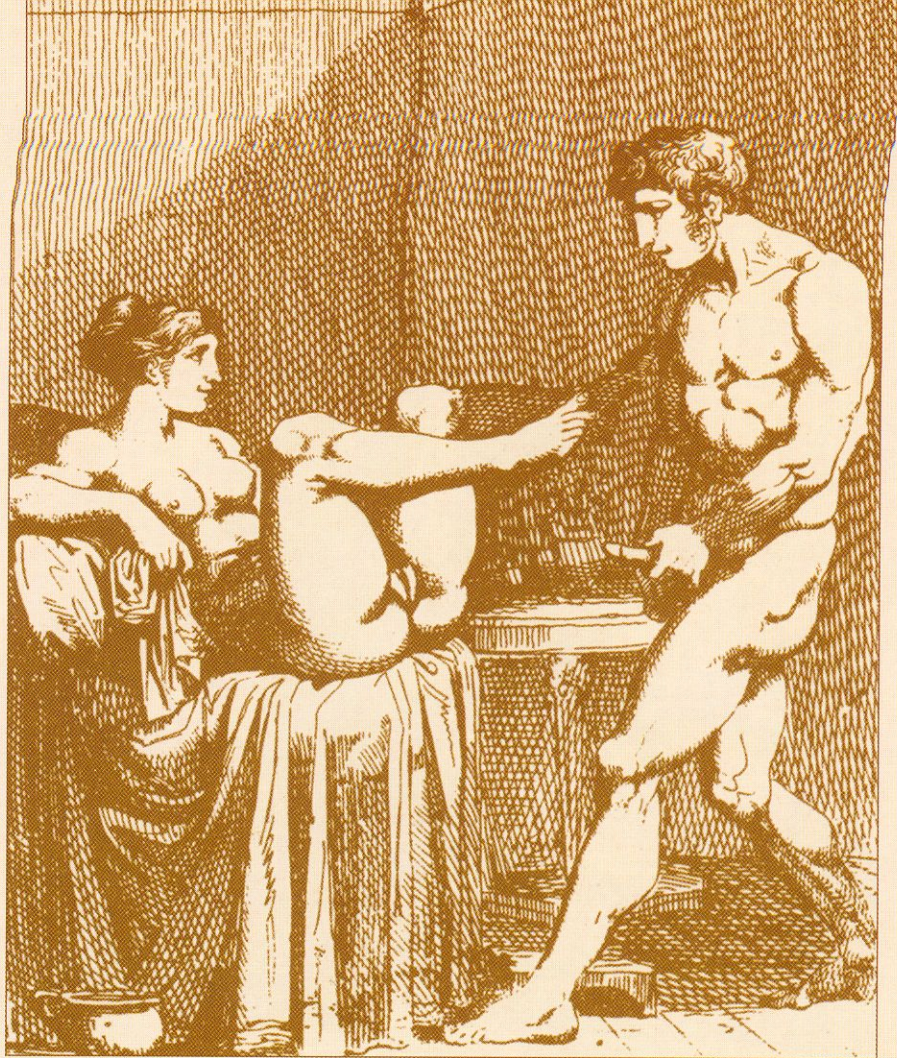




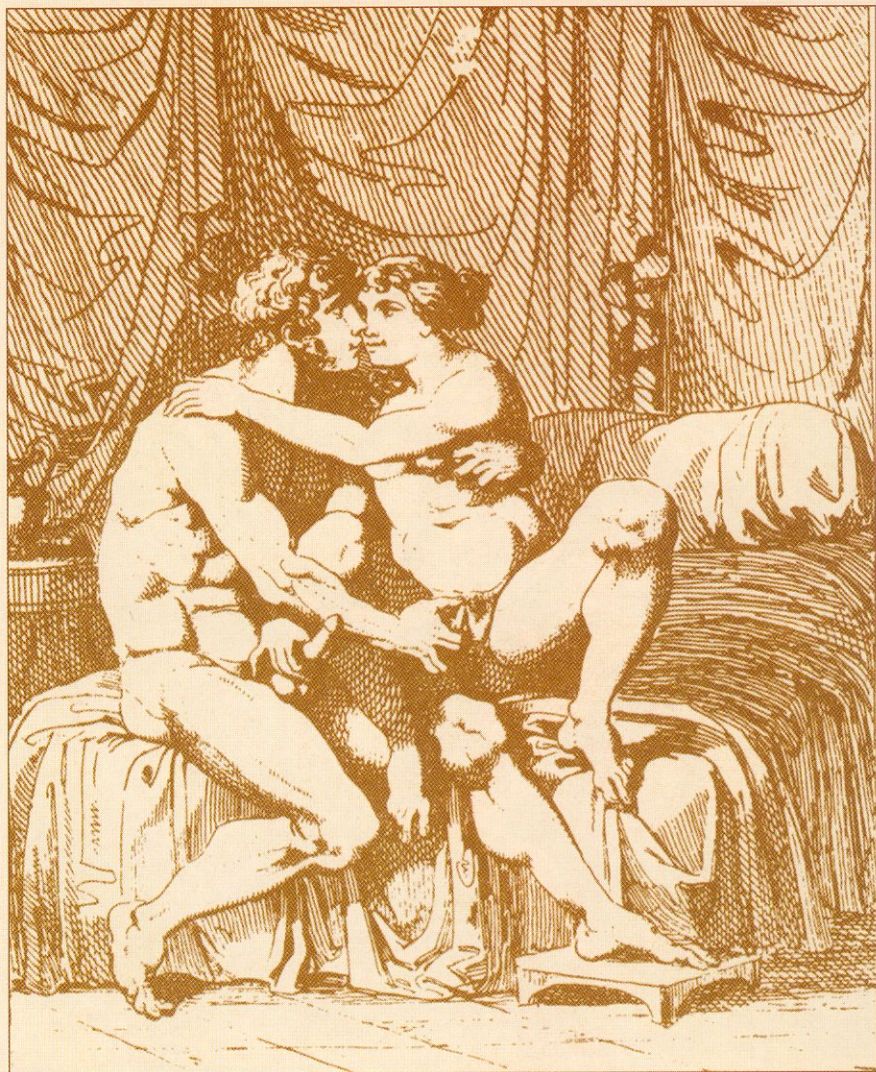
Бартоломео Пинелли
«Любовные позиции»
в гравюрах

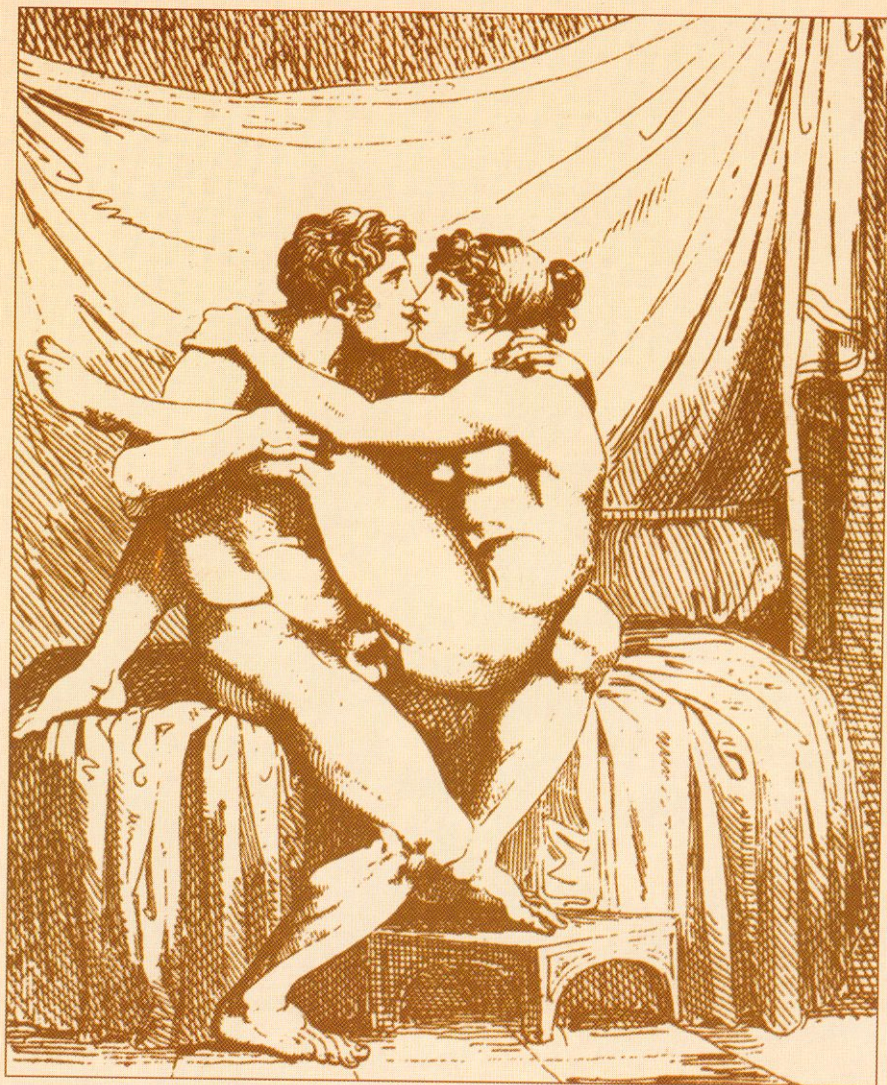






Бартоломео Пинелли. Любовная позиция № 2. Грав. 30-е гг. XIX в.

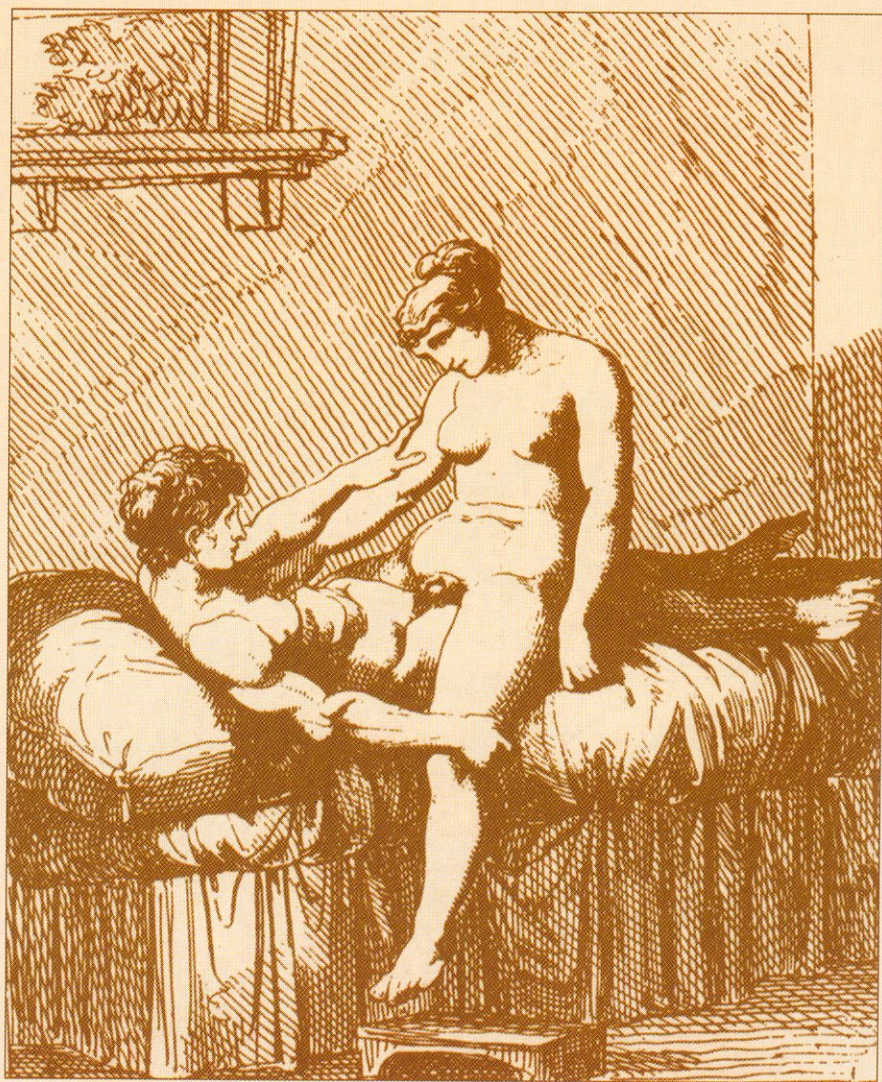


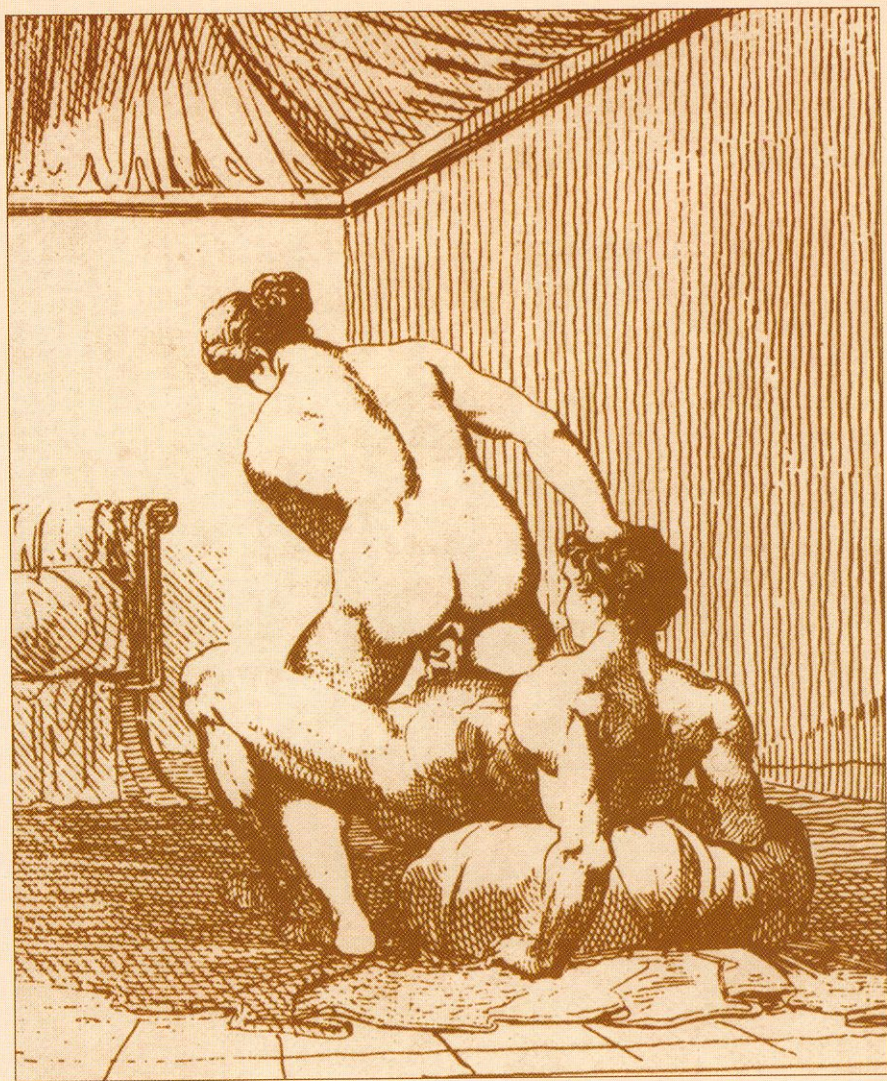


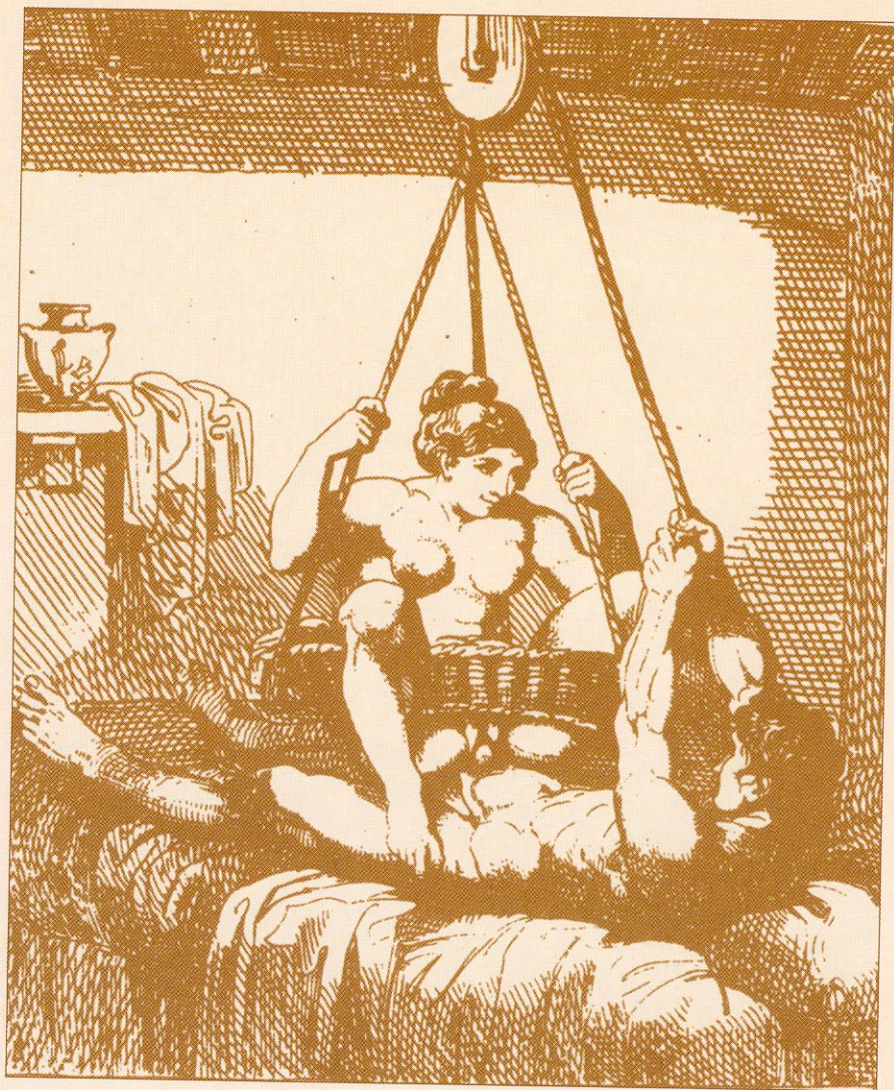






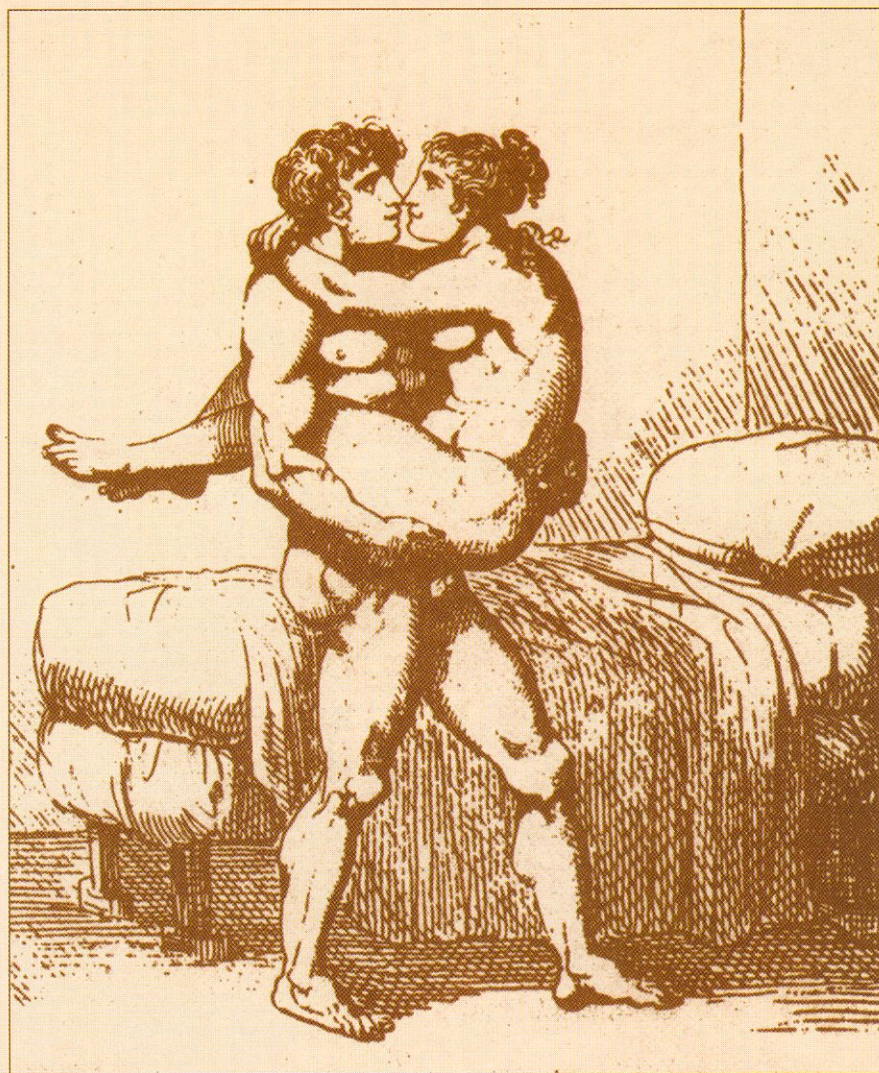




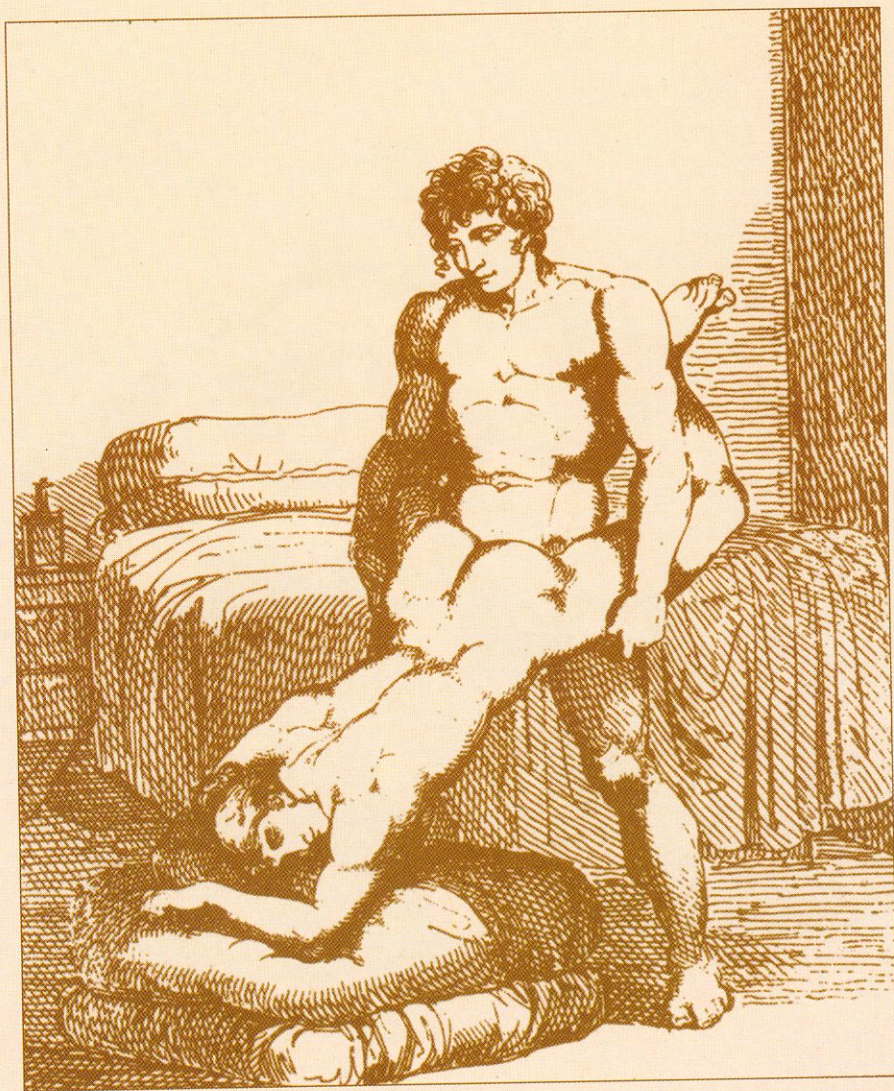


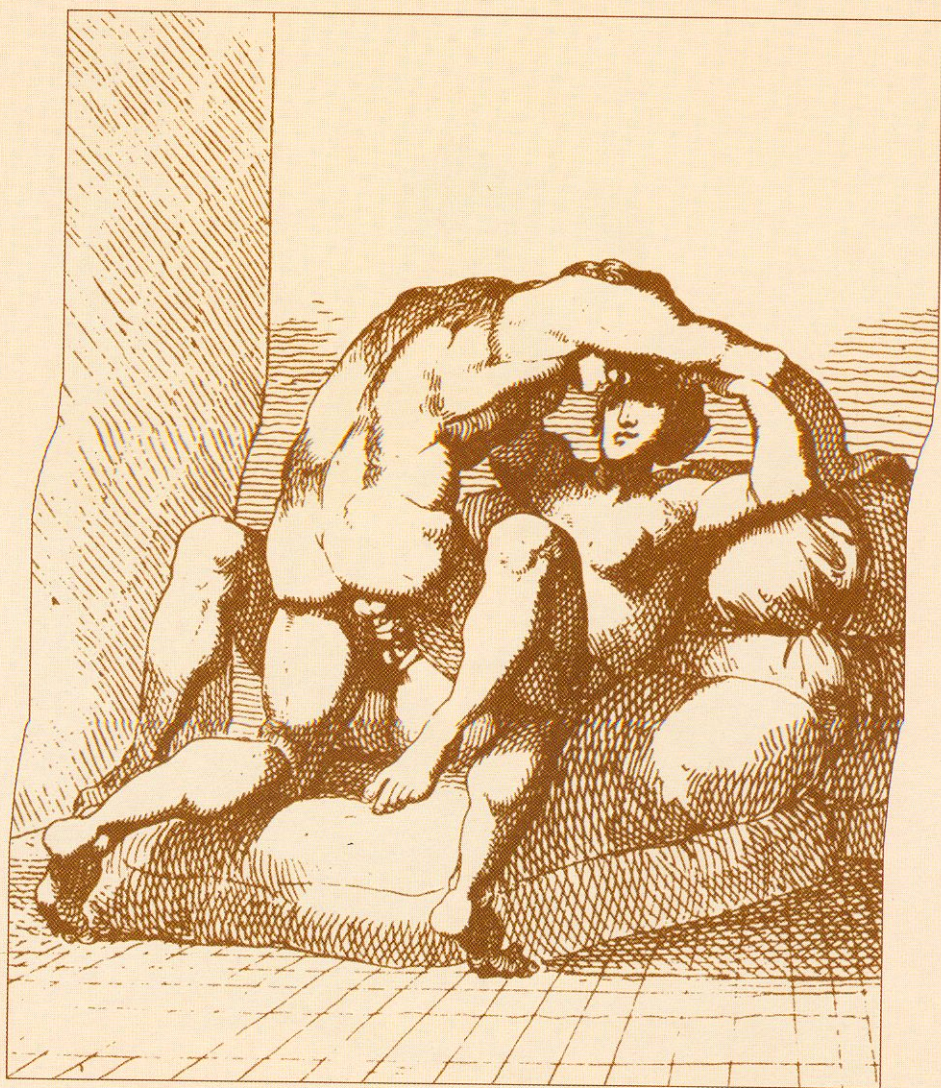




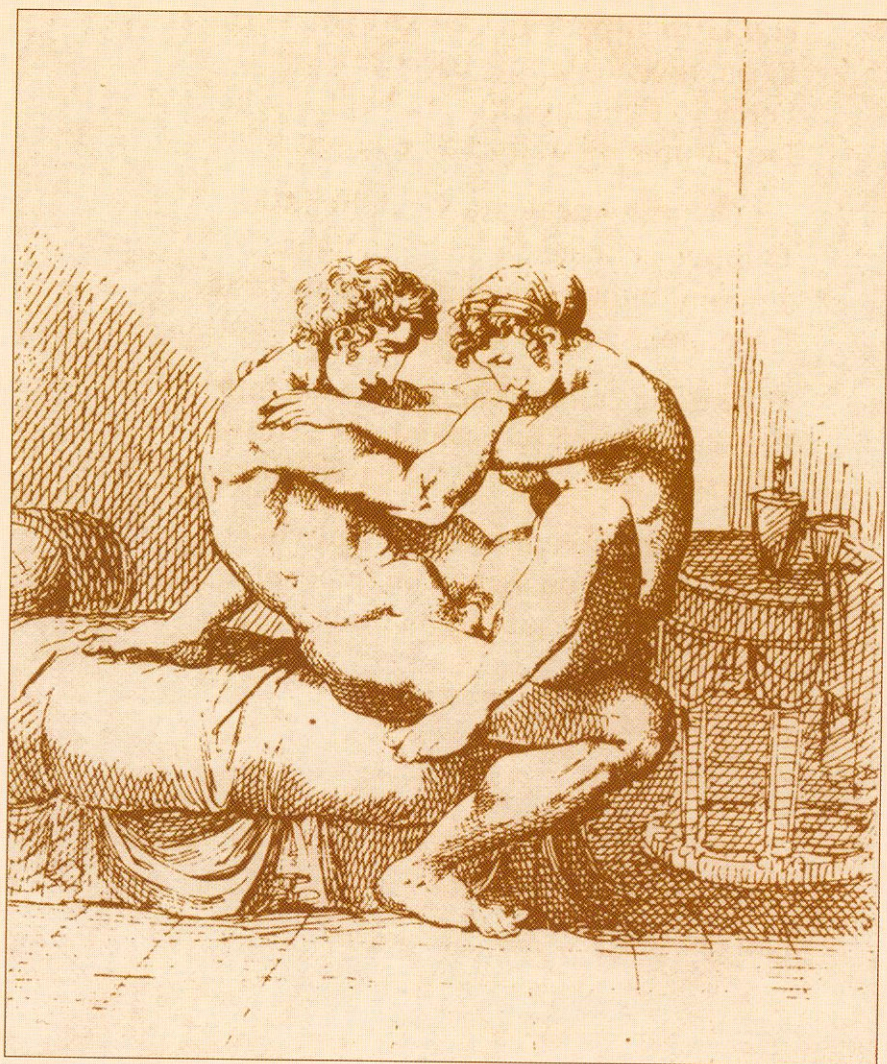








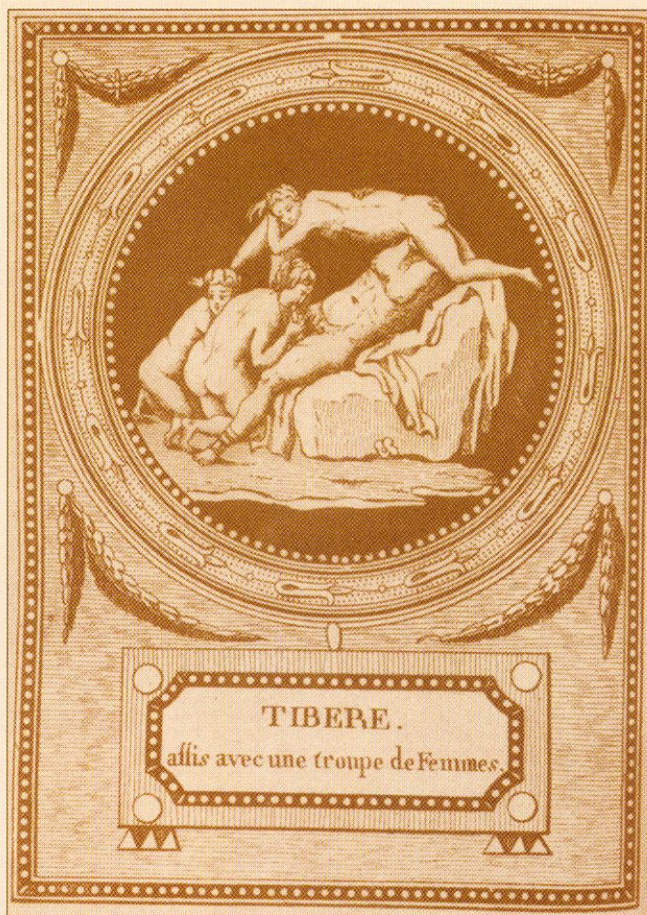


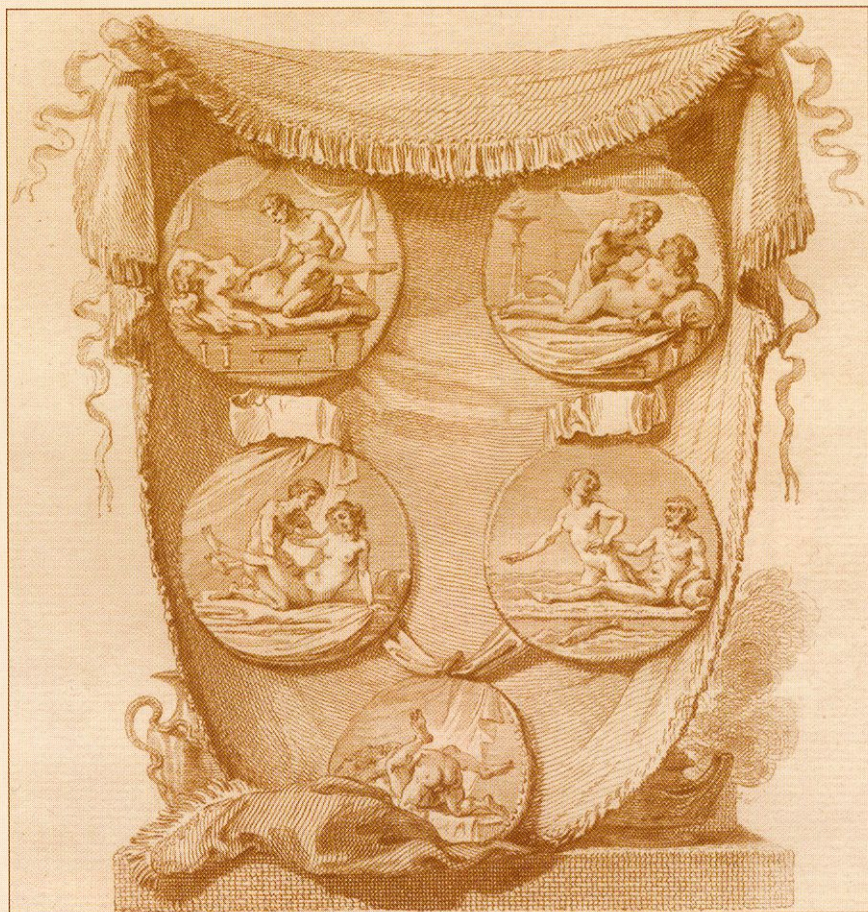






Гравюры и предметы с любовными позициями

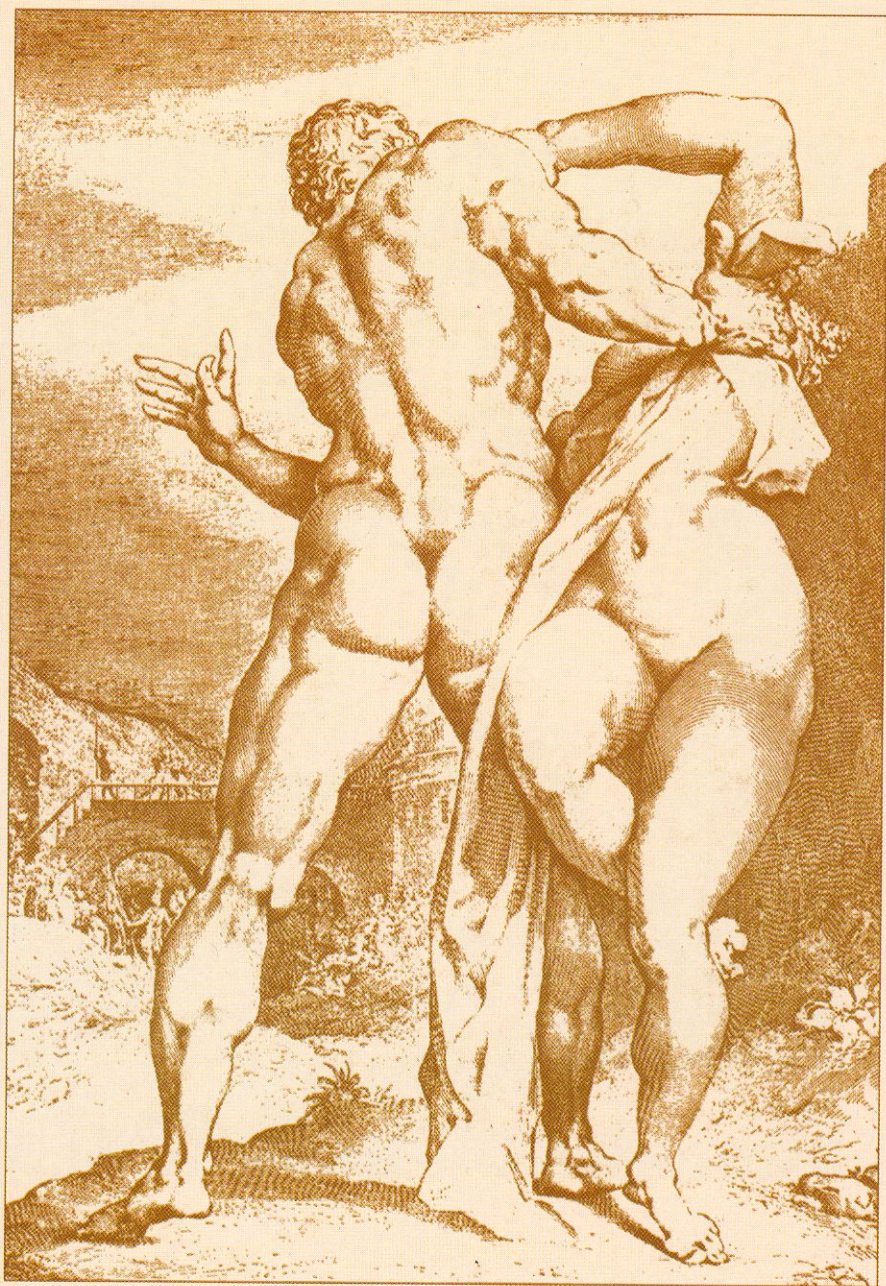


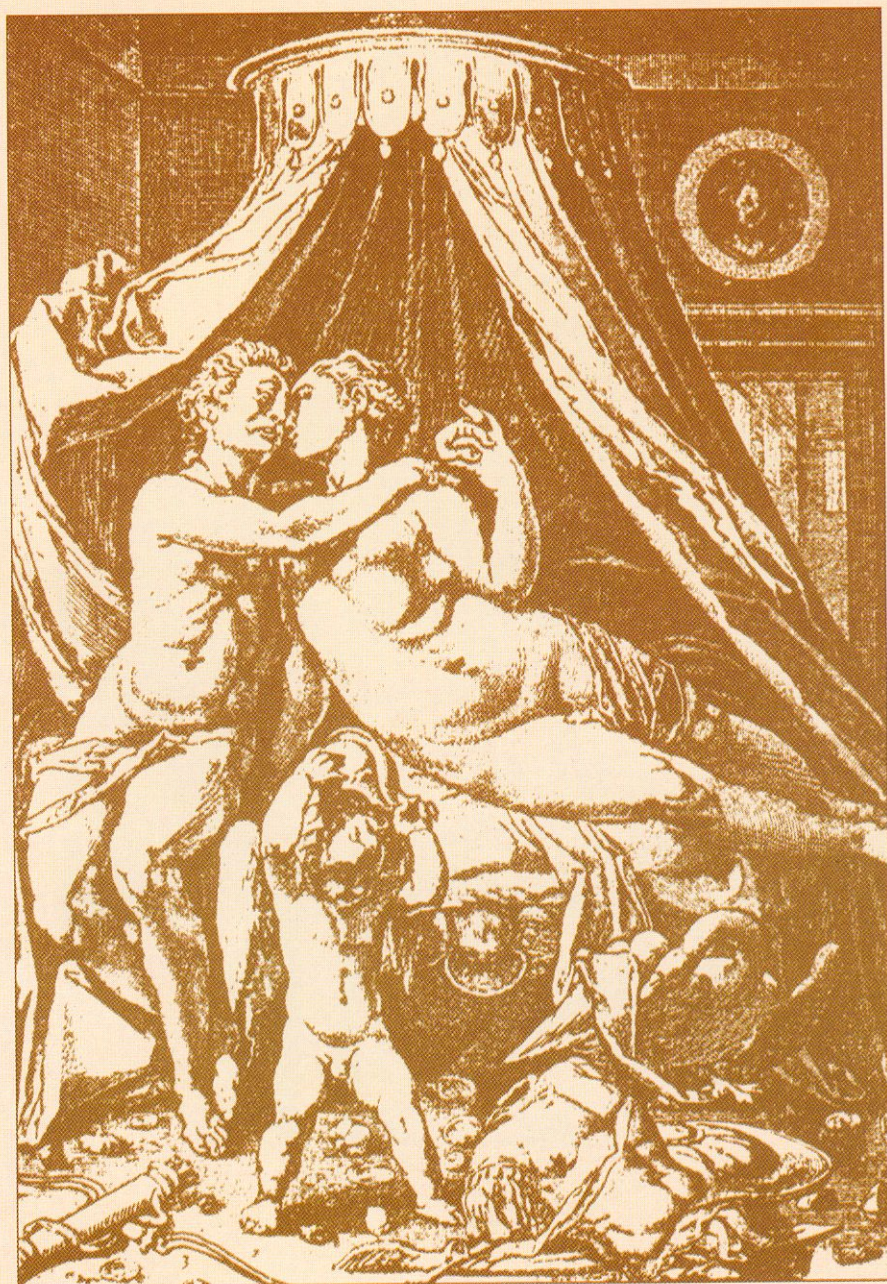






Любовная позиция. Роспись краснофигурной чаши. Афины. Тарквинии,
Национальный музей. Ок. 470 г. до н. э.

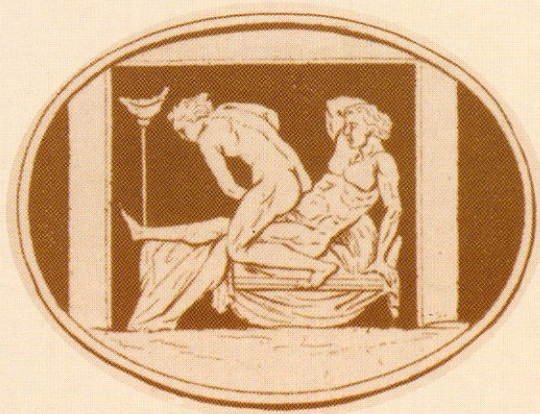




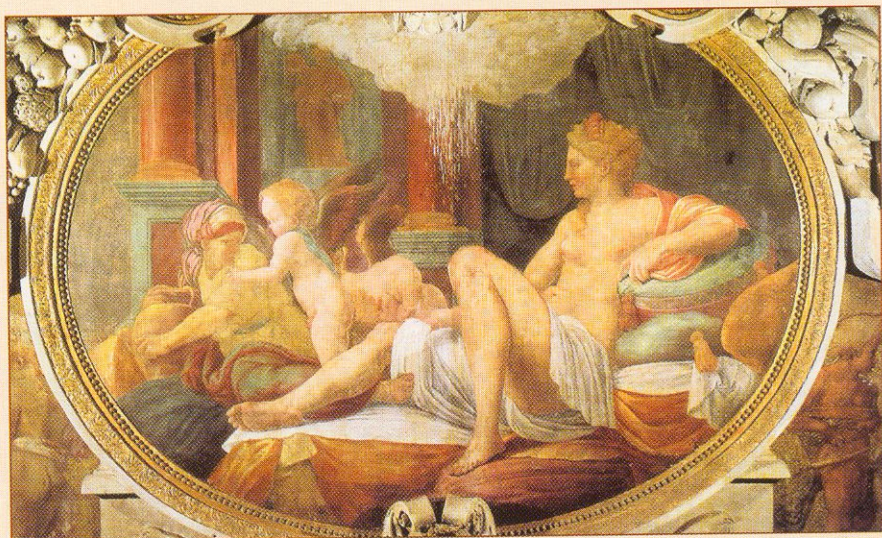
Гендрик Гольциус. «Марс и Венера». Грав. XVI в.



Любовная позиция. Светильник из Помпей. Неаполь, Национальный музей. I в.



Любовная позиция. Гравюра Габриэля де Сент Обена по камее неизвестного мастера XVIII в. Париж, Веймар. Дом-музей Гёте. 1786.



Приматиччо. Даная. Фреска. Фонтенбло, Галерея Франциска I. XVI в.













GENVS VNDE
LATINVM

Список иллюстраций

Пьетро Аретино. Портрет работы Маркантонио Раймонди.
Грав. Нью-Йорк, Музей Метрополитен. Ок. 1520.

5

Джулио Романо. Портрет. Грав. из «Жизнеописаний» Джорджо Вазари. ГЭ. XVI в.

8

Маркантонио Раймонди. Портрет кисти Рафаэля. Х., м. Франция, частное собр. Ок. 1515.

14

Маркантонио Раймонди. Любовная позиция № 1.

Грав. Париж, Национальная библиотека.

28

Маркантонио Раймонди. Любовная позиция № 2.

Рис. М. де Вальдека. Париж, Национальная библиотека.

29

Оригинал гравюры М. Раймонди к этой позиции утерян.

Здесь приводится гравюра анонимного итальянского гравера XVI в. «Пан и нимфы».

30

Маркантонио Раймонди. Любовная позиция № 4.

Рис. М. де Вальдека. Париж, Национальная библиотека.

31

Маркантонио Раймонди. Любовная позиция № 5.

Рис. М. де Вальдека. Париж, Национальная библиотека.

32

Маркантонио Раймонди. Любовная позиция № 6.

Рис. М. де Вальдека. Париж, Национальная библиотека.

33

Маркантонио Раймонди. Любовная позиция № 7.

Рис. М. де Вальдека. Париж, Национальная библиотека.

34

Маркантонио Раймонди. Любовная позиция № 8.

Рис. М. де Вальдека. Париж, Национальная библиотека.

35

Маркантонио Раймонди. Любовная позиция № 9.

Рис. М. де Вальдека. Париж, Национальная библиотека.

36

Маркантонио Раймонди. Любовная позиция № 10.

Рис. М. де Вальдека. Париж, Национальная библиотека.

37

Маркантонио Раймонди. Любовная позиция № 11. Грав. Вена, Альбертина.
38

Маркантонио Раймонди. Любовная позиция № 12.
Рис. М. де Вальдека. Париж, Национальная библиотека.
39

Маркантонио Раймонди. Любовная позиция № 13.
Рис. М. де Вальдека. Париж, Национальная библиотека.
40

Маркантонио Раймонди. Любовная позиция № 14.
Рис. М. де Вальдека. Париж, Национальная библиотека.
41

Маркантонио Раймонди. Любовная позиция № 15.
Рис. М. де Вальдека. Париж, Национальная библиотека.
42

Маркантонио Раймонди. Любовная позиция № 16.
Рис. М. де Вальдека. Париж, Национальная библиотека.
43

Маркантонио Раймонди. Любовная позиция № 17.
Рис. М. де Вальдека. Париж, Национальная библиотека.

Маркантонио Раймонди. Любовная позиция № 18.
Рис. М. де Вальдека. Париж, Национальная библиотека.
45

Ксилография предположительно по гравюре Маркантонио Раймонди к позиции № 3.
Венеция. 1527.
46

Ксилография предположительно по гравюре Маркантонио Раймонди к позиции № 15.
Венеция. 1527.
47

Фрагменты гравюры Маркантонио Раймонди к позиции № 5. Лондон, Британский музей.
48

Пан и Сиринга. Грав. Марко Денте по фреске Рафаэля в апартаментах
кардинала Биббиена в Ватикане. ГЭ. Ок. 1516.
49

Рафаэль. Автопортрет. Д., м. Флоренция, галерея Уффици. 1506.
50

Сцена в бане. Грав. Мотео Больцетта по фреске Рафаэля в апартаментах
кардинала Биббиена в Ватикане. Ок. 1516.
51

ЛЮБОВНЫЕ ПОЗИЦИИ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Джулио Романо. Свадьба Амура и Психеи. Фреска. Мантуя, Палаццо дель Те. XVI в.
52

Джулио Романо. Дама за туалетом (Портрет римской куртизанки Беатриче де Бонис?).
X., м. Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина. Ок. 1523.
53

Джулио Романо. Любовная сцена (Юпитер и Алкмена (?)). X., м. ГЭ. Ок. 1526.
54, 126–127

Джулио Романо. Психея и сатир. Фреска. Мантуя, Палаццо дель Те. XVI в.
55

Джулио Романо. «Клочки шерсти». Психея у потока.
Фреска. Мантуя, Палаццо дель Те. XVI в.
56

Джулио Романо. Юпитер и Олимпиада. Фреска. Мантуя, Палаццо дель Те. XVI в.
57

Тициан. Юпитер и Антиопа. X., м. Париж, Лувр. Ок. 1540.
58, 60–61

Тициан. Даная. X., м. ГЭ. Ок. 1550.
58

Агостино Карраччи. Портрет Тициана. Гравюра по автопортрету художника.
Лондон, Британский музей. 1587.
59

Аннибале Карраччи. Автопортрет (?). Рис. Принстон, Университет, США. Конец XVI в.
64

Аннибале Карраччи. Автопортрет. X., м. ГЭ. Конец XVI в.
65

Агостино Карраччи. Автопортрет (?). Рис. Чикаго, Институт Искусств. Конец XVI в.
65

Агостино Карраччи. Юпитер и Юнона.
Грав. из серии «Аретино или Любовь богов». Конец XVI в.
66

Агостино Карраччи. Марс и Венера.
Грав. из серии «Аретино или Любовь богов». Конец XVI в.
67

Агостино Карраччи. Эней и Дидона.
Грав. из серии «Аретино или Любовь богов». Конец XVI в.
68

Агостино Карраччи. Геракл и Деянира.
Грав. из серии «Аретино или Любовь богов». Конец XVI в.
69

Агостино Карраччи. Нимфа и сатир. Грав. из серии «Сладострастие». Ок. 1590.
70

Агостино Карраччи. Вакх и Ариадна.
Грав. из серии «Аретино или Любовь богов». Конец XVI в.
71

Агостино Карраччи. Антоний и Клеопатра.
Грав. из серии «Аретино или Любовь богов». Конец XVI в.
72

Агостино Карраччи. Юлия с атлетом.
Грав. из серии «Аретино или Любовь богов». Конец XVI в.
73

Агостино Карраччи. Овидий и Коринна.
Грав. из серии «Аретино или Любовь богов». Конец XVI в.
74

Агостино Карраччи. Полиенос и Хризиды.
Грав. из серии «Аретино или Любовь богов». Конец XVI в.
75

Агостино Карраччи. Анжелика и Медор.
Грав. из серии «Аретино или Любовь богов». Конец XVI в.
76

Агостино Карраччи. Алкивиад и Гликера.
Грав. из серии «Аретино или Любовь богов». Конец XVI в.
77

Братья Карраччи. Геракл и Омфала. Фреска. Рим, Палаццо Фарнезе. Конец XVI в.
78

Братья Карраччи. Геракл и Омфала.
Фрагмент фрески. Рим, Палаццо Фарнезе. Конец XVI в.
79

Братья Карраччи. Юпитер и Юнона. Фреска. Рим, Палаццо Фарнезе. Конец XVI в.
80

Братья Карраччи. Венера и Анхиз. Фреска. Рим, Палаццо Фарнезе. Конец XVI в.
81

Бартоломео Пинелли. Автопортрет. Грав. 1815.
84

Бартоломео Пинелли. Фронтиспис к «Любовным позициям». Грав. 30-е гг. XIX в.
85

Бартоломео Пинелли. Любовная позиция № 2. Грав. 30-е гг. XIX в.
86

Бартоломео Пинелли. Любовная позиция № 3. Грав. 30-е гг. XIX в.
87

Бартоломео Пинелли. Любовная позиция № 4. Грав. 30-е гг. XIX в.
88

Бартоломео Пинелли. Любовная позиция № 5. Грав. 30-е гг. XIX в.
89

Бартоломео Пинелли. Любовная позиция № 6. Грав. 30-е гг. XIX в.
90

Бартоломео Пинелли. Любовная позиция № 7. Грав. 30-е гг. XIX в.
91

Бартоломео Пинелли. Любовная позиция № 8. Грав. 30-е гг. XIX в.
92

Бартоломео Пинелли. Любовная позиция № 9. Грав. 30-е гг. XIX в.
93

Бартоломео Пинелли. Любовная позиция № 10. Грав. 30-е гг. XIX в.
94

Бартоломео Пинелли. Любовная позиция № 11. Грав. 30-е гг. XIX в.
95

Бартоломео Пинелли. Любовная позиция № 12. Грав. 30-е гг. XIX в.
96

Бартоломео Пинелли. Любовная позиция № 13. Грав. 30-е гг. XIX в.
97

Бартоломео Пинелли. Любовная позиция № 14. Грав. 30-е гг. XIX в.
98

Бартоломео Пинелли. Любовная позиция № 15. Грав. 30-е гг. XIX в.
99

Бартоломео Пинелли. Любовная позиция № 16. Грав. 30-е гг. XIX в.
100

Бартоломео Пинелли. Любовная позиция № 17. Грав. 30-е гг. XIX в.
101

Бартоломео Пинелли. Любовная позиция № 18. Грав. 30-е гг. XIX в.
102

Бартоломео Пинелли. Любовная позиция № 19. Грав. 30-е гг. XIX в.
103

Пьер-Франсуа Юг де Гарканвиль. Оргия Тиберия. Грав. ГЭ. 1782.
106

Габриэль де Сент Обен. Любовные позиции. Грав. ГЭ. 1780.
107

Любовная прелюдия. Роспись краснофигурной ойнохой.
Мастер шуваловской амфоры. Афины. Берлин.
Государственные музеи. Ок. 430 г. до н. э.
108

Любовная позиция. Роспись краснофигурной чаши. Афины.
Тарквинии, Национальный музей. Ок. 470 г. до н. э.
109

Неизвестный итальянский гравер. «Похищение сабинянки». Грав. XVII в.
110

Гендрик Гольциус. «Марс и Венера». Грав. XVI в.
111

Любовная позиция. Светильник из Помпей. Неаполь, Национальный музей. I в.
112

Любовная позиция. Гравюра Габриэля де Сент Обена
по камее неизвестного мастера XVIII в. Париж, Веймар. Дом-музей Гёте. 1786.
112

Приматиччо. Даная. Фреска. Фонтенбло, Галерея Франциска I. XVI в.
113

Сцена в лупанаре. Фреска из Помпей. Дом 100-летнего юбилея.
Неаполь, Национальный музей. I в.
114

Юпитер и Ио. Расписное майоликовое блюдо. Фаенца. Веймар. Дом-музей Гёте. Ок. 1550.
115

Антонио Корреджо. Юпитер и Антиопа. Х., м., Париж, Лувр. Ок. 1525.
116

Якопо Каральо. Меркурий и Аглавра.
Грав. из серии «Любовь богов». Рим, Национальный Институт графики. XVI в.
117







Литературно-художественное издание

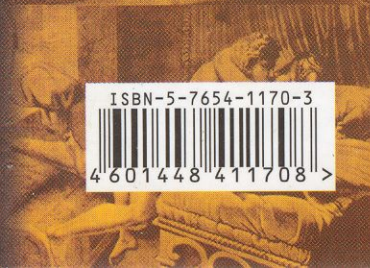
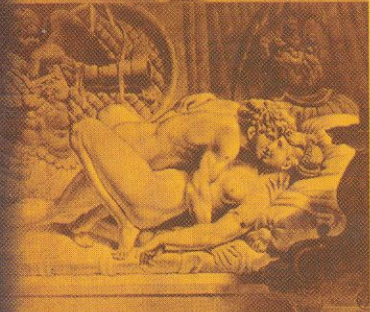
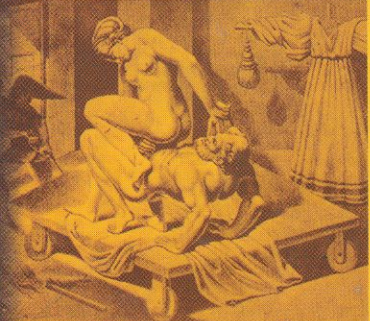
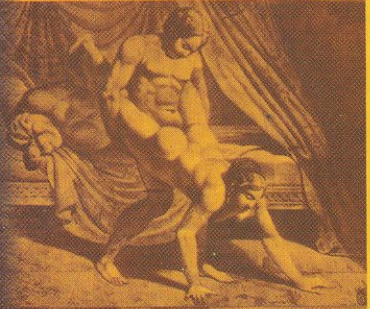
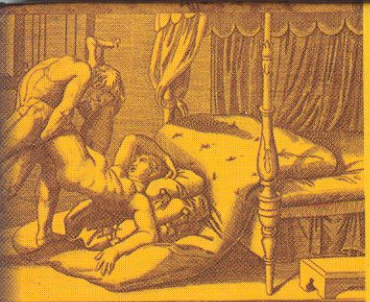
ЛЮБОВНЫЕ ПОЗИЦИИ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Редактор и ответственная за выпуск: Н. А. Самухина
Составитель: О. Я. Неверов
Корректоры: В. А. Воробьев, Н. К. Дмитриева
Оформление и макет: В. А. Егги
Препрессподготовка: А. Н. Яскевич

Подписано в печать 25.10.2001.
Формат $70 \times 100 \frac{1}{16}$. Печать офсетная.
Бумага мелованная. Гарнитура «Petersburg».
Усл. печ. л. 10,32. Уч.-изд. л. 6,01. Тираж 7000 экз.
Изд. № 01-1842. Заказ № 2451.

Лицензия ИД № 02040 от 13.06.2000
Издательство «Продолжение Жизни»
199155, Санкт-Петербург, ул. Одоевского, д. 29

Отпечатано с готовых диапозитивов
в полиграфической фирме «Красный Пролетарий»
103473, Москва, ул. Краснопролетарская, д. 16.



ЛЮБОВНЫЕ ПОЗИЦИИ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Первая публикация в России
уникальных шедевров
итальянских мастеров XVI–XIX веков:

- Знаменитые «срамные» сонеты
Пьетро Аретино «I modi», описывающие
«способы» любви в сочетании
с гравюрами Маркантонио Раймонди
из серий «Любовные позиции»
- Гравюры из серии «Аретино или Любовь богов»
Агостино Карраччи
- Любовные фрески Джулио Романо
- Гравюры Габриэля де Сент Обена
с любовными сценами
- Гравюры из серии «Любовные позиции»
Бартоломео Пинелли
- Эротические фрески и картины Тициана,
Антонио Корреджо, Приматиччо
и других

ISBN-5-7654-1170-3



4 601448 411708 >


ПРОДОЛЖЕНИЕ
ЖИЗНИ