

портрет-аллегория в итальянской живописи XVI века: генезис, смыслы и функции

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-6-38-71

Аннотация

Несмотря на пристальное внимание к ренессансной портретной живописи на протяжении двух столетий, в ее изучении все еще остаются лакуны, требующие дальнейших исследований: идентификация моделей, определение функций и типологизация портрета эпохи Возрождения все еще активно занимают современное искусствознание. В этой статье речь пойдет об особом типе портретной живописи Ренессанса, в котором нарочито современный облик модели соединяется с атрибутами и аксессуарами, свойственными персонажам древней истории, мифологии и Библии. Подобные портретные изображения встречаются в наследии мастеров по всей Италии — у Доменико Пулиго, Аньоло Бронзино, Джованни Джироламо Савольдо, Себастьяно дель Пьомбо и многих других. Живопись XVI века изобилует подобными портретами, однако их генезис и функции не до конца определены и в настоящее время являются предметом интереса ученых. В настоящей статье приведены известные на данный момент портреты-аллегории, в которых модели однозначно идентифицированы, а программа и обстоятельства заказа ясны; проанализирован и выявлен круг источников, как литературных, так и визуальных, которые повлияли на формирование и распространение портрета-аллегии. Особое внимание уделено трактату Людовико Дольче «Dialogo della pittura» и диалогам Либурнио «Le selvette», оба текста раскрывают сложные аспекты соотношения категорий «идеального» и «реального» в портрете эпохи Возрождения. Выявление генезиса, а также пристальный анализ источников позволили реконструировать вероятные смыслы и функции этого типа портрета. Особое внимание уделено проблеме женских портретов-аллегорий, для которых идентификация модели, а также реконструкция их функций и обстоятельств их создания все еще оказываются затрудненными.

Ключевые слова: портрет эпохи Возрождения, портрет-аллегория, Козимо I Медичи, Изабелла Арагонская, Виттория Колонна, Барбара Салютати, Себастьяно дель Пьомбо, Больтраффио, Савольдо, Доменико Пулиго, Лоренцо Лотто, социальная история искусства

REGINA R. GAYNULLINA

Lomonosov Moscow State University, 119991,
Russia, Moscow, Leninskie Gory, 1
HSE University, 105066, Russia, Moscow,
Staraya Basmanaya St., 21/4, building 3
rrgaynullina@gmail.com

Для цитирования: Гайнуллина Р. Р. Портрет-аллегория в итальянской живописи XVI века: генезис, смыслы и функции // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 6 (2/2025). С. 38–71

the allegorical portrait in
the 16th-century Italian
painting: genesis, meanings
and functions

Abstract

Italian portraiture of the 16th century has historically been the subject of detailed and thoughtful study. Nevertheless, there remain some “gaps”: identification of models, definition of its function and allocation of types of Renaissance portraiture are still actively implemented in the current research. This paper discusses a special typology of Renaissance portraiture, in which the model is given in the guise of characters from ancient history, mythology and the Bible. Such portraits are found in the oeuvre of masters throughout Italy — Agnolo Bronzino, Domenico Puligo, Giovanni Girolamo Savoldo, Sebastiano del Piombo and others. Italian 16th century painting is full of such portraits, but the genesis and functions of these phenomena are not fully defined and are currently the subject of close attention of scholars. This paper analyzes presently known allegorical portraits in which the models are clearly identified, and the program and circumstances of the commission are clear. The range of sources, both literary and visual, that influenced the formation and circulation of the allegorical portrait are also identified. A special consideration is given to Ludovico Dolce's treatise “Dialogo della pittura” and Liburnio's dialogues “Le selvette”; both of which unravel the intricate interplay between the categories of “ideal” and “real” within the context of Renaissance portraiture. The identification of the genesis, alongside a close reading of the sources, made it possible to reconstruct the probable meanings and functions of this sub-genre of Renaissance portraiture. Special attention is paid to the complexities surrounding female allegorical portraits, in which the identification of models, as well as the reconstruction of functions and circumstances, continue to pose significant challenges.

Keywords: Renaissance portrait, allegorical portrait, Cosimo I de' Medici, Isabella of Aragon, Vittoria Colonna, Barbara Salutati, Sebastiano del Piombo, Boltraffio, Savoldo, Domenico Puligo, Lorenzo Lotto, social history of art

Ars utinam mores animumque effingere posset!

Pulchrior in terris nulla tabella foret.

(О, коль искусство могло б выражать и характер и душу,

Лучшей картины нигде быть не могло б на земле.)

Марк Валерий Марциал. Эпиграммы. Книга X, 32 [Марциал, 1994]

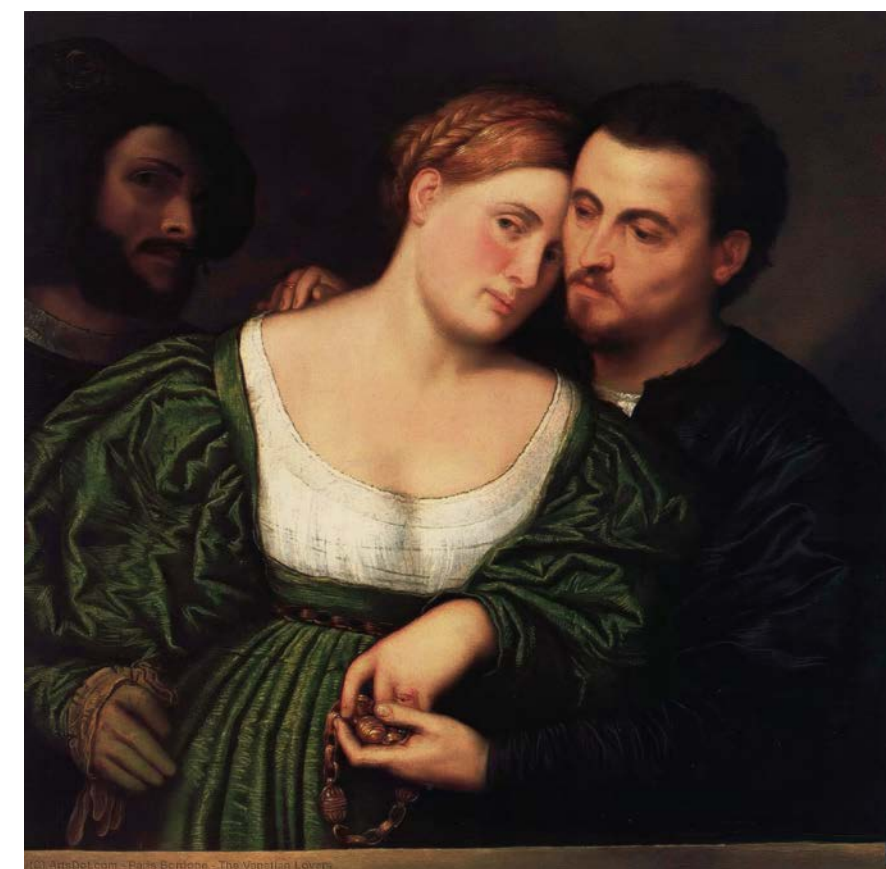
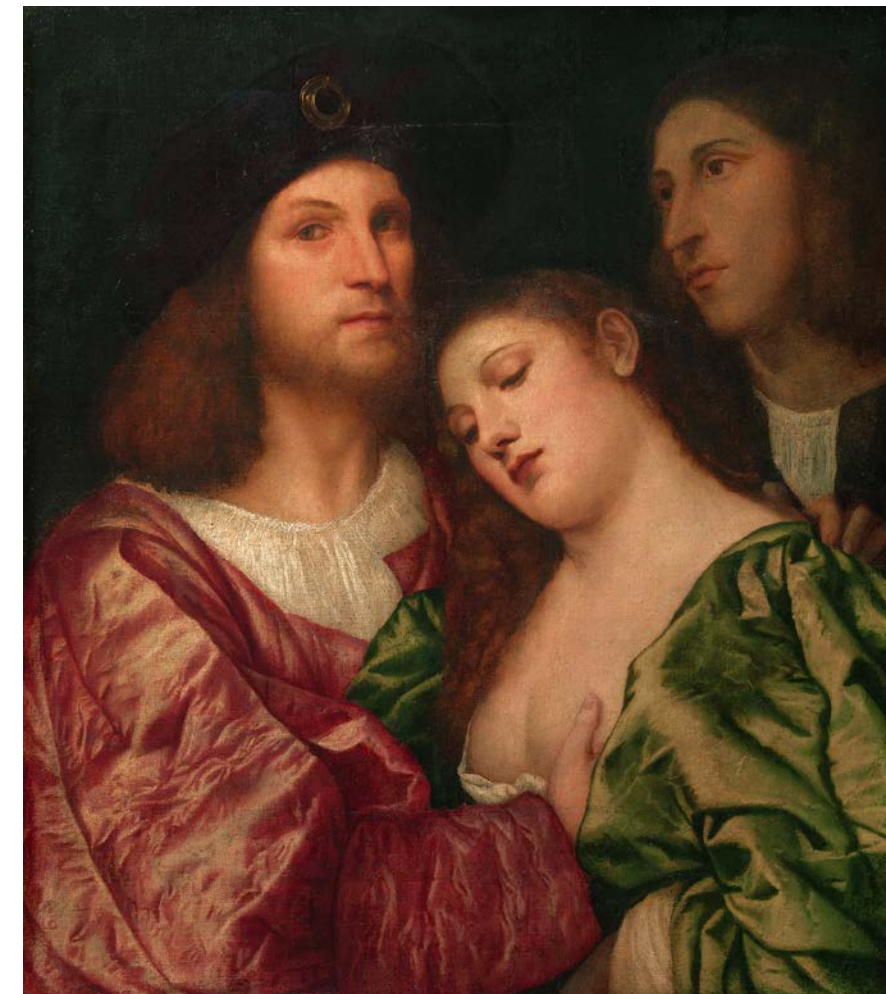
Приведенная выше цитата из Марка Валерия Марциала [Martial, 1920, p. 178], начертанная на небольшом *cartellino* в «Портрете Джованны дельи Альбицци» Доменико Гирландайо, традиционно трактуется в контексте особой — идеализированной — репрезентации женской модели в эпоху Кватроченто [Brown, 2001, pp. 49–61; Marchand, 2012]. Однако эта эпиграмма отлично иллюстрирует сложности и задачи, с которыми сталкивается ренессансный портрет в целом. Проблема сходства, недостаточности выразительных средств изобразительного языка и как следствие — усложнение программы, обращение к аллегорическим атрибутам и образности — красной нитью проходит через всю историю ренессансной живописи, равно как и через историю ее изучения. Говоря о последнем, стоит заметить, что еще Джон Поуп-Хеннесси в заключительной части своей фундаментальной монографии «Портрет эпохи Возрождения» [Pope-Hennessy, 1963] определил вектор дальнейших исследований ренессансной портретной живописи, подчеркнув «дихотомию между видимыми и скрытыми аспектами личности, между тем, что может быть воспринято, и тем, что скрыто внутри»¹. Портрет для ренессансного человека — значительно шире, чем отображение действительности и передача сходства: это и инструмент репрезентации [Burke, 1987; Simons, 1995], и способ демонстрации, который обращается к языку поэзии [Cropper, 1986; Rogers, 1988], аллегории и *exempla*.

В этом контексте на первый план выходит одна из главных проблем, заложенная в самой основе ренессансной портретной живописи, — проблема соотношения «идеального» и «реального». Противостояние этих двух понятий было заложено непосредственно в ренессансной теории живописи. С одной стороны, функция портрета — увековечивать добродетель и славу (упоминания об этом мы находим у Лодовико Дольче в его *Dialogo della pittura* [Dolce, 1735]), с другой стороны — стремление к передаче натуры и точное отображение действительности. В своем диалоге, который строится на рассуждениях Пьетро Аретино и Джованни Франческо Фабрини о достоинствах живописи, Дольче утверждает, что основная задача искусства — подражать природе². Но это же «подражание» ни в коем случае не считается как зеркальное отображение мира, а дополняется еще одной не менее важной задачей для живописца — «выражать страсти; такие как

lies concealed within, we may question the assumption on which these portraits rest, that external fidelity is the prime criterion of portraiture» [Pope-Hennessy, 1963, p. 300].

2 «il pittore è intento a imitar per via di linee e di colori (ossia in un piano di tavola, di muro o di tela) tutto quello che si dimostra all'occhi» [Dolce, 1735, p. 153].

1 «The story that has been outlined in this book is in large part that of an emerging view of man as it was expressed in the interpretation of data gleaned from the study of physical appearances. But nowadays, conscious as we are of the dichotomy between the visible and hidden aspects of personality, between what can be perceived and what



Ил. 1

Приписывается Тициану. Любовники. Ок. 1510. Холст, масло. 74,5×65,2. Королевская коллекция, Лондон

Ил. 2

Парис Бордоне. Венецианские любовники. Ок. 1525–1530. Холст, масло. 81×86. Пинакотекка Брера, Милан

радость, боль, гнев, страхи, надежды и желания»³. Сама мысль об определенной степени идеализации или превосходстве «идеи» над имитацией действительности встречается и в иных источниках, например, в письме Рафаэля, адресованном Бальдассаре Кастильоне. В нем художник пишет, что если ему предстоит изобразить красивую девушку, ему необходимо увидеть множество красивых девушек, но так как их не достаточно, художник говорит, что будет руководствоваться идеей [*certa Iddea*] — то есть некоторым мысленным идеалом⁴. Возвращаясь вновь к Дольче, заметим, что далее в своем трактате он не раз будет сравнивать поэтов и живописцев, называя художника «безмолвным поэтом», а поэта — «говорящим художником» [Roskill, 1968, p. 97]. Вопрос о соотношении живописи и поэзии со свойственными ей приемами идеализации и аллегоризации не раз поднимался в ренессансной литературе, а затем осмыслялся исследователями⁵. В контексте нашей темы это лишь в очередной раз подчеркивает столь сложную и иносказательную природу самого ренессансного портрета.

О двусмысленности ренессансного портрета повествует и иной литературный источник эпохи — *Le selvette* [D'Elia, 2006]. Эти диалоги были опубликованы в 1513 году Николо Либурнио и, как считается, посвящены Изабелле д'Эсте. В одной из частей Либурнио раскрывает показательную историю про портрет, написанный Джованни Беллини и служивший на суде свидетельством адюльтера. На портрете, который описывает Либурнио, изображена Клеопатра — молодая женщина с обнаженной грудью (Либурнио характеризует ее внешность в понятиях, традиционных для петраркистских идеалов красоты⁶) и ее любовник. Прямых аналогий описанному двойному портрету любовников в наследии Джованни Беллини, конечно, не сохранилось, и вряд ли такой портрет в действительности существовал. Однако наиболее близкими этому описанию представляются изображения круга Тициана — так называемые «Любовники» из Виндзорского дворца (Ил. 1) или «Венецианские любовники» Париса Бордоне из Пинакотеки Брера (Ил. 2). Взглянув на выбранные аналоги, мы вряд ли сочтем возможным признать эти изображения хоть сколько-нибудь близкими к тому, что мы традиционно определяем как портретную живопись⁷.

³ «il pittore esprime acconciamente ogni passione; come l'allegrezza, il dolore, l'ire, le teme, le speranze ed i desideri» [Dolce, 1735, p. 154].

⁴ «Per dipingere una bella, mi bisognerà veder più belle... Ma essendo caretia, e de'buoni guidicii, e di belle donne, io mi servo di certa Iddea che mi viene nella mente». Цит. по [Shearman, 2003, pp. 734–735].

⁵ Позволим себе лишь упомянуть некоторые ключевые исследования, посвященные этому вопросу. Пионером среди исследователей, занимавшихся отражением идей петраркизма о прекрасной даме в женских портретах, выступила Элизабет Кроппер: [Croppier, 1976], [Croppier, 1968]. О взаимосвязи поэзии и живописи см. новый сборник под редакцией Илари Бернокки, Николо Морелии и Федерико Питч: [Bernocchi & other, 2023].

⁶ У нее жемчужные зубы, розовый румянец, она одета в одну ночную рубашку (видимо, *samicia*). — Liburnio, *Selvette*, fol. 18v. Далее петраркистское идеализированное

описание повторяется: «Lasciamo gli capelli col terso penello al vento leggiadramente sparsi, & in oro avolti; lasciamo la serenità della fronte altiera, l'avorio del eolio; lasciamo dico di giudicare le labra purpuree & le bianche nevi nasciute nel rossore delle guanee bellissime» (fol. 69v). Цит. по [D'Elia, 2006].

⁷ Эти произведения, по всей видимости, типологически восходят к кругу изображений т.н. «неравных пар». Этот тип уходит корнями в заальпийскую традицию композиций, представляющих молодую девушку и ее ухажера в возрасте, намекая на тему продажной любви, обмана и коварства женщины. Например, повторение этой композиции у Лукаса Кранаха (ок. 1517, Музей Каталонии). Подробнее: [Stewart, 1978]. На итальянской почве свойственный Северу дидактический аспект пропадает, а на первый план выходят взаимоотношения между героями, тема любви. Например, как в картине Джованни Кариани «Искушение» из Государственного Эрмитажа. А затем и контраст в возрасте исчезает, как в приведенных выше примерах.



Ил. 3
Джованни Джироламо Савольдо. Портрет рыцаря. Ок. 1525. Холст, масло. 88,3×73,4. Национальная галерея, Вашингтон

Ил. 4
Себастьяно дель Пьомбо. Портрет девушки в образе Св. Жены. Ок. 1510. Дерево, масло. 54,7×47,5. Национальная галерея, Вашингтон

Ил. 5
Себастьяно дель Пьомбо. Портрет девушки в образе Юдифи (Соломеи?). Ок. 1510. Дерево, масло. 54,9×44,5. Национальная галерея, Лондон



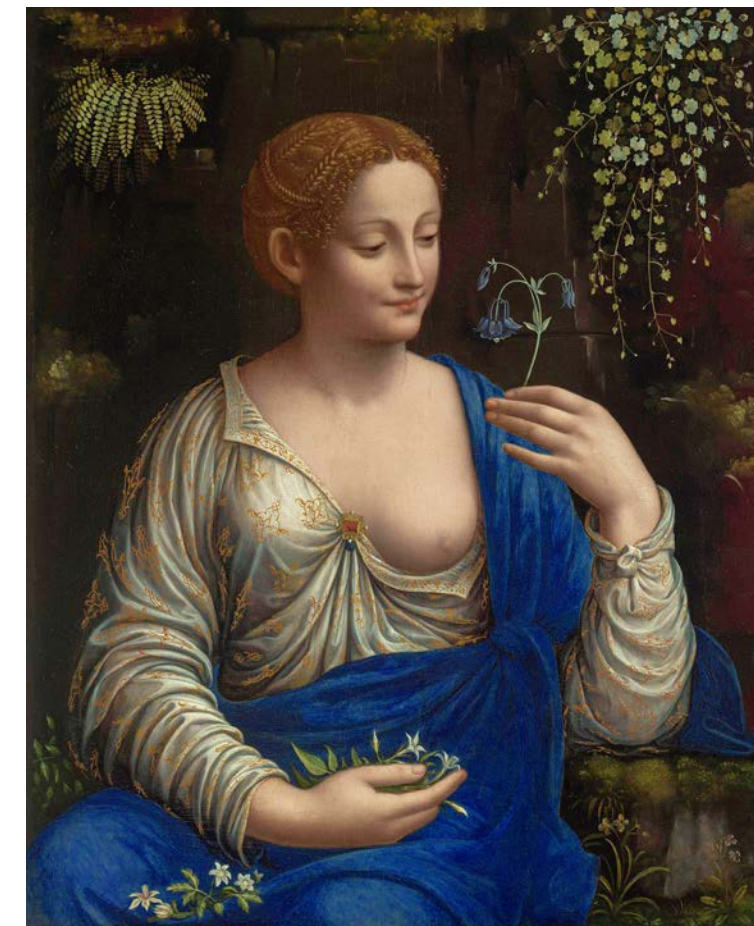
Показательно здесь и то, что в самом диалоге Либурнио представляет портрет двойственным по своей природе. С одной стороны, он настолько близок к реальности, что принимается в качестве доказательства измены и вины девушки, а с другой — в одном из пассажей героиню обвиняют в идеализации, ведь она (видимо, заказав такой портрет у Беллини) просит изобразить своего возлюбленного, как Бога!⁸ История, рассказанная Либурнио, хоть и далека от действительности, иллюстрирует нам особенности восприятия портретной живописи в эпоху Ренессанса и демонстрирует ее двойственную природу, находящуюся на границе между неким идеалом и отражением действительности.

В этом свете еще более очевидна необходимость пристального изучения особого типа ренессансной портретной живописи, в котором нарочито современный облик модели соединяется с атрибутами и аксессуарами, свойственными персонажам древней истории, мифологии и Библии. Подобные портретные изображения встречаются по всей Италии — у Джованни Беллини («Портрет Фра Теодоро да Урбино в образе Св. Доминика», Национальная галерея, Лондон), Джорджоне («Автопортрет в образе Давида», Музей герцога Антона Ульриха, Брауншвейг), Аньоло Бронзино («Портрет Козимо I Медичи в образе Орфея», Музей искусств Филадельфии, «Портрет Андреа Дориа в образе Нептуна», Пинакотека Брера, Милан), Доменико Пулиго («Портрет дамы в образе Св. Варвары», Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, «Портрет дамы в образе Св. Марии Магдалины», Национальная галерея Канады, Оттава), Джованни Джироламо Савольдо («Портрет дамы в образе Св. Маргариты», Капитолийские музеи, Рим, «Портрет рыцаря», Национальная галерея, Вашингтон; Ил. 3) и Себастьяно дель Пьомбо («Портрет дамы в образе Артемизии», Хейрвуд Хаус, Лидс, «Портрет девушки в образе Св. Жены», Национальная галерея, Вашингтон; Ил. 4), «Портрет девушки в образе Юдифи (Соломеи?)», Национальные галереи, Лондон; Ил. 5) и др. Живопись XVI века изобилует подобными портретами, однако генезис и функции этого типа портретной живописи не до конца определены и являются предметом пристального изучения исследователей⁹. Настоящая статья не ставит перед собой задачи однозначно ответить на все вопросы, которые требуют детального рассмотрения, однако мы надеемся рассмотреть основные черты этого типа портрета и выявить перспективы его исследования.

⁸ Liburnio, Selvette, fol. 70v. Цит. по [D'Elia, 2006].

⁹ В 2019 году в колледже Пембрук Кембриджского университета в Лондоне была защищена докторская диссертация Илари Берноки, в которой автор впервые представила разрозненные ранее портреты в образах персонажей из Священного Писания, мифологии и истории, как часть отдельного жанра. Автор предлагает ввести для их обозначения термин «heroic portrait», апеллируя к понятию «героического» у Аристотеля [Bernocchi, 2020]. Ранее в искусствознании этот тип

портрета выделялся лишь эпизодически и не выступал предметом пристального исследования: упоминания мы находим у Винда [Wind, 1937], Поуп-Хеннесси в главе «Образ и эмблема» [Pope-Hennessy, 1963], Поллероса, который, хоть и рассматривает именно этот тип портрета, охватывает существенно больший отрезок времени и концентрируется лишь на библейской образности [Polleross, 1988; Polleross, 1991], а также у Кранстона, который посвящает этому явлению небольшой раздел одной из глав [Cranston, 2000].



Ил. 6
Франческо Мельци. Флора. Ок. 1517–1521. Холст (перевод с дерева), масло. 76×63. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Ил. 7
Приписывается Марко Д'Оджоно. Девушка с вишнями. Ок. 1491–1495. Дерево, масло. 48,9×37,5. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Генезис портрета-аллегии

Для определения особенностей портрета-аллегии в ренессансной живописи необходимо проследить генезис этого явления. Его истоки, безусловно, лежат в том теоретическом осмыслении портрета, которое мы рассмотрели выше: это двойственная природа самого жанра, предполагавшая стремление к натурализму, но в то же время ощущавшая недостаточность одних лишь миметических средств и как следствие тяготевшая к иносказанию и обращению к символике, атрибутам, мифологическим, историческим и литературным образам. В связи с этим, как было уже замечено Джоном Поуп-Хеннесси, истоки визуального языка портрета-аллегии необходимо искать в медальерном искусстве, где эмблематический образ и модель дополняют друг друга [Pope-Hennessy, 1963, p. 205–206]¹⁰.

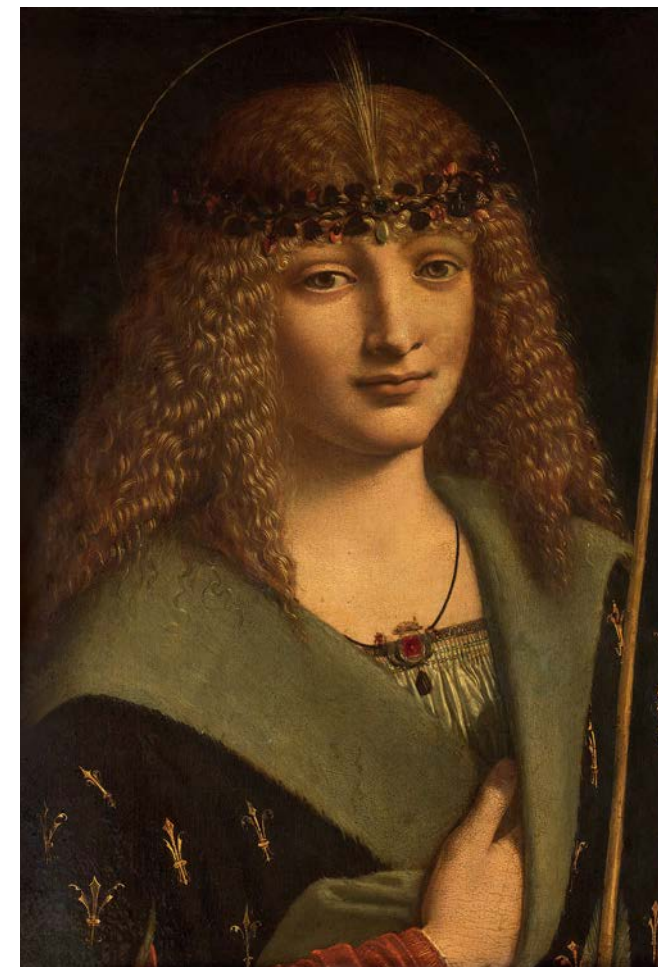
Иными стимулами для возникновения портретов-аллегорий могли стать ренессансная христианская образность и теология, стремление к подражанию христианским *exempla*, развитие частного благочестия с его стремлением к индивидуализации веры [Honee, 1994], расширение культа святых, в особенности патрональных [Weinstein, 2010], и активное использование религиозных образов в процессе визуализации и молитвы [Baxandall, 1988, pp. 40–48]. Как заметила Илария Бернокки, довольно близкой к портрету-аллегии является практика включения портретов заказчиков в религиозные повествовательные сцены или алтарные образы¹¹. Кроме того, можно также выделить развитие особого типа моленных образов¹², который, с одной стороны, заимствует элементы из нарративных религиозных сцен, с другой — герои изображаются в поясном срезе, свойственном портретной иконографии: таковы, например, «Аннунциата» Антонелло да Мессина из Национальной галереи Сицилии, «Мария Магдалина» Джованни Джироламо Савольдо (существует четыре версии этого образа, которые хранятся в Национальной галерее в Лондоне, в Музее Пола Гетти в Лос-Анджелесе, в галерее Уффици во Флоренции и в Берлинской картинной галерее). Зарождение портрета-аллегии также связано с особой придворной культурой миланского двора, где в 1490-е годы, вслед за достижениями Леонардо, создаются многочисленные картины портретного типа, обращающиеся к литературной и мифологической образности: «Флора» Франческо Мельци из Государственного Эрмитажа (Ил. 6) и Галереи Боргезе, «Девушка с вишнями» (Ил. 7) и «Девушка в венке цветов» Марко Д'Оджоно, «Портрет юноши со стрелой» из Музея Тимкен (Ил. 9) кисти Больтраффио.

Все эти портретные изображения отличаются значительной степенью идеализации и обращением к религиозной или классической образности.

¹⁰ Про влияние медальерного искусства на портретную живопись в целом см. [Christiansen & Weppelmann, 2011].

¹¹ Так, например, в заказе Елены Дуглиоли, «Алтаре Св. Чечилии» Рафаэля, не случаен выбор святой, которая была ролевой моделью для заказчицы [Bernocchi, 2023, p. 29; Mossakowski, 1968].

¹² Этот тип образов был определен С. Рингбомом как «dramatic close-up» (приводимый на английском термин по сей день не имеет устоявшегося русскоязычного перевода). Подробнее см.: [Ringbom, 1984].



Ил. 8

Джованни Антонио Больтраффио. Портрет юноши в образе Св. Себастьяна. Кон. 1490-х. Холст (перевод с дерева), масло. 48×36. Пушкинский музей, Москва



Ил. 9

Джованни Антонио Больтраффио. Портрет юноши со стрелой. Ок. 1500–1510. Дерево, масло. 49,8×35,6. Музей Тимкен, Сан-Диего



Ил. 10

Джованни Антонио Больтраффио. Портрет юноши, возможно, Джироламо Казиро. Ок. 1500. Дерево, масло. 40,5×23. Чатсуорт-хаус, Дербеншир

Именно в творчестве Больтраффио мы находим первые примеры, когда нам удастся определить не просто литературного персонажа, а идентифицировать модель, которая скрывается под «маской». Например, группа портретов из музея Тимкен и Пушкинского музея изображает молодого человека в образе, вероятно, святого Себастьяна со стрелой, им явно близок портрет из Чатсуорт-хаус (Ил. 10). Портреты из Чатсуорт-хаус и музея Тимкен сейчас идентифицированы как изображения Джироламо Казлио [Peterson, 2014; Fiorio, 2000, pp. 91–93], идентификация портрета из Пушкинского музея пока затруднена¹³. В двух портретах, из Пушкинского музея и Чатсуорт-хаус, модель изображена с характерным жестом — прижимающей руку к сердцу, что, как заключают исследователи, отсылает к теме любовных страданий¹⁴, которая, равно как и особое восприятие андрогинной красоты, активно культивировалась при миланском дворе [Peterson, 2014]¹⁵.

Женские портреты Больтраффио также не лишены этого аллегоризированного языка и обращаются к классической образности. Так, например, по предположению Антонио Мадзотта, на «Портрете женщины в образе Артемизии Карийской» (Ил. 11) изображена Изабелла Арагонская, которая, будучи вдовой Джан Галеаццо Сфорца, не раз обращалась к этой ролевой модели [Syson, 2011, p. 128]. Артемизия была примером идеальной вдовы в эпоху Ренессанса, воспетым у Боккаччо в его трактате «О знаменитых женах» [Боккаччо, 2022, с. 217–219]. Карийская царица так тяжело переживала горе по своему супругу, что подмешивала его прах в питье, становясь в буквальном смысле сосудом для усопшего мужа. На портрете Больтраффио она изображена с этим самым сосудом, который соседствует с типичным платьем вдовы и вуалью — предметами костюма современной вдовы, а вовсе не древней царицы¹⁶.

К этой же группе портретов может быть отнесен «Портрет девушки в образе Св. Люции» из музея Тиссена-Борнемисы (Ил. 12), на котором дама, одетая по современной миланской моде, держит в руке атрибуты св. Люции¹⁷. Как было предложено ранее исследователями, портрет может быть связан с сонетом¹⁸, написанным миланским поэтом

13 В. Э. Маркова называет его портретным изображением с «широким аллегорическим подтекстом» [Маркова, 2002, с. 88]. Важным прецедентом для нас может служить устный доклад О. А. Назаровой на конференции «Лазаревские чтения» в 2022 году, в котором она определила вероятной моделью для портрета из Пушкинского музея герцога Джан Галеаццо Сфорца.

14 Подробный анализ иконографии, представляющей молодого человека со стрелами и отсылками к Св. Себастьяну [Quattrini, 2018, pp. 69–85].

15 Подробнее про поэтический круг при миланском дворе, в который был вхож Больтраффио [Rama, 1983].

16 Гайнуллина Р. Р. В образе Артемизии. Репрезентация вдов в эпоху Возрождения // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 15 (в печати).

17 Глаза были скрыты до реставрации 1935 года.

18 Deseet Boltraphio

Dum plagae auxilium peto cruentae,
et picta loquor ipse cum tabella:
vivit Lucai qua venusta bella,
natura artis opus novum tuente.

Dum cultum et reputo decus iuventae c
rines, frontem, oculos, genas, labella,
oris nequitias, manum, fabella
qua vinctus feror heul! dolos suento.

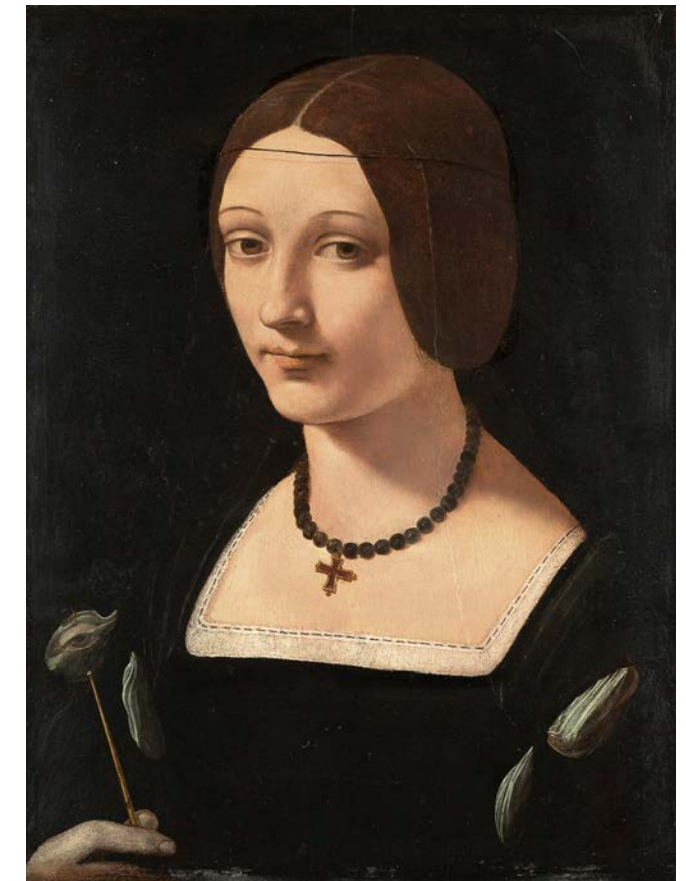
Quid (ut pone aderat) quasi audienti inquit Boltraphius
iocans, dicato

corde haec fers: minus hoc licet scienti.

Artis addere posse delicato
non est vitam operi: ergo sentienti haec dic-hisque
animum Deae plicato.

Epygrammaton Libri Decem.

Сонет издан посмертно в 1521 году, однако написан он явно ранее 1512 года — даты смерти поэта. Цит. по: [Fiorio, 2000, p. 103]



Ил. 11

Джованни Антонио Больтраффио. Портрет женщины в образе Артемизии. Ок. 1494. Дерево, масло. 49×37. Коллекция Маттиоли, Милан

Ил. 12

Джованни Антонио Больтраффио. Портрет девушки в образе Св. Люции. Ок. 1500. Дерево, масло. 52×37. Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид

Ланчино Курцио¹⁹. В сонете он описывает некий портрет кисти Больштраффио, где св. Лючия изображена настолько реалистично и прекрасно, что поэт начинает с ней беседовать²⁰. В качестве гипотетической модели предполагалась кандидатура Люсии Моничины (Lucia Monychina), возлюбленной Курцио, которую он упоминает в нескольких своих сонетах [Rama, 1983, p. 82].

Дальнейшее развитие портрета-аллегии происходит уже в Венеции, где в мастерской Джорджоне синтезируется наследие Леонардо²¹ и разрабатывается сразу несколько типов портрета, отсылающих нас к выявленной проблематике. Так, например, в «Портрете молодого человека со стрелами» из Музея истории искусств в Вене считается связь с миланской темой, разработанной в кругу Больштраффио²². Но для нашего исследования намного важнее становится другой портрет-аллегория в творчестве Джорджоне, т.н. «Автопортрет в образе Давида» из Музея герцога Антона Ульриха в Брауншвейге (Ил. 13). Атрибуция этого произведения затруднена, некоторые исследователи относят его к произведениям Джорджоне, другие считают лишь ранней копией²³. В нашем же контексте важнее становятся те документальные свидетельства, которые сопровождают этот (или иной, послуживший прототипом) предполагаемый автопортрет. Вазари сообщает, что в коллекции Гримани хранится портрет художника «в образе Давида, с прической, как было принято в то время до самых плеч... Одетый в доспехи Давид держит отрубленную голову Голиафа»²⁴. В описи коллекции Гримани от 1528 года числится «портрет Джорджоне, написанный его собственной рукой в образе Давида и Голиафа»²⁵. Благодаря сохранившейся гравюре Вацлава Холара (Британский музей, инв. W.9.13; Ил. 14), мы можем реконструировать, как выглядело это произведение до того как было обрезано: голова Голиафа находилась на парাপете, который отделял изображаемого от зрителя, типичном для портретной живописи Венеции первой трети XVI века²⁶.

19 Первой на сонет указала Лаура Беллани [Bellani, 1935]. Далее он был связан с конкретным портретом Больштраффио [Cogliati, 1969, pp. 360–362].

20 И снова здесь мы сталкиваемся со связью поэзии и живописи, реализма и идеализации (sic!).

21 Проблема влияния Леонардо на Джорджоне широко освещена в научной литературе, большинство исследователей не оспаривают этот факт [Ballarin, 1993; Nichols, 2016]. В каталоге к последней выставке Джорджоне также демонстрируется эта связь. Подробнее: [Facchinetti, 2016, pp. 23, 42, 235, 137].

22 Помимо Больштраффио, изображения молодого человека со стрелами, явно апеллирующие к образу Св. Себастьяна, встречаются у Марко Д'Оджоно («Молодой человек в образе Св. Себастьяна» из коллекции Джованни Леонардо Фридзоне), Джованни Агостино да Лоди («Молодой человек в образе Св. Себастьяна», коллекция Виеццолли в Генуе), Бернардино Луини («Святой Себастьян» из Государственного Эрмитажа). В качестве дополнительных примеров разработки этой темы в живописи Джорджоне можно привести его «Старуху» из Галереи Академии в Венеции, а также «Портрет молодой девушки (Лаура)» из Музея истории искусств в Вене. Эти и другие «лирические портреты» присталь-

но рассмотрены Марианной Коос в ее монографии, в которой в частности отмечается и их связь с миланскими образами: [Koos, 2006b].

23 Джанин Андерсон атрибутирует эту работу самому Джорджоне [Anderson, 1997, pp. 306–307]. Пол Хоулбертон считает скорее копией, указывая и на иные примеры копирования этой композиции (например, холст из Королевской коллекции в Хэмптон-Корте) [Holberton, 2003, pp. 32–33].

24 «Lavorò in Venezia nel suo principio molti quadri di Nostre Donne ed altri ritratti di naturale, che sono e vivissimi e belli, come se ne vede ancora tre bellissime teste a olio di sua mano nello studio del reverendissimo Grimani patriarca d'Aquileia, una fatta per Davit (e, per quel che si dice, è il suo ritratto), con una zazzera, come si costumava in que' tempi, infino alle spalle, vivace e colorita che par di carne: ha un braccio ed il petto armato, col quale tiene la testa mozza di Golia». Цит. по [Vasari-Milanesi, 1878, pp. 93–94].

25 «ritratto de Zorzon di sua mano fatto per David e Golia». Цит. по [Bernocchi, 2020, p. 57].

26 Например, «Портрет Джироламо (?) Барбариго» или «Портрет женщины (La Schiavona)» Тициана из Национальной галереи в Лондоне.



Ил. 13

Приписывается Джорджоне. Автопортрет в образе Давида. Ок. 1508. Холст, масло. 52×43. Музей герцога Антона Ульриха в Брауншвейге

Ил. 14

Вацлав Холара. Автопортрет Джорджоне в образе Давида. 1650. Гравюра. 26×19. Британский музей, Лондон

Пол Хоулбертон предположил, что этот портрет Джорджоне должен быть прочитан в контексте *ragione* между возможностями поэзии и живописи. Эта гипотеза представляется оправданной, ведь согласно текстам Джорджо Вазари и Паоло Пино, художник уже обращался к *ragione*, создав живописное произведение, которое превосходило скульптуру²⁷.

Интерпретация Хоулбертона очень важна, так как она подчеркивает вновь ту теоретическую рамку, в которой формируется портрет-аллегория на рубеже XV–XVI веков. Недостаточность лишь мимесиса как основной цели портрета, поэтические истоки, стремление к иносказательности и задача показать больше, чем способна сама живопись, — все это лежит в основе формирования новой типологии итальянской портретной живописи XVI века и, в частности, портрета-аллегии. Двойственная природа этих портретов отвечала функциям и задачам репрезентации в начале XVI века²⁸, показывала не только саму модель, подражая природе, но и в значительно более усложненном ключе демонстрировала те ценности и добродетели, которыми модель обладала, а также могла запечатлеть в вечности важные события из жизни портретируемого. Формирование новой типологии предполагало решение определенного спектра задач в репрезентации. Несмотря на то, что границы и истоки портрета-аллегии, а также сам круг произведений, определены не до конца, изучая отдельные примеры, когда модели и обстоятельства заказа портретов нам известны (или их удастся установить), мы надеемся очертить, пусть и лишь пунктиром, ту палитру возможных функций, которыми надеялись портреты этого типа.

Между сакральным и светским. Портреты в образе святых мужей

Возвращаясь вновь к формированию и линии развития портрета-аллегии, заметим, что широкого развития эта типология после Джорджоне в Венеции не получила²⁹, во всяком случае вплоть до Тинторетто и Веронезе³⁰. Однако мастера-современники Джорджоне значительно развили этот тип портрета и наметили новые пути его эволюции. Примером может выступать «Портрет монаха Фра Теодоро да Урбино в образе Св. Доминика» из Национальной галереи в Лондоне, написанный Джованни Беллини около

27 Вазари описывает, что он создал картину, которая бы демонстрировала фигуру со всех ракурсов, тем самым превосходя скульптуру: «Dipinse uno ignudo che voltava le spalle ed aveva in terra una fonte d' acqua limpidissima, nella quale fece dentro per riverberazione la parte dinanzi: da un de1 lati era un corsaletto brunito che s'era spogliato, nel quale era il profilo manco, perchè nel lucido di quell' arme si scorgeva ogni cosa; dall'altra parte era uno specchio che drento vi era l' altro lato eli quello ignudo; cosa di bellissimo ghiribizzo e capriccio, volendo mostrare in effetto che la pittura, conduce con più virtù e fatica, e mostra in una vista sola del naturale più che non fa la scultura: la qual' opera fu sommamente lodata e ammirata per ingegnosa e bella». Цит. по [Vasari-Milanesi, 1878, p. 98]. Паоло Пино указывает в своем Dialogo di pittura di messer Paolo Pino nuovamente dato in luce, что это было изображение Святого Георгия [Land, 1999, pp. 2–3].

28 Как справедливо отметила Илария Бернокки, портрет-аллегория был оригинальным ответом на эволюцию портретной живописи на рубеже XVI века [Bernocchi, 2020, p. 58].

29 Видимо, венецианцы в большей степени отдавали предпочтение литературным и идеализированным портретным типам, например, многочисленным «красавицам». Подробнее о жанре т.н. «Красавиц» в статье Люка Сайсона [Syson, 2008].

30 В их наследии находятся эпизодические примеры обращения к этому типу портрета, например, «Портрет мужчины в образе Давида» Тинторетто из Национального музея искусства Запада в Токио и «Портрет дамы в образе Св. Ангессы» Веронезе из Музея изящных искусств в Хьюстоне.



Ил. 15
Джованни Беллини. Портрет монаха Фра Теодоро да Урбино в образе Св. Доминика. Ок. 1515. Холст, масло. 63×50. Национальная галерея, Лондон

Ил. 16
Джованни Беллини. Портрет монаха в образе Св. Петра-Мученика. Ок. 1490–1500. Дерево, масло. 59,1×48,3. Национальная галерея, Лондон

1515 года (Ил. 15). На портрете представлен монах, стоящий за парапетом, на котором присутствует надпись: «MAGO FRATRIS M.DXV THEODORI URBINATUS». Она и позволила исследователям идентифицировать модель как монаха Фра Теодоро да Урбино из монастыря Сан Дзаниполо [Goffen, 1989, pp. 216–217; Christiansen & Weppelmann, 2011, pp. 371–373]. Лилии в руках доминиканского монаха — тот самый атрибут, который соотносит его со Св. Домиником.

Это не единственный портрет в наследии Беллини и других мастеров региона Венето, который изображает доминиканского монаха в образе доминиканского святого. Например, можно вспомнить «Портрет доминиканского монаха с атрибутами Св. Петра-мученика» (ок. 1490–1500) Беллини из лондонской Национальной галереи (Ил. 16), на котором монаха идентифицировать пока так и не удалось³¹, «Портрет Фра Лоренцо Герарди да Бергамо в образе Фомы Аквинского» 1542 года из музея Уолтерса в Балтиморе (Ил. 17) и «Портрет монаха Анджело Феретти в образе Св. Петра-мученика» 1549 года из Музея Фогга в Кембридже (Ил. 18) — оба без сомнений атрибутируются Лоренцо Лотто, а обстоятельства их заказа задокументированы в бухгалтерских книгах *Libro di spese diverse* Лоренцо Лотто [Carolís, 2013, p. 273]³².

Доминиканские портреты в образах особо почитаемых орденских святых были исследованы Фредериком Поллеросом [Polleros, 1988, pp. 318–320] в его монографии и выделены им в отдельную группу. Их появлению способствовали особые религиозные взгляды доминиканского ордена и его теологическая концепция подражания и отождествления со своей ролевой моделью (*imitatio*)³³. Визуальные образы в этом контексте играли не последнюю роль. Упомянутые выше монахи не оставили литературного наследия, что не позволяет нам проследить их особое поклонение ординарным святым. Исключение составляет Фра Лоренцо Герарди да Бергамо, написавший два небольших трактата, один из которых, *Verace regola de imitar lesu Christo et farsi perfetto*, был посвящен концепции *Imitatio Christi* [Bernocchi, 2020, p. 93], что вновь вводит нас в круг идей, связанных с подражанием и отождествлением со своими *exempla* — Христом или доминиканским святым. Весь патронаж и искусство доминиканцев с самого начала формирования учения были пронизаны темой сопричастия Священной истории³⁴.

Такая укорененность портрета в религиозной практике также не случайна. Как показывают последние исследования, в частности Маргарет Морс [Morse, 2018], портрет не был исключительно светским предметом

31 Как сообщает Илария Бернокки со ссылкой на Кэролин Кэмпбелл из Национальной галереи в Лондоне, атрибуты были добавлены позже, около 1600 года [Bernocchi, 2020, p. 92]. Стилистический анализ см. [Goffen, 1989, pp. 210–211].

32 К этой же группе портретов можно было бы отнести «Портрет Фра Сальво Аванци да Верона в образе Святого Фомы Аквинского» Антонио Бадиле 1546 года из Галереи Академии в Венеции и «Портрет Фомы Аквинского» Джироламо Маццола-Бедоли ок. 1550–

1552 годов, который, как предполагают, изображает Антонио Микеле Гизлиери, будущего Папу Пия V.

33 Особенно ярко явленное в классической традиции *De viris illustribus*, преобразованной в руках доминиканских теологов. Подробный анализ: [Huijbers, 2013].

34 Подробнее про почитание доминиканских святых в диссертации: [Cappon, 1980, pp. 183–210]. Тема сопричастности явлена в других доминиканских заказах, например, во фресках Фра Анджелико во флорентийском монастыре Сан Марко.



Ил. 17

Лоренцо Лотто. Портрет Фра Лоренцо Герарди да Бергамо в образе Фомы Аквинского. 1542. Холст, масло. 83,1×69,6. Музей Уолтерса, Балтимор

Ил. 18

Лоренцо Лотто. Портрет монаха Анджело Феретти в образе Св. Петра-мученика. 1549. Холст, масло. 89,9×69,4. Музей Фогга, Кембридж



искусства³⁵. Опираясь на описи венецианских домов, исследовательница делает важное наблюдение: портреты часто располагались буквально «бок о бок» с религиозными образами, составляя единое целое для духовной практики³⁶. Соответственно, портреты могли играть значимую роль в домашнем молитвенном обиходе, способствуя формированию и укреплению религиозной идентичности домочадцев [Morse, 2018]. Портреты-аллегии, генетически восходящие к религиозным образам, как нам кажется, тоже могли встраиваться в эту практику.

Портрет-аллегория и репрезентация власти

Иной областью, где иносказательность традиционно была частью визуального языка, стала придворная культура и произведения, связанные с репрезентацией правителя, поэтому не удивительно, что наиболее хорошо документированные и поддающиеся дешифровке программы портретов-аллегорий происходят именно из этой среды. XVI век, ввиду политической нестабильности³⁷, стал эпохой, в которой репрезентация правителя играла важнейшую роль. Ее основной частью стали освоение античного наследия и апелляция к нему: так, Генрих IV ассоциировал себя с образом Геркулеса [Dickerman & Walker, 1996, p. 330], Филипп II представлял себя в образе Соломона [Beemon, 1999, pp. 56–79], Карл V проводил параллели между собой и императором Октавианом Августом [Knighton & Deeming, 2012, p. 12; Nazarova & Gaynullina, 2021].

Однако наиболее значимым для нас примером в контексте портретной репрезентации является Великий герцог Козимо I Медичи и его «Портрет в образе Орфея» из Музея искусств Филадельфии, написанный Аньоло Бронзино около 1537–1539 годов (Ил. 19). Портрет представляет герцога, сидящего спиной к зрителю и практически обнаженного (красная драпировка лишь слегка прикрывает его наготу). В руках он держит музыкальный инструмент — *lira da braccio*, традиционный атрибут в изображении Орфея, за ним располагается голова Цербера, которого он успокаивает своей игрой. Традиционно на протяжении десятилетий данный портрет ассоциировался со свадебным заказом по случаю бракосочетания Козимо и Элеоноры Толедской, которое произошло в 1539 году. Тема Орфея, играющего на лире, раскрывалась в этих интерпретациях в свете свадебной образности,

35 В этом смысле она вступает в полемику с Питером Бёрком [Burke, 1987], который в своем эссе, посвященном портрету Возрождения, отстаивает его светский характер, в качестве части более широкого социального явления, ориентированной на артикуляцию социальной роли личности и семьи.

36 Данные практики вполне вероятно могут восходить к заальпийской традиции т.н. благочестивых диптихов и донаторских портретов, связанных с движением «Нового благочестия», которое поднимало личное религиозное переживание на новый уровень, побуждая верующих отождествлять себя с образом Христа или мучеников. В данном контексте интересна интерпретация, предложенная Лаурой Гелфанд и Уолтером Гиб-

соном [Gelfand & Gibson, 2002]. В своей статье исследователи при анализе «Мадонны канцлера Ролена» продемонстрировали, что в представлениях XV века изображения и скульптуры считались материальными воплощениями изображенных лиц. Поэтому как живописные, так и скульптурные портреты могли сохранять свою духовную активность, способствуя спасению души и устанавливая связь со святыми, присутствующими в общем художественном пространстве. В этом контексте могут бытовать и описанные в настоящей статье портреты-аллегии.

37 Стоит лишь вспомнить Итальянские войны (1494–1559).



Ил. 19

Аньоло Бронзино. Портрет Козимо I Медичи в образе Орфея. Ок. 1537–1539. Дерево, масло. 93,7×76,4. Музей искусств Филадельфии

а обнаженность и эротизация фигуры герцога считывалась исследователями как однозначное подтверждение этому факту [Foster, 1971, p. 83; Simon, 1985; Tucker, 1985]. Однако, как впоследствии продемонстрировала Карла Лонгдейк [Langedijk, 1976], этот сюжет может быть прочитан и в ином ключе — как политическая аллегория справедливого правления, восходящая также к иным примерам в медичейской иконографии. Последние исследования лишь подтверждают эти предположения, дополняя круг литературных и визуальных источников³⁸. Согласно этой версии, портрет необходимо датировать 1537 годом и рассматривать как политическое заявление, отражающее амбиции и намерения молодого герцога на заре его правления. Тонкая и усложненная форма политической аллегории, явленная в портрете Бронзино, как нельзя лучше отображала необходимый “tone of voice” и способности молодого человека к управлению государством.

Как уже было замечено ранее, репрезентация власти средствами иносказания и поиск аллегорий в великом прошлом были частью общеевропейской традиции³⁹. Так, в живописном наследии Бронзино рассмотренный выше портрет Козимо — не единственный пример политической аллегории. Он обращается к типу портрета-аллегии и в «Портрете Андреа Дориа в образе Нептуна» (ок. 1545–1546, Пинакотекка Брера, Милан; Ил. 20). В нем генуэзский адмирал и союзник Карла V представлен идеализированно обнаженным⁴⁰, с трезубцем, отсылающим к античному богу морей и потоков [Eliav, 2020]. В нашем контексте особенно актуальным оказывается факт использования иконографии Дориа-Нептуна не только в живописи, но и в медальерном искусстве. Созданию этого портрета предшествовала медаль, изготовленная Леоне Леони, где на одной стороне помещен портрет Дориа, а на другой — его изображение в образе Нептуна (1541, Британский музей). Связь, намеченная еще в начале нашего повествования, вновь подтверждается. Медаль как типичная форма репрезентации правителя с античных времен в XVI веке облекается и дополняется новым форматом — портретом-аллегорией. Риторические параллели, необходимые для репрезентации власти, находят свое воплощение в новом типе портретной живописи.

Определяя социальные роли. Куртизанка, вдова и добродетельная матрона

Как ни странно, большинство известных нам примеров точно идентифицированных портретов-аллегорий представляют именно мужчин. Женские модели, запечатленные в роли добродетельных матрон, святых и мифологических персонажей, как правило, остаются инкогнито. Это обстоятельство открывает новые возможности для дальнейшего исследования женского

³⁸ В своей диссертации Илария Бернокки посвятила целый раздел политической интерпретации этого портрета: [Bernocchi, 2020, pp. 102–121]. Практически следом вышла статья Кристины Запеллы, в которой дополнительно в свете политических идей объясняется аспект, связанный с обнаженностью и эротизированностью образа [Zappella, 2021].

³⁹ Репрезентация самого Козимо не ограничивалась лишь обращением к образу Орфея. Он изображал себя в образе императора Августа: [Kurt, 1971, p. 71; Холев, 2023].

⁴⁰ Андреа Дориа на момент написания этого портрета было около 80 лет!



Ил. 20

Аньоло Бронзино. Портрет Андреа Дориа в образе Нептуна. Ок. 1545–1546. Холст, масло. 115×53. Пинакотекка Брера, Милан

портрета-аллегии, который отвечал несколько иным задачам, нежели мужской. Выбор персонажей для отождествления, в чьих образах запечатлевались дамы, как нам кажется, был связан с одной стороны с обращением к типично женским добродетелям, а с другой — с теми социальными и гендерными ролями, которые отводились женщинам⁴¹.

Так, например, вдовы в своей репрезентации неоднократно обращались к образу Артемизии — образцовой вдовы, воспетой Боккаччо⁴². Пример такого портрета мы наблюдали у Больтраффио ранее (Ил. 11)⁴³, повторение этой же темы мы встречаем в портрете Себастьяно дель Пьомбо, представляющем в образе Артемизии, по предположению Г. Фройлера [Frueher, 2016, p. 253], Витторию Колонну (ок. 1526, Лидс, Хейрвуд Хаус; Ил. 21)⁴⁴. В руке героиня держит чашу с прахом — атрибут, который явно указывает на то, что перед нами Артемизия. Изображение датируется периодом после 1525 года, после смерти ее супруга. Дополнительным подтверждением особого внимания к теме вдовства в случае с Витторией Колонной могут служить ее стихи, т.н. *Rime Vedovili* [Wainwright, 2016; Ferretti, 2021], более того отождествление маркизы Пескара с Артемизией находит свое отражение и в современной литературе, например в «Неистовом Роланде» Ариосто⁴⁵. В случае с этим портретом обращение к аллегоризированной форме репрезентации вдовьего положения не только подчеркивало статус модели как вдовы, но также дополняло ее публичный и профессиональный образ (как поэтессы), акцентируя внимание на ее утрате и верности памяти супруга⁴⁶.

Помимо этого, мы можем предполагать, что портрет-аллегория использовался не только для репрезентации вдов, но и представлял дам в образах их *exempla* — добродетельных жен. На «Портрете дамы в образе Св. Маргариты» из Капитолийских музеев (Ил. 22) героиня изображена сидящей, ее лицо вполне конкретно и портретно, платье соответствует моде XVI века, в руках она держит небольшой томик — возможно, молитвенник, фигура помещена в необычный горизонтально-ориентированный формат, встречающийся у художников региона Венето. Здесь уместно вспомнить «Портрет девушки,

41 Подробнее про особенности репрезентации женщин в искусстве Возрождения и гендерные роли в монографии Паолы Тинагли [Tinagli, 1997].

42 Помимо этого, можно заметить, что Артемизия была не единственной ролевой моделью для вдов. Так, например, портретом-аллегорией, изображающим вдову, можно считать «Женский портрет» Корреджо из собрания Эрмитажа (ок. 1518–1519), на котором, по предположению исследователей, могла быть запечатлена Джиневра Рангоне, овдовевшая в 1517 году. Надпись на сосуде в ее руках содержит отсылку к тексту «Одиссеи» Гомера (IV, 220–222), в котором Елена предлагает Телемаху чашу с вином и снадобьем, способствующим облегчению горя утраты [Finzi, 1962; Franzoni, 2020; Pozdnev, 2023].

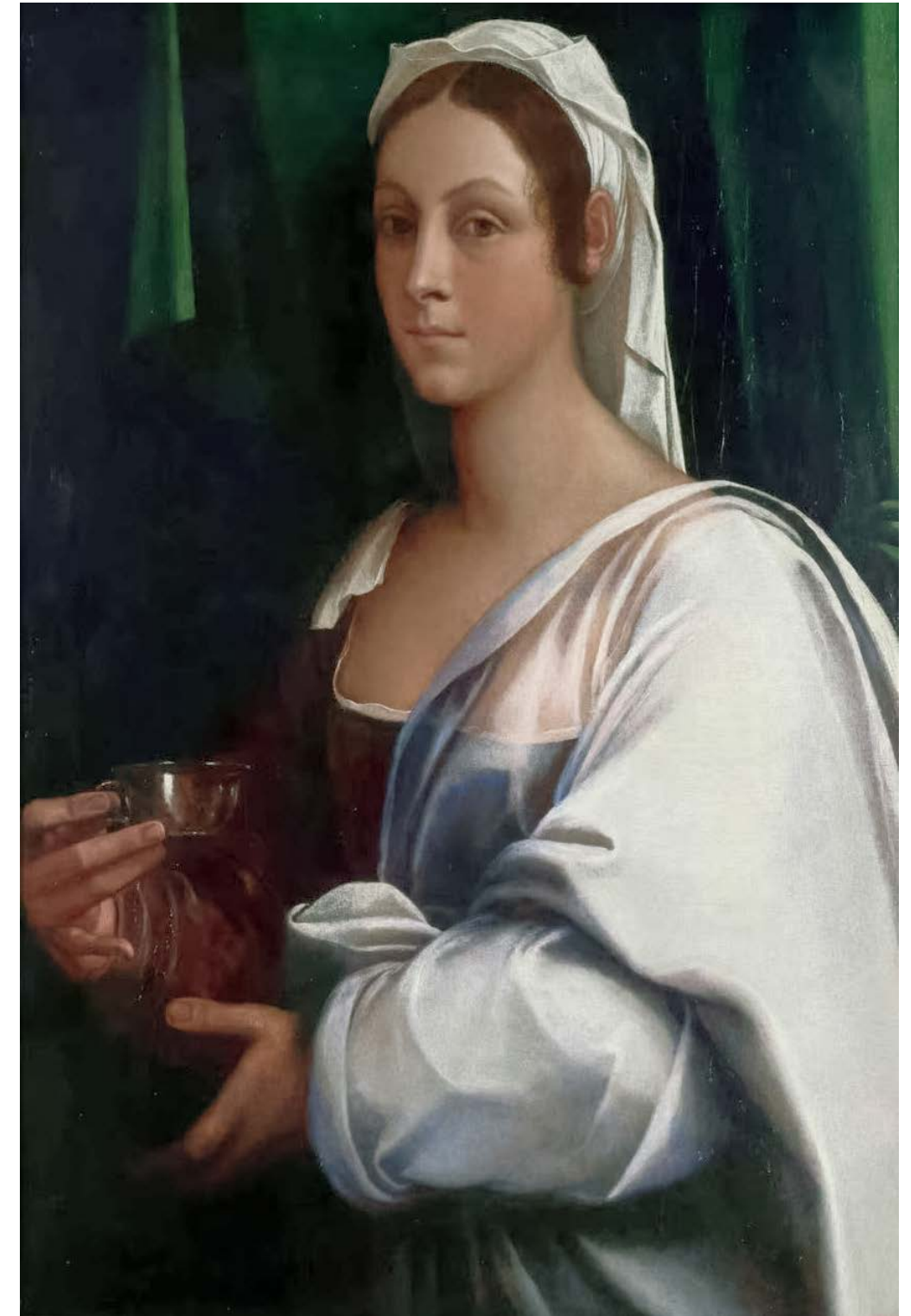
43 Речь о «Портрете женщины в образе Артемизии» Больтраффио из Коллекции Маттиолли в Милане, который предположительно представляет Изабеллу Арагонскую. Обсуждение его см. выше в настоящей статье, а также см.: Гайнуллина Р. Р. В образе Артемизии.

Репрезентация вдов в эпоху Возрождения // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 15 (в печати).

44 Отождествление строится в том числе на основании схожести с портретом работы Себастьяно дель Пьомбо из Национального музея искусства Каталонии (1530-е), который традиционно считают портретом Колонны.

45 Поделом ей имя Виктория
Ей, рожденной среди побед
И с победой об руку
Длящей путь меж трофеев и триумфов.
Артемисия по любви к Мавзолу
Возвела усопшему мавзолей —
Но не больше ли честь
Не во гроб, а из гроба вознесть любезного
[Ариосто, 1993, с. 218–219].

46 О намеренном обращении поэтессы к теме утраты возлюбленного в поэтическом аспекте поэзии петраркизма: [Ferretti, 2021, pp. 521–524].



Ил. 21

Себастьяно дель Пьомбо. Портрет дамы в образе Артемизии. Ок. 1526. Холст, масло. 80×60. Хейрвуд Хаус, Лидс

вдохновленный образом Лукреции» Лоренцо Лотто из Национальной галереи в Лондоне (Ил. 23) из-за их схожести не только в формате и композиции, но и в аллегорической образности, дополняющей натуроподобное изображение. Лишь не бросающиеся в глаза атрибуты и детали указывают на аллегорический подтекст, присутствующий в этих произведениях, так что на первый план выведена именно портретная составляющая. В случае с картиной Савольдо таким элементом служит узор на платье, изображающий маргаритки, который намекает на предполагаемое имя героини — Маргарита; голова животного в левом нижнем углу картины идентифицирована как голова дракона, чье присутствие на цепи рождает аллюзию со св. Маргаритой Антиохийской [Frangi, 1992, pp. 75–76; Campbell, 2011, p. 136]. У Лотто же это рисунок, на который указывает модель, и надпись — цитата из «Истории Рима» Ливия⁴⁷, которая отсылает к образу римской матроны — Лукреции. К сожалению, героиню с портрета Савольдо так и не удалось пока идентифицировать, в отношении героини с картины Лоренцо Лотто высказывалось предположение, что это Лукреция Вальер [Goffen, 1999; Campbell, 2011, p. 223]. Однако показательно само обращение к типичным для женского искусства образчикам святости и целомудрия — Маргарите, выступавшей заступницей в родах [Khalifa-Gueta, 2022], и Лукреции — образчику целомудрия, которая часто фигурировала в свадебном контексте⁴⁸.

В иных случаях мы имеем дело с портретом-аллегорией, который выступает скорее дополнением к «обычным» портретам своего времени или даже создает с ними ансамбль. Такой пример мы обнаруживаем в живописи Флоренции, в наследии художника Доменико Пулиго. Речь идет о «Портрете дамы» (ок. 1525) из частной коллекции (Ил. 24), который считается единственным достоверным портретом ренессансной куртизанки Барбары Салютати [Rogers, 2019]. Этот портрет, обладающий сложной программой и демонстрирующий дарования Барбары как певицы и поэтессы⁴⁹, может быть объединен в общий цикл еще с двумя работами из наследия мастера — «Портретом дамы в образе Св. Варвары» из Эрмитажа (Ил. 25) и «Портретом дамы в образе Св. Марии Магдалины» из Национальной галереи Канады (Ил. 26). Обе работы не просто представляют модель, поразительно похожую на героиню портрета из частного собрания, но и обладают сходными размерами, так что стоит предположить, что эта «сюита» дополняет и расширяет репрезентацию Барбары Салютати. На одном она изображена в образе своей патрональной святой — Св. Варвары, на другом апеллирует к Марии Магдалине — крайне распространенной ролевой модели, в образе которой изображали себя многие женщины XVI века [Назарова, Гайнуллина, 2024]. Грешница, которая обрела спасение и стала святой, была идеальной ролевой моделью для эпохи Возрождения. В ее фигуре соединились важные

47 NEC ULLA IMPUDICA LUCRET («Ни одна нецеломудренная женщина не будет жить, если последует примеру Лукреции»). Цит. по [Goffen, 1999, p. 751].

48 Считается, что этот портрет как раз и был заказан по случаю бракосочетания [Campbell, 2011, p. 223].

49 Более подробный анализ программы этого портрета см. в статье [Назарова, Гайнуллина, 2024].



Ил. 22
Джованни Джироламо Савольдо. Портрет женщины в образе Св. Маргариты. Ок. 1525. Холст, масло. 92×123. Капитолийские музеи, Рим

Ил. 23
Лоренцо Лотто. Портрет девушки, вдохновленный образом Лукреции. Ок. 1533. Дерево, масло. 95×110. Национальная галерея, Лондон

для эпохи темы: покаяния, смирения и спасения, а ее аристократическое происхождение по И. Воррагинскому и «профессиональная» в дальнейшем деятельность — сделали ее популярной среди самых разных социальных групп женщин [Geschwind, 2011; Cohen, 2011]. Схожий исходный размер, а также взаимодополняющая программа рассмотренных картин Пулиго являют нам не только интересный пример репрезентации куртизанки, но представляют ее куда более благочестиво, чем это делала ранняя исследовательская литература⁵⁰, акцентируя внимание на ее поэтическом и музыкальном даровании, а также ее религиозной идентичности.

Этот пример доказывает, что портрет-аллегория мог использоваться достаточно вариативно, в зависимости от степени идеализации модели и тех задач, ради решения которых он создавался. В отдельных случаях, например, в упомянутых женских портретах Савольдо и Лотто, натуралистичный образ героини лишь дополняется небольшими аллегорическими атрибутами, тем самым сближаясь со светским портретом в широком смысле. В других, чаще политических, образах (к примеру, у Больштраффio в «Портрете дамы в образе Артемизии» и у Бронзино в «Портрете Козимо I Медичи в образе Орфея») герой или героиня сближается со своей ролевой моделью, рождая впечатление явного преобладания аллегорического над реальным.

Показательно и то различие, которое мы могли наблюдать между функциями мужского и женского портрета-аллегии. Сфера применения женских образов уже, схематичнее и более стандартизирована, как правило связана с типично женскими образчиками добродетели, что в свою очередь затрудняет идентификацию моделей. Лишь в отдельных случаях, когда женщина обладала свободным положением (как с куртизанкой Барбарой Салютати или вдовой, а также поэтессой Витторией Колонной) или посягала на «мужские роли» (в первую очередь политические, как с Изабеллой Арагонской), программа портрета и выбор ролевой модели усложнялся.

Рассмотренные выше живописные произведения — лишь отдельные примеры и истории, которые еще предстоит осмыслить и расширить. Но даже этот короткий обзор небольшого числа итальянских портретов XVI века отлично подчеркивает необходимость изучать типологию портретов-аллегорий отдельно и пристально, выявляя истоки, уточняя смыслы и определяя функции этих произведений. Их исследование, как нам кажется, может приблизить нас к осмыслению ренессансной портретной живописи и, возможно, хотя бы лишь отчасти разделить категории «идеального» и «реального» в ней.

50 Долгое время исследователи искали портреты куртизанок исключительно в эротизированных образах; подробный обзор историографии см. [Назарова, Гайнулина, 2024].



Ил. 24

Доменико Пулиго. Портрет дамы (возможно, Барбара Салютати). Ок. 1523–1525. Дерево, масло. 96×79. Частное собрание



Ил. 25

Доменико Пулиго. Портрет дамы в образе Св. Варвары. 1520-е. Холст, масло. 93×71. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Ил. 26

Доменико Пулиго. Портрет дамы в образе Св. Марии Магдалины. Ок. 1520–1525. Холст, масло. 91,5×68,5. Национальная галерея Канады, Оттава

Библиография

- Ариосто, Л. (1993).** *Неистовый Роланд*. Песни XXVI–XLVI / Пер. свобод. стихом М. Л. Гаспарова; изд. подгот. М. Л. Андреев, Р. М. Горохова, Н. П. Подземская. Т. 2. М.: Наука.
- Боккаччо, Дж. (2022).** *О знаменитых женщинах*. Касталия.
- Маркова, В. Э. (2002).** *ГМИИ им. Пушкина. Каталог собрания*. В 2 т. Т. 1. Италия VIII–XVI века. Т. 2. Италия XVII–XX века. М. Т. 1.
- Марциал, М. В. (1994).** *Эпиграммы*. Книга X, 32. Пер. Ф. А. Петровского. СПб.: Издательство АО «КОМПЛЕКТ». URL: <https://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1314200010> (дата обращения: 17.02.2025).
- Назарова, О. А., Гайнуллина, Р. Р. (2024).** *Куртизанка в искусстве итальянского Возрождения: портреты Барбары Салютати кисти Доменико Пулиго* // Искусствознание. № 4. С. 110–143.
- Холев, Р. Р. (2023).** *В образе all'antica: о ранних скульптурных бюстах герцога Козимо I Медичи* // Клио 193. № 1. С. 55–64.
- Anderson, J. (1997).** *Giorgione. The Painter of «poetic Brevity»*. Paris&New York: Flammarion.
- Ballarin, A. (1993).** *Une nouvelle perspective sur Giorgione: les portraits des années 1500–1503* // Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise. Exhibition catalogue, published by the Réunion des Musées Nationaux, Paris. Pp. 281–294.
- Baxandall, M. (1988).** *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press.
- Beemon, F. E. (1999).** *Images of Philip II in the Dutch Revolt: Solomon, Shepherd or Tyrant* // Dutch Crossing, 23:2. Pp. 56–79.
- Bellani, L. (1935).** *Giovanni Antonio Boltraffio. Tesi di laurea*. Milano: Università di Milano.
- Bernocchi, I. (2020).** *Italian Heroic Portraits in the Sixteenth Century*. PhD dissertation. Pembroke.
- Bernocchi, I., Morelli, N., Pich, F. (Eds.) (2023).** *Petrarch and Sixteenth-Century Italian Portraiture. Visual and material culture, 1300–1700*. Vol. 51. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Brown, D. A (ed.) (2001).** *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*. Princeton: Princeton University.
- Burke, P. (1987).** *The presentation of the self in the Renaissance portrait* // Burke P. The historical anthropology of early modern Italy: essays on perception and communication. Cambridge, New York: Cambridge University Press. Pp. 150–167.
- Campbell, L. (ed.) (2011).** *Renaissance faces: Van Eyck to Titian*. London: National Gallery Company.
- Cannon, J. (1980).** *Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: the Provincia Romana, c.1220–c.1320*. PhD-diss. Courtauld Institute of Art, University of London.
- Carolus, F. D. (2013).** *I ritratti marchigiani di Lorenzo Lotto nel 'Libro di spese diverse'. Casi di studio e spunti per una ricerca* / "La ritrattistica di Lorenzo Lotto in area adriatica. Esempi e vicende", atti del convegno (Loreto, 22 giugno 2013), a cura di D. Frapiccini e V. Punzi, Loreto.
- Christiansen, K., Weppelmann, S. (2011).** *The Renaissance portrait: from Donatello to Bellini*. New Haven: Yale University Press.
- Cogliati, A. L. (1969).** *Giovanni Antonio Boltraffio* // Dizionario Biografico degli italiani, vol. XI, Rome. Pp. 360–362.

- Cohen, B. M. (2001).** *Saint Mary Magdalen as a Cultural Symbol in the Low Countries, c. 1450–1530*. Phd. Binghamton: Binghamton University.
- Cranston, J. (2000).** *The poetics of portraiture in the Italian Renaissance*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Cropper, E. (1968).** *The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture, in Rewriting the Renaissance* // The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe. Chicago and London: Chicago University Press. Pp. 175–190.
- Cropper, E. (1976).** *On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style* // Art Bulletin. Pp. 374–394.
- Dickerman, E. H., Walker, A. M. (1996).** *The Choice of Hercules: Henry IV as Hero* // The Historical Journal, Vol. 39, No. 2. Pp. 315–337.
- Dolce, L. (1735).** *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino: nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconvencono: con esempi di pittori antichi, e moderni: e nel fine si fa menzione delle virtù, e delle opere del divin Tiziano*. Firenze: Michele Nestenus e Francesco Moücke.
- D'Elia, U. R. (2006).** *Niccolò Liburnio on the Boundaries of Portraiture in the Early Cinquecento* // The Sixteenth Century Journal, Summer, Vol. 37, No. 2. Pp. 323–350.
- Eliav, J. (2020).** *Trident and Oar in Bronzino's Portrait of Andrea Doria* // Renaissance Quarterly, Fall, Vol. 73, No. 3. Pp. 775–820.
- Facchinetti, S. (2016).** *In the Age of Giorgione. Royal Academy of Arts, London, 12 March — 5 June*. London: Royal Academy of Arts.
- Ferretti, F. (2021).** *Artemisia sulla soglia* // LETTERATURA ITALIANA ANTICA, 22. Pp. 521–524.
- Finzi, R. (1962).** *Il ritratto di Gentildonna del Correggio all'Ermitage di Leningrado* // Nuove lettere emiliane. N. 1. Pp. 5–8.
- Fiorio, M. T. (2000).** *Giovanni Antonio Boltraffio, un pittore milanese nel lume di Leonardo*. Roma: Jandi Sapi ed.
- Foster, K. W. (1971).** *Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici* // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 15. Bd., H. 1. Pp. 65–104.
- Frangi, F. (1992).** *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti*. Firenze: Cantini.
- Franzoni, C. (2020).** *Correggio, the Humanists and the Homeric nepenthes* // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 83.1. Pp. 337–347.
- Frueker, G. (2016).** *Vittoria Colonna: The Pictorial Evidence* // A Companion to Vittoria Colonna. eds. Brundin A., Crivelli T., Sapegno M., S. Leiden and Boston: Brill. Pp. 237–269.
- Gelfand, L. D., Walter, S. G. (2002).** *Surrogate Selves: The Rolin Madonna and the Late-Medieval Devotional Portrait* // Simiolus. N. 29. Pp. 119–138.
- Geschild, R. L. (2011).** *Magdalene imagery and prostitution reform in early modern Venice and Rome, 1500–1700*. PhD dissertation. Cleveland: Case Western Reserve University.
- Goffen, R. (1989).** *Giovanni Bellini*. New Haven: Yale University Press.
- Goffer, R. (1999).** *Lotto's Lucretia* // Renaissance Quarterly. Vol. 52, No. 3. Pp. 742–781.
- Holberton, P. (2003).** *To loosen the tongue of mute poetry: Giorgione's self-portrait «as David» as a paragone demonstration* // Poetry on art: Renaissance to romanticism. S. Tyas, Donington. Pp. 32–33.

- Honee, E. (1994).** *Image and Imagination in The Medieval Culture of Prayer. A Historical Perspective* // The art of devotion in the late Middle Ages in Europe, 1300–1500. Princeton and New Jersey: Princeton University Press. Pp. 157–173.
- Huijbers, A. (2013).** «De viris illustribus ordinis praedicatorum». A «Classical» Genre in Dominican Hands // Franciscan Studies, Vol. 71. Pp. 297–324.
- Khalifa-Gueta, S. (2022).** *The Image of Saint Margaret and the Motif of the Woman and the Dragon* // Mediaevistik 35. Pp. 213–247.
- Knighton, T., Deeming, H. (2012).** *Music and Ceremony at the Court of Charles V. The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Koos, M. (2006a).** *Amore dolce-amaro. Giorgione und das ideale Knabenbildnis der venezianischen Renaissancemalerei* // Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 33. Pp. 113–174.
- Koos, M. (2006b).** *BILDNISSE DES BEGEHRENS. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts — Giorgione, Tizian und ihr Umkreis*. Emsdetten&Berlin: Edition Imorde.
- Land, N. E. (1999).** *Giovanni Bellini, Jan van Eyck and the Paragone of Painting and Sculpture* // Notes in the History of Art, 19, 1. Pp. 1–8.
- Langedijk, K. (1976).** *Baccio Bandinelli's Orpheus: A Political Message* // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XX, 1. Pp. 33–52.
- Marchand, E. (2012).** *His Masters Voice: Painted Inscriptions in the Works of Domenico Ghirlandaio* // Artibus et Historiae, Vol. 33, No. 66. Pp. 99–120.
- Martial (1920).** *Epigrams II, Books VIII–XIV*. Loeb Classical Library. Ed. Walter C. A. Ker. London: William Henemann.
- Morse, M. A. (2018).** *Domestic portraiture in early modern Venice: devotion to family and faith* // Domestic Devotions in Early Modern Italy / Eds. M. Corry, M. Faini, A. Meneghin. Boston: Brill. Pp. 117–138.
- Mossakowski, S. (1968).** *Raphael's «St. Cecilia»*. An Iconographical Study // Zeitschrift für Kunstgeschichte, 31, N. 1. Pp. 1–26.
- Nazarova, O. A., Gaynullina, R. R. (2021).** *On Meaning and Function of the Painting Apparition of the Sibyl to Emperor Augustus by Paris Bordone* // Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles. Vol. 11. Eds A. V. Zakharova, S. V. Maltseva, E. Iu. Staniukovich-Denisova. St. Petersburg: St. Petersburg Univ. Press. Pp. 626–634
- Nichols, T. (2016).** *Renaissance Art in Venice: From Tradition to Individualism*. London: Laurence King Publishing.
- Peterson, J. (2014).** *Giovanni Antonio Boltraffio's Portrait of Girolamo Casio and the Poetics of Male Beauty in Renaissance Milan* // Renaissance Love: Eros, Passion, and Friendship in Italian Art around 1500. Berlin: Deutscher Kunstverlag. Pp. 165–184.
- Polleros, F. (1988).** *Das sakrale Identifikationsporträt: ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, 2 Tie*. Worms: Werner.
- Polleross, F. (1991).** *Between Typology and Psychology: The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations* // Artibus et Historiae. Vol. 12, No. 24. Pp. 75–117.
- Pope-Hennessy, J. (1963).** *The Portrait in the Renaissance*. Princeton: Princeton University Press.
- Pozdnev, M. M. (2023).** *The Correggio Code: In Search of the Nepenthes Lady* // Philologia Classica, 18(2). Pp. 293–320.

- Quattrini, C. (2018).** «Un zovine con la friza in mano» // Raffaello e l'eco del mito, ed. by Maria Cristina Rodeschini, exhib. cat. Bergamo and Venice.
- Rama, E. (1983).** *Un tentativo di rilettura della ritrattistica di Boltraffio fra Quattrocento e Cinquecento* // Arte Lombarda, Nuova Serie, No. 64 (1). Pp. 79–92.
- Ringbom, S. (1984).** *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*. 2nd ed. Doornspijk: Davaco.
- Rogers, M. (1986).** *Sonnets on Female Portraits from Renaissance North Italy* // Word and Image. Vol. 2. No. 4. Pp. 291–305.
- Rogers, M. (2019).** *Fashioning the Identity for Renaissance Courtesan* // Fashioning Identities in Renaissance Art / Ed. M. Rogers. London: Ashgate.
- Roskill, W. M. (1968).** *Dolce's «Aretino» and Venetian Art Theory of the Cinquecento*. New York: New York University.
- Shearman, J. (2003).** *Raphael in Early Modern Sources: 1483–1602*. New Haven: Yale Uersity Press.
- Simon, R. B. (1985).** *Bronzino's «Cosimo I de' Medici as Orpheus»* // Philadelphia Museum of Art Bulletin, vol. 81, no. 348. Pp. 16–27.
- Simons, P. (1995).** *Portraiture, Portrayal, and Idealization: Ambiguous Individualism in Represenations of Renaissance Women* // Language and Images of Renaissance Italy / Ed. by A. Brown. Oxford: Clarendon Press. Pp. 263–311.
- Stewart, A. (1978).** *Unequal Lovers: A Study of Unequal Couples in Northern Art* // Faculty Publications and Creative Activity, School of Art, Art History and Design. 19. URL: <https://core.ac.uk/reader/17268650> (дата обращения: 14.05.2025)
- Syson, L. (2008).** *Belle: Picturing Beautiful Women* // Art, and Love in Renaissance Italy / Ed. A. Bayer. New York: The Metropolitan Museum of Art. Pp. 246–254.
- Syson, L. (2011).** *Leonardo Da Vinci: Painter at the Court of Milan*. New Haven: Yale University Press.
- Tinagli, P. (1997).** *Women in Italian Renaissance Art; Gender, Representation, and Identity*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Tucker, M. S. (1985).** *Discoveries Made during the Treatment of Bronzino's «Cosimo I de' Medici as Orpheus»* // Philadelphia Museum of Art Bulletin LXXXI, 348. Pp. 28–32.
- Vasari-Milanesi (1878).** *Le opere di Giorgio Vasari*. Vol. 4, 1878.
- Wainwright, A. (2016).** *Outdoing Colonna: Widowhood Poetry in the Late Cinquecento* // A Companion to Vittoria Colonna. eds. Brundin A., Crivelli T., Sapegno M., S. Leiden and Boston: Brill. Pp. 95–113.
- Weinstein, D. (2010).** *Saints and Society: The Two Worlds of Western Christendom, 1000–1700*. Chicago: Chicago University Press.
- Zappella, C. (2021).** *The Implicating Gaze in Bronzino's Cosimo I de' Medici as Orpheus and the Intellectual Culture of the Accademia Fiorentina* // Studies in Iconography. Vol 42. Pp. 161–185.

Список иллюстраций

Ил. 1. Приписывается Тициану. Любовники. Ок. 1510. Холст, масло. 74,5×65,2. Королевская коллекция, Лондон. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Attributed_to_Titian_\(c._1488-Venice_1576\)_-_The_Lovers_-_RCIN_403928_-_Royal_Collection.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Attributed_to_Titian_(c._1488-Venice_1576)_-_The_Lovers_-_RCIN_403928_-_Royal_Collection.jpg) (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 2. Парис Бордоне. Венецианские любовники. Ок. 1525–1530. Холст, масло. 81×86. Пинакотека Брера, Милан. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Файл:Paris_Bordone_001.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 3. Джованни Джироламо Савольдо. Портрет рыцаря. Ок. 1525. Холст, масло. 88,3×73,4. Национальная галерея, Вашингтон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Girolamo_Savoldo,_Portrait_of_a_Knight,_c._1525,_NGA_41689.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 4. Себастьяно дель Пьомбо. Портрет девушки в образе Св. Жены. Ок. 1510. Дерево, масло. 54,7×47,5. Национальная галерея, Вашингтон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_a_Young_Woman_as_a_Wise_Virgin_A29712.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 5. Себастьяно дель Пьомбо. Портрет девушки в образе Юдифи (Соломеи?). Ок. 1510. Дерево, масло. 54,9×44,5. Национальная галерея, Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sebastiano_del_Piombo_-_The_Daughter_of_Herodias_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 6. Франческо Мельци. Флора. Ок. 1517–1521. Холст (перевод с дерева), масло. 76×63. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Melzi,_Francesco_-_Flora_-_1517-1521.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 7. Приписывается Марко Д’Оджоно. Девушка с вишнями. Ок. 1491–1495. Дерево, масло. 48,9×37,5. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Источник изображения — URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Marco_d’Oggiono_\(attr.\)_-_Girл_with_Cherryes_-_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Marco_d’Oggiono_(attr.)_-_Girل_with_Cherryes_-_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg) (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 8. Джованни Антонио Больтраффио. Портрет юноши в образе Св. Себастьяна. Кон. 1490-х. Холст (перевод с дерева), масло. 48×36. Пушкинский музей, Москва. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Portrait_of_a_boy_as_saint_Sebastian_\(Giovanni_Antonio_Boltraffio_-_Pushkin_Museum\)#/media/File:Giovanni_Antonio_Boltraffio_-_Portrait_of_a_boy_as_saint_Sebastian_-_Google_Art_Project.jpg/4](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Portrait_of_a_boy_as_saint_Sebastian_(Giovanni_Antonio_Boltraffio_-_Pushkin_Museum)#/media/File:Giovanni_Antonio_Boltraffio_-_Portrait_of_a_boy_as_saint_Sebastian_-_Google_Art_Project.jpg/4) (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 9. Джованни Антонио Больтраффио. Портрет юноши со стрелой. Ок. 1500–1510. Дерево, масло. 49,8×35,6. Музей Тимкен, Сан-Диего. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Antonio_Boltraffio_006.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 10. Джованни Антонио Больтраффио. Портрет юноши, возможно, Джироламо Казио. Ок. 1500. Дерево, масло. 40,5×23. Чатсворт-хаус, Дербеншир. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Antonio_Boltraffio_007.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 11. Джованни Антонио Больтраффио. Портрет женщины в образе Артемизии. Ок. 1494. Дерево, масло. 49×37. Коллекция Маттиоли, Милан. Источник изображения —

URL: <https://www.flickr.com/photos/mazanto/48542123117/in/photostream/> (дата обращения: 28.04.2025)

Ил. 12. Джованни Антонио Больтраффио. Портрет девушки в образе Св. Люции. Ок. 1500. Дерево, масло. 52×37. Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Antonio_Boltraffio_-_Portrait_of_a_Lady_as_St_Lucy_-_WGA2383.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 13. Приписывается Джорджоне. Автопортрет в образе Давида. Ок. 1508. Холст, масло. 52×43. Музей герцога Антона Ульриха в Брауншвейге. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgione,_Self-Portrait_braunschweig.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 14. Вацлав Холара. Автопортрет Джорджоне в образе Давида. 1650. Гравюра. 26×19. Британский музей, Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wenzel_Hollar_-_Giorgione’s_Self-Portrait_as_David_-_WGA11628.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 15. Джованни Беллини. Портрет монаха Фра Теодоро да Урбино в образе Св. Доминика. Ок. 1515. Холст, масло. 63×50. Национальная галерея, Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Bellini_-_Fra_Teodoro_of_Urbino_as_Saint_Dominic_2.jpg#mw-jump-to-license (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 16. Джованни Беллини. Портрет монаха в образе Св. Петра-Мученика. Ок. 1490—1500. Дерево, масло. 59,1×48,3. Национальная галерея, Лондон. Источник изображения — URL: <https://www.wikidata.org/wiki/Q26492497> (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 17. Лоренцо Лотто. Портрет Фра Лоренцо Герарди да Бергамо в образе Фомы Аквинского. 1542. Холст, масло. 83,1×69,6. Музей Уолтерса, Балтимор. Источник изображения — URL: <https://art.thewalters.org/object/37.1104/> (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 18. Лоренцо Лотто. Портрет монаха Анджело Феретти в образе Св. Петра-мученика. 1549. Холст, масло. 89,9×69,4. Музей Фогга, Кембридж. Источник изображения — URL: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/300021> (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 19. Аньоло Бронзино. Портрет Козимо I Медичи в образе Орфея. Ок. 1537–1539. Дерево, масло. 93,7×76,4. Музей искусств Филадельфии. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agnolo_Bronzino_-_Portrait_of_Cosimo_I_de’_Medici_as_Orpheus_-_Google_Art_Project.jpg#mw-jump-to-license (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 20. Аньоло Бронзино. Портрет Андреа Дориа в образе Нептуна. Ок. 1545–1546. Холст, масло. 115×53. Пинакотека Брера, Милан. Источник изображения — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Angelo_Bronzino_-_Portrait_of_Andrea_Doria_as_Neptune_-_WGA3261.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 21. Себастьяно дель Пьомбо. Портрет дамы в образе Артемизии. Ок. 1526. Холст, масло. 80×60. Хейрвуд Хаус, Лидс. Источник изображения — URL: <https://hagewood.org/object/portrait-of-a-lady/> (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 22. Джованни Джироламо Савольдо. Портрет женщины в образе Св. Маргариты. Ок. 1525. Холст, масло. 92×123. Капитолийские музеи, Рим. Источник изображения — URL: <https://www.tribune.com/wp-content/uploads/2018/04/Giovan-Girolamo-Savoldo-Ritratto-di-donna-in-veste-di-Santa-Margherita-c.-1527-28-Roma-Pinacoteca-Capitolina-olio-su-tela.jpg> (дата обращения: 28.04.2025)

References

Anderson, Janie (1997). *Giorgione. The Painter of «poetic Brevity»*. Paris&New York: Flammarion.

Ariosto, Ludovico (1993). *Orlando Furioso. Canto XXVI-XLVI*. Trans. M.L. Gasparov, eds. M.L. Andreev, R.M. Gorohova, N.P. Podzemskaja. V. 2. Moscow: Nauka Publ. [In Russ.]

Ballarin, Alessandro (1993). *Une nouvelle perspective sur Giorgione: les portraits des années 1500–1503* // Le siècle de Titien: l’âge d’or de la peinture à Venise. Exhibition catalogue, published by the Réunion des Musées Nationaux, Paris. Pp. 281–294.

Baxandall, Michael (1988). *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press.

Beemon, F. E. (1999). *Images of Philip II in the Dutch Revolt: Solomon, Shepherd or Tyrant* //Dutch Crossing, 23:2. Pp. 56–79.

Bellani, Laura (1935). *Giovanni Antonio Boltraffio. Tesi di laurea*. Milano: Universita di Milano.

Bernocchi, Ilaria (2020). *Italian Heroic Portraits in the Sixteenth Century*. PhD dissertation. Pembroke.

Bernocchi, Ilaria; Morelli, Nicolo; Pich, Federica (Eds.) (2023). *Petrarch and Sixteenth-Century Italian Portraiture. Visual and material culture, 1300-1700*. Vol. 51. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Brown, David Alan (ed.) (2001). *Virtue and Beauty: Leonardo’s Ginevra de’ Benci and Renaissance Portraits of Women*. Princeton: Princeton University.

Burke, Peter (1987). *The presentation of the self in the Renaissance portrait* // Burke P. The historical anthropology of early modern Italy: essays on perception and communication. Cambridge, New York: Cambridge University Press. Pp. 150–167.

Campbell, Lorne (ed.) (2011). *Renaissance faces: Van Eyck to Titian*. London: National Gallery Company.

Cannon, Joanna (1980). *Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: the Provincia Romana, c.1220-c.1320*. PhD-diss. Courtauld Institute of Art, University of London.

Carolis, Francesco De (2013). *I ritratti marchigiani di Lorenzo Lotto nel ‘Libro di spese diverse’. Casi di studio e spunti per una ricerca”* / “La ritrattistica di Lorenzo Lotto in area adriatica. Esempi e vicende”, atti del convegno (Loreto, 22 giugno 2013), a cura di D. Frapiccini e V. Punzi, Loreto.

Christiansen, Kaith; Weppelmann, Stefan (2011). *The Renaissance portrait: from Donatello to Bellini*. New Haven: Yale University Press.

Cogliati, Arano Luisa (1969). *Giovanni Antonio Boltraffio* // Dizionario Biografico degli italiani, vol. XI, Rome. Pp. 360–362.

Cohen, Brian (2001). *Saint Mary Magdalen as a Cultural Symbol in the Low Countries, c. 1450–1530*. Phd. Binghamton: Binghamton University.

Cranston, Jodi (2000). *The poetics of portraiture in the Italian Renaissance*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Cropper, Elizabeth (1968). *The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture, in Rewriting the Renaissance* // The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe. Chicago and London: Chicago University Press. Pp. 175–190.

Cropper, Elizabeth (1976). *On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style* // Art Bulletin. Pp. 374–394.

Dickerman, Edmund H; Walker, Anita M. (1996). *The Choice of Hercules: Henry IV as Hero* // The Historical Journal, Vol. 39, No. 2. Pp. 315–337.

Dolce, Ludovico (1735). *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino: nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconvengono: con esempi di pittori antichi, e moderni: e nel fine si fa menzione delle virtù, e delle opere del divin Tiziano.* Firenze : Michele Nestenus e Francesco Moücke.

D'Elia, Roman (2006). *Niccolò Liburnio on the Boundaries of Portraiture in the Early Cinquecento* // The Sixteenth Century Journal, Summer, Vol. 37, No. 2. Pp. 323–350.

Eliav, Joseph (2020). *Trident and Oar in Bronzino's Portrait of Andrea Doria* // Renaissance Quarterly, Fall, Vol. 73, No. 3. Pp. 775–820.

Facchinetti, Simone (2016). *In the Age of Giorgione.* Royal Academy of Arts, London, 12 March – 5 June. London: Royal Academy of Arts.

Ferretti, Francesco (2021). *Artemisia sulla soglia* // LETTERATURA ITALIANA ANTICA, 22. Pp. 521–524.

Finzi, Riccardo (1962). *Il ritratto di Gentildonna del Correggio all'Ermitage di Leningrado* // Nuove lettere emiliane. N. 1. Pp. 5–8.

Fiorio, Maria Teresa (2000). *Giovanni Antonio Boltraffio, un pittore milanese nel lume di Leonardo.*Roma: Jandi Sapi ed.

Foster, Kurt W. (1971). *Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici* // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 15. Bd., H. 1. Pp. 65–104.

Frangi, Francesco (1992). *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti.* Firenze: Cantini.

Franzoni, Claudio (2020). *Correggio, the Humanists and the Homeric nepenthes* // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 83.1. Pp. 337–347.

Frueier, Gaudenz (2016). *Vittoria Colonna: The Pictorial Evidence* // A Companion to Vittoria Colonna. eds. Brundin A., Crivelli T., Sapegno M., S. Leiden and Boston: Brill. Pp. 237–269.

Gelfand, Laura; Walter, S. Gibson (2002). *Surrogate Selves: The Rolin Madonna and the Late-Medieval Devotional Portrait* // Simiolus. N. 29. Pp. 119–138.

Geschwind, Rachel L. (2011). *Magdalene imagery and prostitution reform in early modern Venice and Rome, 1500–1700.* PhD dissertation. Cleveland: Case Western Reserve University.

Goffen, Rona (1989). *Giovanni Bellini.* New Haven: Yale University Press.

Goffer, Rona (1999). *Lotto's Lucretia* // Renaissance Quarterly. Vol. 52, No. 3. Pp. 742–781.

Holberton, Paul (2003). *To loosen the tongue of mute poetry: Giorgione's self-portrait "as David" as a paragone demonstration* // Poetry on art: Renaissance to romanticism. S. Tyas, Donington. Pp. 32–33.

Honee, Eugene (1994). *Image and Imagination in The Medieval Culture of Prayer. A Historical Pespective* // The art of devotion in the late Middle Ages in Europe, 1300–1500. Princeton and New Jersey: Princeton University Press. Pp. 157–173.

Huijbers, Anne (2013). *"De viris illustribus ordinis praedicatorum". A "Classical" Genre in Dominican Hands* // Franciscan Studies, Vol. 71. Pp. 297–324.

Khalifa-Gueta, Sharon (2022). *The Image of Saint Margaret and the Motif of the Woman and the Dragon* // Mediaevistik 35. Pp. 213–247.

Kholev, Roman R. (2023). *In the all'antica guise: on the early sculptural busts of Duke Cosimo I de' Medici* // Klio 193. №1. P. 55–64. [In Russ.]

Knighton, Tess; Deeming, Helen (2012). *Music and Ceremony at the Court of Charles V. The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion.* Woodbridge: The Boydell Press.

Koos, Marianne (2006a). *Amore dolce-amaro. Giorgione und das ideale Knabenbildnis der venezianischen Renaissancemalerei* // Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 33. Pp. 113–174.

Koos, Marianne (2006b). *BILDNISSE DES BEGEHRENS. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts – Giorgione, Tizian und ihr Umkreis.* Emsdetten&Berlin: Edition Imorde.

Land, Norman (1999). *Giovanni Bellini, Jan van Eyck and the Paragone of Painting and Sculpture* // Notes in the History of Art, 19, 1. Pp. 1–8.

Langedijk, Karla (1976). *Baccio Bandinelli's Orpheus: A Political Message* // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XX, 1. Pp. 33–52.

Marchand, Eckart (2012). *His Masters Voice: Painted Inscriptions in the Works of Domenico Ghirlandaio* // Artibus et Historiae, Vol. 33, No. 66. Pp. 99–120.

Markova, Viktoria E. (2002). *Moscow Pushkin State Museum of Fine Arts. Italy 8 –16 Centuries.* Catalogue of Paintings. Moscow, Galart Publ. [In Russ.]

Martial, Valerius Martialis (1994). *Epigrams.* Book X, 32. Translated by. F. A. Petrovsky. SPb.: AO «Kopmplekt» Publ., 1994. [Online resourse] URL: <https://ancientrome.ru/antlitrt/t.htm?a=1314200010> (17.02.2025). [In Russ.]

Martial, Valerius Martialis (1920). *Epigrams II, Books VIII-XIV.* Loeb Classical Library. Ed. Walter C. A. Ker. London: William Henemann.

Morse, Margaret A. (2018). *Domestic portraiture in early modern Venice: devotion to family and faith* // Domestic Devotions in Early Modern Italy / Eds. M. Corry, M. Faini, A. Meneghin. Boston: Brill. Pp. 117–138.

Mossakowski, Stanislaw (1968). *Raphael's "St. Cecilia". An Iconographical Study* // Zeitschrift für Kunstgeschichte, 31, N. 1. Pp. 1–26.

Nazarova, Olga A., Gaynullina, Regina R. (2024). *The Courtesan in Italian Renaissance Art: Portraits of Barbara Salutati by Domenico Puligo* // Iskustsviznanie. № 4. P. 110–143. [In Russ.]

Nazarova, Olga A., Gaynullina, Regina R. (2021). *On Meaning and Function of the Painting Apparition of the Sibyl to Emperor Augustus by Paris Bordone* // Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles. Vol. 11. Eds A. V. Zakharova, S. V. Maltseva, E. Iu. Staniukovich-Denisova. St. Petersburg: St. Petersburg Univ. Press. Pp. 626–634. [In Russ.]

Nichols, Tomas (2016). *Renaissance Art in Venice: From Tradition to Individualism.* London: Laurence King Publishing.

Peterson, Jill (2014). *Giovanni Antonio Boltraffio's Portrait of Girolamo Casio and the Poetics of Male Beauty in Renaissance Milan* // Renaissance Love: Eros, Passion, and Friendship in Italian Art around 1500. Berlin: Deutscher Kunstverlag. Pp. 165–184.

Polleros, Friedrich (1988). *Das sakrale Identifikationsporträt: ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, 2 Tie.* Worms: Werner.

Polleross, Friedrich (1991). *Between Typology and Psychology: The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations* // Artibus et Historiae, Vol. 12, No. 24. Pp. 75–117.

Pope-Hennessy, John (1963). *The Portrait in the Renaissance.* Princeton: Princeton University Press.

Pozdnev, Michael M. (2023). *The Correggio Code: In Search of the Nepenthes Lady* // Philologia Classica, 18(2). Pp. 293–320.

Quattrini, Cristina (2018). *"Un zovine con la friza in mano"* // Raffaello e l'eco del mito, ed. by Maria Cristina Rodeschini, exhib. cat. Bergamo and Venice.

Rama, Elena (1983). *Un tentativo di rilettura della ritrattistica di Boltraffio fra Quattrocento e Cinquecento* // Arte Lombarda, Nuova Serie, No. 64 (1). Pp. 79–92.

Ringbom, Sixten (1984). *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting.* 2nd ed. Doornspijk: Davaco.

Rogers, Mary (1986). *Sonnets on Female Portraits from Renaissance North Italy* // Word and Image. Vol. 2. No. 4. Pp. 291 305.

Rogers, Mary (2019). *Fashioning the Identity for Renaissance Courtesan* // Fashioning Identities in Renaissance Art / Ed. M. Rogers. London: Ashgate.

Roskill, W. M. (1968). *Dolce's "Aretino" and Venetian Art Theory of the Cinquecento.* New York: New York University.

Shearman, John (2003). *Raphael in Early Modern Sources: 1483–1602.* New Haven: Yale University Press.

Simon, Robert B. (1985). *Bronzino's "Cosimo I de' Medici as Orpheus"* // Philadelphia Museum of Art Bulletin, vol. 81, no. 348. Pp. 16–27.

Simons, Patricia (1995). *Portraiture, Portrayal, and Idealization: Ambiguous Individualism in Represenations of Renaissance Women* // Language and Images of Renaissance Italy / Ed. by A. Brown. Oxford: Clarendon Press. Pp. 263-311.

Stewart, Alison G. (1978). *Unequal Lovers: A Study of Unequal Couples in Northern Art* // Faculty Publications and Creative Activity, School of Art, Art History and Design. 19. URL: <https://core.ac.uk/reader/17268650> (access date: 14.05.2025)

Syson, Luke (2008). *Belle: Picturing Beautiful Women* // Art, and Love in Renaissance Italy / Ed. A. Bayer. New York: The Metropolitan Museum of Art. Pp. 246–254.

Syson, Luke (2011). *Leonardo Da Vinci: Painter at the Court of Milan.* New Haven: Yale University Press.

Tinagli, Paola (1997). *Women in Italian Renaissance Art; Gender, Representation, and Identity.* Manchester and New York: Manchester University Press.

Tucker, Mark S. (1985). *Discoveries Made during the Treatment of Bronzino's «Cosimo I de' Medici as Orpheus"* // Philadelphia Museum of Art Bulletin LXXXI, 348. Pp. 28–32.

Vasari-Milanesi. (1878). *Le opere di Giorgio Vasari.* Vol. 4, 1878.

Wainwright, Anna (2016). *Outdoing Colonna: Widowhood Poetry in the Late Cinquecento* // A Companion to Vittoria Colonna. eds. Brundin A., Crivelli T., Sapegno M., S. Leiden and Boston: Brill. Pp. 95–113.

Weinstein, Donald (2010). *Saints and Society: The Two Worlds of Western Christendom, 1000-1700.* Chicago: Chicago University Press.

Zappella, Christine (2021). *The Implicating Gaze in Bronzino's Cosimo I de' Medici as Orpheus and the Intellectual Culture of the Accademia Fiorentina* // Studies in Iconography. Vol 42. Pp. 161–185.