

Медаль и ее роль в портретной концепции алессандро аллори

DOI: 10.17323/3034–2031–2025–6–72–93

Р. Р. ХОЛЕВ

Московский государственный
университет имени М. В. Ломоносова
119991, Россия, Москва,
Ленинские горы, д. 1
kholeff@gmail.com

Аннотация

Работа посвящена анализу портретной концепции, связанной с ранним периодом творчества флорентийского художника Алессандро Аллори и относящейся к годам его обучения в мастерской Аньоло Бронзино, образовательной поездки в Рим и первых лет самостоятельной работы во Флоренции (1550–1560-е). Важное место в этой концепции занимает изображение медалей, медальонов и камей *all'antica*, которые художник вкладывает в руки своих моделей и делает частью сложных аллегорических программ. Этот атрибут заметно выделяет его на фоне старшего поколения придворных флорентийских художников. В рамках данной статьи рассматриваются источники особого интереса Аллори к теме медали, специфические способы ее интеграции в пространство портрета и та роль, которую она получает в контексте флорентийского искусства зрелого маньеризма. Проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что обращение Аллори к теме медали непосредственно связано с его освоением типа «портрета коллекционера», который распространяется в итальянском искусстве второй четверти XVI века как реакция на растущий интерес к теме Античности; псевдоантичные медали становятся для художника оригинальным способом введения во флорентийский портрет темы *all'antica*, которая возводится в эти годы в ранг «официального» политического, культурного и художественного дискурса Козимо I Медичи. Аллори, обладающий выдающейся художественной насмотренностью и типичным для зрелого маньеризма интересом к сложной повествовательности, быстро переходит от воспроизведения на медалях античных моделей к созданию композиций *all'antica*. Эклектическое творческое мышление Аллори-портретиста, которое синтезирует опыт работы в мастерской Бронзино, знакомство с традицией римского маньеристического портрета и изучение античных памятников приводит к формированию его индивидуального художественного языка и утверждению в качестве самостоятельной фигуры на художественной сцене Флоренции, связанной заказами с домом Медичи.

Ключевые слова: портрет, атрибут, репрезентация, иконография, аллегория, искусство маньеризма, Флоренция, Медичи, Античность, *all'antica*

ROMAN R. KHOLEV

Lomonosov Moscow State University, 119991,
Russia, Moscow, Leninsky gory, 1
kholeff@gmail.com

Для цитирования: Холев Р. Р. Медаль и ее роль в портретной концепции Алессандро Аллори // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 6 (2/2025). С. 72–93

alessandro allori: medal
and its role in the portrait

Abstract

The article focuses on the portrait concept associated with the early works of Alessandro Allori, a Florentine artist, during his studies in Agnolo Bronzino's workshop, educational trip to Rome and the initial period of his independent work in Florence (1550s – 1560s). The depiction of medals, medallions and cameos *all'antica*, which the artist put in his models' hands and made part of complex allegorical schemes, figures prominently in this concept. This feature makes him stand out from the older generation of Florentine court painters. The paper examines the reasons for Allori's particular interest in medals, the specific ways to integrate them into the portrait, and their role in Florentine art of late Mannerism. The research findings suggest that Allori's medal theme is directly linked to developing his mastery of 'collector's portrait' that spread in Italian art in the second quarter of the 16th century in the wake of the growing interest in antiquity. Pseudo-antique medals became an original way for the artist to introduce the *all'antica* theme into Florentine portraiture, which then obtained the status of the 'official' political, cultural and artistic discourse of Cosimo I de' Medici. Visually experienced and keen on traditional complex narratives of late Mannerism, Allori quickly moved from reproducing antique models to creating compositions *all'antica*. Allori's eclectic approach to portraiture, which combined his working experience in Bronzino's studio, his awareness of the Roman mannerist portraiture tradition and his study of ancient monuments, resulted in his own artistic style and becoming an independent master on the Florentine artistic scene, related to the Medici's commissions.

Keywords: portrait, attribute, representation, iconography, allegory, Mannerist art, Florence, Medici, Antiquity, *all'antica*

Много было питомцев и учеников у Бронзино. Но первый из них (поскольку сейчас речь идет о наших академиках) — Аллори, который был всегда любим своим учителем не как ученик, а как родной сын. <...> Во многих портретах, написанных им вплоть до нынешнего его тридцатилетнего возраста, Алессандро показал себя достойным учеником такого наставника, учеником, который прилежно и непрерывно пополнял свои знания и стремился к достижению того столь редкого совершенства, какое можно ожидать от талантов отменных и возвышенных.

Этими строками Джорджо Вазари начинает жизнеописание Алессандро Аллори (1535–1607), своего младшего современника и флорентийского живописца, чей творческий путь можно без преувеличения считать прошедшим под счастливой звездой [Vasari & Milanese, 1878, p. 606]. В отличие от своих старших товарищей, художников первой половины XVI века, познавших все тяготы и невзгоды поздней Флорентийской республики в ее безуспешной борьбе с властными амбициями дома Медичи и династии Габсбургов, жизнь и профессиональная судьба Алессандро Аллори пришлось на зенит правления герцога Козимо I и его сыновей Франческо и Фердинандо. Художественная и интеллектуальная жизнь флорентийского двора, ориентированная на прославление абсолютистского режима рода Медичи, строилась в это время на отношениях покровительства и меценатства, которые оказывались флорентийским мастерам и гуманистам, состоявшим на службе у Великих герцогов Тосканских, и Аллори с первых лет своей карьеры было суждено занять в их кругу особое место. Сын оружейника, в раннем возрасте он попал в обучение к Аньоло Бронзино, крупнейшему живописцу на службе у герцога Козимо и обладателю одной из самых больших флорентийских мастерских, и быстро стал его ближайшим учеником. Тесная связь Аллори и Бронзино, который привлекал своего юного ученика к выполнению важных художественных заказов и ввел в круг высшей флорентийской знати, обеспечивает ему покровительство со стороны рода Медичи. Так, уже в возрасте семнадцати лет он пишет «Распятие со святым Иоанном и Марией Магдалиной» для Алессандро ди Кьяриссимо (1552, не сохранилось) [Borghini, 1584, p. 623].

Вазари, который посвящает Аллори отдельную главу в своих «Жизнеописаниях», признает за тридцатилетним художником право на место в пантеоне знатнейших флорентийских мастеров. Показательно, что он начинает описание творчества живописца с утверждения о его выдающихся способностях как портретиста, тем самым составляя смысловую параллель

1 Портретной иконографии герцога Козимо I Медичи посвящена обширная библиография. См., в частности, работы К. В. Форстера [Forster, 1981, pp. 65–114], К. Лангедийк [Langedijk, 1981, pp. 79–120], П. В. Ричельсона [Richelson, 1978], Т. Х. ван Веена [Veen, 2002], В. Д. Дажиной [Дажина, 1998].

фигуре его учителя: Бронзино получил свое первое признание в 1530-е годы, выполняя ряд портретов флорентийской знати, и в следующем десятилетии заложил основы портретной иконографии герцога Козимо I¹. Схожая модель профессионального становления характерна и для Аллори. Получив первый опыт в портретном жанре в мастерской своего учителя, в 1554 году он отправляется в длительное путешествие в Рим для совершенствования художественного мастерства. Как сообщает Рафаэлло Боргини, в период своего пятилетнего пребывания в Вечном городе молодой художник написал ряд портретов по заказам проживавшей там флорентийской знати, в том числе известные нам портреты банкира Томмазо де Барди (1558–1560, частное собрание) и его супруги Ортензии из влиятельного рода Монтауто (1559, Уффици, Флоренция) [Borghini, 1584, p. 624]. Эти контакты обеспечили Аллори крупными заказами по возвращении во Флоренцию и укрепили его позицию как набиравшего популярность портретиста флорентийского двора. В начале 1560-х годов он пишет поколенный портрет юноши, идентифицированного как Паоло Капраника (1561, Музей Эшмола, Оксфорд), и получает первые заказы от семьи Медичи, в том числе — на портрет наследника, будущего герцога Франческо Медичи (ок. 1560, Художественный институт, Чикаго). Приблизительно в эти же годы им, вероятно, был написан портрет юноши из собрания Эрмитажа (ок. 1560, Эрмитаж, Санкт-Петербург), который был идентифицирован нами как Джованни Медичи, второй сын Козимо I [Холев, 2022, с. 66–89].

Первый взгляд на портреты, написанные Алессандро Аллори на рубеже 1550–1560-х годов, свидетельствует о его живом интересе к сложной повествовательности, зашифрованной в разнообразных символах и открывающейся просвещенному и искушенному зрителю позднего Чинквеченто. Живописец, изображающий модели в интерьерах, тщательно разрабатывает окружающее их пространство, наполняя его многочисленными художественными цитатами, и наделяет флорентийских нобилей разнообразными атрибутами, соответствующими их интересам, роду занятий и социальному статусу. Развитый аллегорический нарратив сочетается в этих портретах с живописным иллюзионизмом в проработке деталей и фактур, соответствующим маньеристической идее *imitare* как «подражания природе в ее наиболее прекрасных и совершенных произведениях» [Цуккарро, 1981, с. 533] и усвоенным Аллори от его учителя.

Как можно отметить, особое место в построении повествовательных программ своих портретов Аллори отводит камням и медалям, которые он вкладывает в руки моделей. Ортензия де Барди в портрете из Уффици держит в правой руке камень с Меркурием, пальцем указывая на серебряную медаль с изображением Вакха; Паоло Капраника, в свою очередь, демонстрирует зрителю медаль с мужским профильным портретом. Франческо Медичи изображен с золотым медальоном, украшенным портретом его младшей сестры Лукреции. В эти же годы Аллори выполняет погрудное повторение портрета Франческо Медичи (ок. 1560, Уффици, Флоренция), изображая молодого наследника с золотой медалью, на которой запечатлена сцена

встречи Правды и Мира (Псалтирь 84:11). Идея аллегорической композиции на золотой медали получает свое развитие в портрете юноши из коллекции Эрмитажа, который держит в руке медаль с изображением крылатой обнаженной женской фигуры, полулежащей на глобусах перед раскрытыми книгами.

Использование камей и медалей в пространстве портрета и внедрение их в состав сложных аллегорических композиций заметно выделяет молодого Аллори на фоне портретного творчества старшего поколения флорентийских художников — Аньоло Бронзино, Джорджо Вазари, Франческо Сальвиати, Микеле ди Ридольфо. Особый контраст логика художественного мышления Аллори составляет с творчеством его учителя, который с 1550-х годов последовательно двигался в сторону сокращения повествовательной составляющей своих портретов и сосредотачивался на внешних эффектах виртуозной иллюзионистической живописи. Таковы, скажем, его «Портрет Козимо I в доспехах» (1545, Уффици, Флоренция) и «Портрет Лауры Баттиферри» (1552, Палаццо Веккьо, Флоренция). В рамках нашей работы мы предлагаем очертить пути сближения Алессандро Аллори с традицией *all'antica*, неразрывно связанной с интересом к изображению камей и медалей, и определить роль этих элементов в портретной концепции художника. Она вызревает на рубеже 1550–1560-х годов, в период его пребывания в Вечном городе и в первые годы самостоятельной работы во Флоренции, то есть в раннем портретном творчестве художника, которое к тому же на сегодняшний день наиболее полно задокументировано [Costamagna, 2002, pp. 210–211].

Образы древности в «портрете коллекционера»:

освоение традиции *all'antica*

Вскоре после приезда в Рим Аллори пишет «Автопортрет» (ок. 1555, Уффици, Флоренция), наиболее раннее из известных его произведений. Полнотелый портрет с кистью и палитрой, несомненно, заявляет о творческих амбициях и дарованиях молодого художника как портретиста, который, не имея пока местных заказчиков, использует самого себя в качестве модели [Costamagna, 1988, p. 24]. Уже эта работа демонстрирует интерес Аллори к римской школе: формат портрета и его лирический тон, узнаваемая поза и одеяние модели восходят к «Портрету Биндо Альтовити» кисти Рафаэля (ок. 1515, Национальная галерея искусства, Вашингтон). Влияние на художника римского периода творчества Рафаэля продолжается и в «Портрете Ортензии де Барди ди Монтауто», где Аллори впервые разрабатывает тип поколенного портрета сидящей модели (Ил. 1). Метод работы с пространством интерьера, в который интегрирована фигура, стремление подчеркнуть его глубину путем включения на передний план стола и массивного подлокотника кресла, несомненно, несут в себе отпечаток знакомства художника с рафаэлевским «Портретом Папы Льва X» (1518, Уффици, Флоренция). Это отличает портрет Аллори от работ Бронзино, который крупно изображает своих моделей на переднем плане, используя пространство интерьера



Ил. 1

Алессандро Аллори. Портрет Ортензии де Барди. 1559. Дерево, масло. 121×96. Галерея Уффици, Флоренция

в качестве задника. От своего учителя Аллори наследует узнаваемый колорит, построенный на тонкой игре полутонов, тщательную проработку фактур и характерную трактовку образа Ортензии, в котором элегантная поза сочетается с бесстрастностью лица-маски.

Как убедительно продемонстрировал Ф. Костаманья, повествовательная программа портрета Ортензии де Барди развивает идею связи Монтауто с Микеланджело и намекает на ту роль, которую семья играла в финансировании работы скульптора над проектом гробницы Папы Юлия II [Costamagna, 1988, pp. 24–25]. Аллори включает в портрет многочисленные цитаты из творчества великого флорентийца, которые представлены им в виде вымышленных рельефов и интарсий стола и подлокотника кресла, а также статуэтки, воспроизводящей «Созерцательную жизнь» (Рахиль) Микеланджело, исполненную им для папской гробницы. Изображение модели в окружении предметов искусства сближает портрет Ортензии с типологией «портрета коллекционера» (в более широком смысле «портрета любителя искусства»), чье формирование уходит корнями в 1520-е годы. Незадолго до своего отъезда в Рим молодой Пармиджанино пишет «Портрет коллекционера» (ок. 1523, Национальная галерея, Лондон), на котором изображает модель с обломком вымышленного античного рельефа за спиной и рассыпанными на столе монетами, среди которых древнеримский серебряный денарий с отчеканенным на нем портретом Анка Марция [Ekserdjian, 2006, p. 121]. В эти же годы Лоренцо Лотто создает в Венеции «Портрет Андреа Одони» (1527, Королевская коллекция, Лондон). Известный негодант, гуманист и любитель древностей изображен в окружении целого набора антиков и их гипсовых копий, среди которых мраморная голова императора Адриана, воспроизведение скульптурной группы «Геркулес и Антей» из папской коллекции и копии статуй Венеры; россыпью на столе перед Одони лежат бронзовые и серебряные монеты.

Тип «портрета коллекционера» получает широкое распространение в итальянской живописи на протяжении второй четверти XVI века [Katkhe, 1997, pp. 202–220]. Его активное распространение становится естественным следствием того археологического интереса к античной культуре и практике коллекционирования древностей (скульптур, монет, предметов глиптики), которая активно распространяется в Италии и за ее пределами в начале XVI века. Вполне закономерно, что становление и развитие этой типологии оказывается в первую очередь связано с крупными рынками по продаже антиков. Яркое выражение тип «портрета коллекционера» находит в искусстве Венеции и Террафермы, примером чему служат работы Тициана («Портрет Якопо Страда»; 1567–1568, Музей истории искусств, Вена), Тинторетто («Портрет Оттавио Страда»; 1567–1568, Рейксмузеум, Амстердам), Морони («Портрет Антонио Савелли»; ок. 1543–1547, Музей Гулбенкяна, Лиссабон), Моретто («Портрет мужчины со статуей Венеры»; ок. 1530, Музей Жакмар-Андре, Париж). В Болонье с 1560-х годов держит свою мастерскую Бартоломео Пассаротти, который обращается к типу «портрета коллекционера» после своего пребывания в Риме («Портрет мужчины с книгой и медалью»;



Ил. 2

Алессандро Аллори. Портрет юноши (Паоло Капраника). 1561. Дерево, масло. 133×140. Музей Эшмола, Оксфорд

ок. 1570, Посольство Италии, Лондон). К середине XVI века он также становится общеупотребительным во флорентийской живописи. Впервые к нему обращается Аньоло Бронзино: в 1530-е годы он пишет «Портрет Уголино Мартелли» (ок. 1537, Государственные музеи, Берлин), где интерьер палатцы замыкает статуя Давида из коллекции Мартелли работы мастерской Росселлино. Помимо Бронзино («Портрет юноши»; ок. 1550–1555, Национальная галерея, Лондон), в этом жанре также работают Джорджо Вазари («Портрет Бернадетто де Медичи»; 1549, Музей Боде, Берлин) и Франческо Сальвиати (римский «Портрет молодого человека из семьи Сантакроче»; ок. 1548, Музей истории искусств, Вена)².

Взгляды итальянских коллекционеров прикованы в эти годы к Вечному городу, который является главным центром античных находок, сосредотачивает крупнейшие коллекции антиков и становится основным рынком по продаже древностей; показательно в этом смысле замечание Пьетро Аретино о том, что Андреа Одони «воссоздал Рим в Венеции» [Schmitter, 2021, pp. 80–110]. Гуманист Помпонио Гаурико остроумно пишет о том, что в Риме «число частных и общественных статуй столь велико, что количеством они едва ли меньше, чем реальное население города» [Giudicelli-Falguières, 1986, p. 215]. Начиная с эпохи Чинквеченто Рим притягивает все больше аристократов, интеллектуалов и художников, увлеченных открытием и изучением античного наследия, — начало того длительного процесса, который два столетия спустя сделает из Вечного города место паломничества европейских путешественников эпохи Гран-тура и будет неразрывно связан с формированием центральной для XVIII века фигуры «любителя искусства» [Guichard, 2008, pp. 190–217]. Всплеск интереса к Античности, известной в это время преимущественно по римским памятникам, находит свое отражение в разнообразной художественной продукции (сборниках известнейших римских памятников и древностей, таких как *Speculum Romanae Magnificentiae* Антонио Лафрери, книг образцов и фантазий *all'antica*), а также появлению таких фигур как Жак-Андруэ Дюсерсо [Ефимова, 2012, с. 328]. Работающие в Риме художники обращаются напрямую к античным источникам, расширяя репертуар мотивов и образов *all'antica*. Ярким примером может послужить творчество и фигура Джулио Романо, который собирал собственную коллекцию древностей и занимался систематическим изучением античной скульптуры, глиптики и нумизматики, внедряя их элементы в свой эклектический художественный язык [подробнее об этом см. Vinti, 1995].

Алессандро Аллори, отправившийся в Рим для совершенствования художественного мастерства, оказался в русле местных художественных интересов. По свидетельству Боргини, молодой художник уделял значительное

2 К типу «портрета коллекционера» вплотную примыкает тип «портрета скульптора», который традиционно представляет модель, держащую статуэтку в своих руках. На флорентийском материале, см., в частности, «Портрет Баччо Бандинелли» (ок. 1550, Лувр, Париж) кисти Бронзино, «Портрет скульптора» (ок. 1550, Палатца Патрици, Рим) работы Сальвиати.



Ил. 3

Алессандро Аллори. Портрет Франческо Медичи. Ок. 1560. Дерево, масло. 97,9×76,4. Художественный институт, Чикаго

время изучению антиков [Borghini, 1984, p. 624]; эти опыты нашли отражение в «Портрете Ортензии де Барди». Обращаясь подспудно к типу «портрета коллекционера», он изображает модель в богатом антураже — в окружении круглой скульптуры, рельефов, интарсий и медалей, нехарактерно для флорентийской традиции, и сближается с венецианскими образцами. В отличие от декора стола и кресла, представляющего собой прямые цитаты и фигуры в стиле Микеланджело, камей в руке модели и серебряная медаль перед ней явно апеллируют к образности *all'antica*. Обнаженная фигура стоящего Меркурия в крылатом шлеме и с жезлом-кадуцеем в руке находит свое широкое воплощение в античной пластике [Reinach, 1895 — Gori, I, Planche 34, 70¹⁻⁸]. К образцу древнеримской глиптики, несомненно, также восходит образ молодого Вакха, изображенного в активном движении и с перекинутой через плечо шкурой [Reinach, 1895 — Gori, I, Planche 42, 87⁴]. В интерпретации, предложенной Г. Лэнгдон, использование образов Меркурия и Вакха свидетельствует о мемориальном характере портрета и репрезентации модели как вдовы. Фигура Меркурия также может содержать аллюзию на иконографию герцога Козимо I и, шире, дом Медичи, чьи позиции в Риме заметно усиливаются после избрания Джованни Анджело Медичи на папский престол под именем Пия IV [Langdon, 1989, p. 43].

Медаль между искусством «старых» и «новых»

Тип «портрета коллекционера» будет развит Аллори в «Портрете Паоло Капраника», написанном им вскоре после возвращения во Флоренцию (Ил. 2). Художник прибегает к типологии поколенного портрета в интерьере и вводит в пространство изображения пейзаж, который открывается зрителю в широком оконном проеме. Пейзажная сцена также позволяет внедрить в портрет дополнительную аллегорическую сцену — опирающуюся на балюстраду и созерцающую пейзаж крупную мужскую фигуру. Детальная проработка интерьера и ощущение его пространственной глубины, темный колорит с жесткими светотеневыми контрастами, введение в портрет дополнительного сюжетного мотива свидетельствуют об усвоении Аллори традиции римского маньеристического портрета, яркими примерами которой являются «Портрет Изабель де Рекезенс» (1518, Лувр, Париж), «Дама за туалетом» (начало 1520-х, ГМИИ) и «Портрет Маргариты Палеолог» (ок. 1531, Дворец Хэмптон-корт, Лондон) кисти Джулио Романо.

Паоло Капраника, юноша в начале церковной карьеры, изображен в окружении предметов, символизирующих интерес модели к античному и современному искусству. Творения древних представлены в портрете скульптурой Аполлона Кифареда из собрания Капраника делла Валле и камеей с изображением античной нимфы из собрания кардинала Родольфо Пио да Капри, в то время как *maniera moderna*, по предположению Ф. Костаманы, олицетворяется мужской фигурой у балюстрады в стиле Микеланджело [Costamagna, 1988, p. 26]. Гармоничное сосуществование искусства «древних» и «новых» в пространстве портрета подчеркивается за счет характерной для зрелого маньеризма игры, в которой стирается четкая грань между



Ил. 4

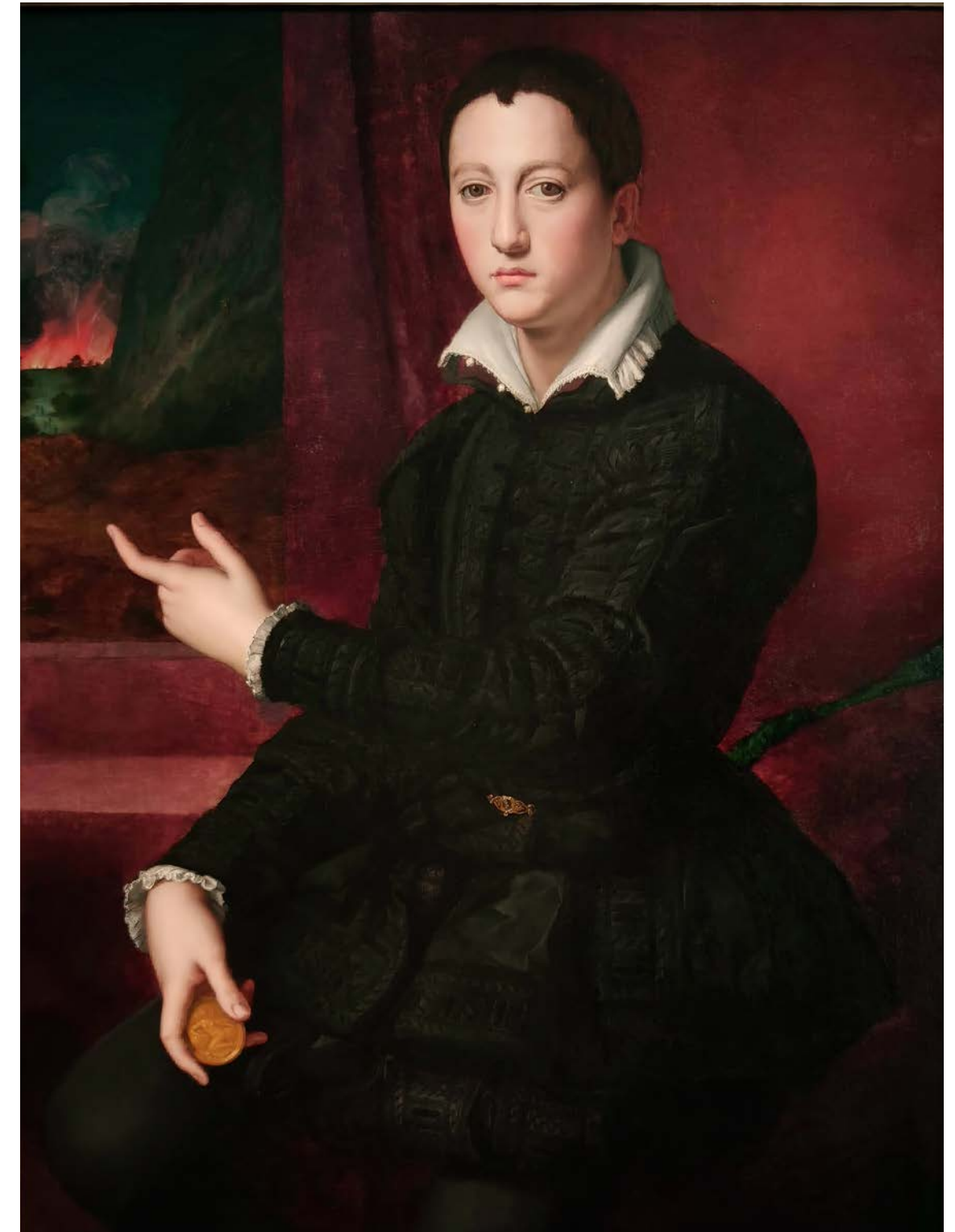
Алессандро Аллори. Портрет Франческо Медичи. До 1562. Дерево, масло. 65×82,7. Галерея Уффици, Флоренция

«ожившей» скульптурой (Аполлон) и напоминающими статуи застылыми фигурами (созерцающий юноша у балюстрады)³. Органичный синтез современной и античной форм находит свое претворение в фантазийной пряжке ремня модели, которую Аллори украшает фигурами речных божеств. В то время как полулежащие мужские фигуры очевидно воспроизводят сохранившиеся в Риме и прекрасно известные в XVI веке колоссальные статуи Нила (статуя Нила на площади Кампидольо для левой фигуры и статуя Нила из музеев Ватикана для правой фигуры), женская S-образная фигура на центральной части пряжки может отсылать к иконографии античных нимф [Bober & Rubinstein, 1986, pp. 97–105].

Вкус юноши и семьи Капраника к античному искусству также находит воплощение в медали с профильным портретом, которую модель демонстрирует зрителю. По предположению С. Леккини Джованнони, на медали изображен кардинал Бартоломео Капраника, которому его племянник Паоло был обязан началом своей церковной карьеры [Lecchini Giovannoni, 1991, p. 304]. Использование этой медали отличает портрет Аллори от устоявшейся флорентийской традиции, которая предпочитала вводить в изображение портреты посредством камей: таковы, скажем, «Портрет Лодовико Каппони» кисти Бронзино (ок. 1551, собрание Фрика, Нью-Йорк) и «Портрет мужчины с камеей» работы Сальвиати (Рим, галерея Колонна). Вкладывая медаль в руку модели, Аллори, очевидно, следует усвоенной в Риме типологии «портрета коллекционера», наполненного мотивами и атрибутами *all'antica*: портрет Бартоломео Капраника, облаченного в классическую тогу, представлен в явно антикизированном виде и отсылает к профильным портретам на римских денариях.

Медаль в руке Паоло является одним из проявлений того широкого интереса к античности, который распространяется в среде флорентийской знати в эпоху Чинквеченто. Начиная с первых лет правления Козимо I Медичи, вкус *all'antica* становится одной из важнейших частей репрезентации герцога и властвующего дома. Скульпторы и живописцы создают антикизированные портреты Козимо, соединяя его с образами античности как в историческом (Козимо-Август), так и в мифологическом (Козимо-Геракл, Козимо-Нептун, Козимо-Аполлон) измерениях. Репрезентация герцога как античного императора или божества соотносится с идеями наступления «золотого века» Великого герцогства Тосканского и установления *Pax Toscana*; этот политико-художественный дискурс как внедряется в интерьеры герцогских палаццо, так и становится частью публичного городского пространства, трансформируя семантическую ткань канувшей в лету Флорентийской республики. Обращение флорентийской знати к теме *all'antica* делается, таким образом, приобщением к «официальному» языку дома Медичи и Великого герцога

³ Ср., например, с фреской «Сифакс Нумидийский устраивает пир в честь победоносного Сципиона Африканского» кисти Аллори на вилле Медичи в Поджо-а-Кайано).



Ил. 5

Аньоло Бронзино или Алессандро Аллори (?). Портрет юноши из рода Медичи. Ок. 1560. Холст, масло. 117,5×87,5. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Тосканского, чьи отблески находят себя в портретах окружающего его двора и, шире, в портретах, принадлежащих кисти придворных флорентийских художников. В этом контексте совершенно справедливо упомянутое нами предположение Г. Лэнгдон о том, что в «Портрете Ортензии де Барди» атрибуты модели приобретают двойное значение, являясь напоминанием могущества дома Медичи.

Портреты дома Медичи: медаль в пространстве аллегии

Синтезируя традиции флорентийского портрета с римским опытом, полученным в ходе изучения памятников античности и знакомства с местной художественной школой, формировавшейся из числа постоянно проживавших в Вечном городе и приезжавших из других мест мастеров, Аллори шел по пути обретения индивидуального художественного языка. Как мы можем с уверенностью констатировать, *maniera* Аллори, сочетавшего художественный стиль его учителя с антикизированными образами и сложностью аллегорических программ, получила быстрое признание среди флорентийских заказчиков. Ярким свидетельством этого успеха становится начало работы молодого художника как портретиста не только для самых влиятельных флорентийских семей (Мартелли, Торриджани), но и отпрысков самого герцога Козимо I Медичи [Costamagna, 2002, p. 210].

«Портрет Франческо Медичи» (Ил. 3), написанный в начале 1560 года, вскоре после возвращения Аллори из образовательной поездки в Рим, представляет собой программный портрет наследника, которому будет суждено занять трон Великого герцогства Тосканского. Художник рисует юношу с атрибутами интеллектуальных (книга) и воинских (клинок на поясе) занятий; колорит построен на сочетании золотого, красного и белого цветов, являющихся геральдическими цветами рода Медичи. Развивая тип портрета юноши с памятной медалью, предложенный в изображении Паоло Капраника, Аллори представляет Франческо с портретом его сестры Лукреции, которую юный наследник сопровождает в это время в ее путешествии в Феррару к супругу Альфонсо II д'Эсте [Langedijk, 1981, p. 303]. В отличие от предшествующих работ, включающих изображения серебряных монет и медалей в духе римских денариев, художник вкладывает в руку юного Медичи золотой медальон, по форме напоминающий камею, который гармонирует с золотыми же узорами и пуговицами камзола Франческо. Столь необычное сочетание темы античной камеи и золотого медальона, несомненно, подчеркивает принадлежность юноши к герцогскому дому: золотой цвет неоднократно встречается в эти годы в детских портретах семьи Медичи [Холев, 2022, с. 77–78].

Обучение в мастерской Бронзино и покровительство Великих герцогов Тосканских с ранних лет обеспечивают доступ Алессандро Аллори в герцогские коллекции, что способствует развитию его выдающейся художественной насмотренности, яркие проявления которой мы могли наблюдать в портретах Ортензии де Барди и Паоло Капраника. Портрет Франческо с памятным медальоном, изображенным фронтально и нарочито предъявляемым

зрителю, вероятно, демонстрирует знание Аллори и отсылает к «Портрету юноши с медалью Козимо Медичи» (ок. 1474, Уффици, Флоренция) кисти Боттичелли⁴. Принадлежность к правящему дому, декларируемая в портрете наследника, сплетается здесь с апелляцией к портретной иконографии его отца: известен детский «Портрет Козимо Медичи в возрасте 12 лет» (1531, Уффици, Флоренция) кисти Ридольфо Гирландайо, представляющий будущего герцога с бронзовой монетой в руке и хранившийся в *Guardaroba* Медичи в палаццо Веккьо (упомянут Вазари) [Bernacchioni, 2010, p. 120]. Героизация образа Франческо и усы на его лице также находят свое отражение в ранней иконографии герцога Козимо I как полководца (см., например, мраморный бюст работы Баччо Бандинелли; до 1540, музей Метрополитен, Нью-Йорк) [Холев, 2023, с. 58–64].

Многочисленные портреты представителей рода Медичи, выходившие из мастерской Аньоло Бронзино, нередко становились частью официальной иконографии герцогской фамилии, давая начало многочисленным живописным повторениям. Классическим примером этого «тиражирования» является уже упомянутый нами «Портрет Козимо I в доспехах», известный сегодня более чем в двадцати повторениях [Simon, 1983, pp. 527–539]. Портрет Франческо Медичи, принадлежащий кисти Аллори, также входит в галерею «официальных» образов Медичи и получает погрудную копию (Ил. 4). В версии, более не связанной с конкретным событием (путешествие Лукреции ко двору Альфонсо д'Эсте), художник перерабатывает золотой медальон в руке Франческо, заменяя портрет сестры на двухфигурную композицию встречи Мира и Справедливости, сопровождаемую цитатой из псалма Давида (*OSCULATAE SUNT*). Выбор этого сюжета вписывается в парадигму художественной и политической репрезентации Франческо как наследника Великого герцога Тосканского. Образы Мира и Справедливости занимают центральное место в конструировании публичного *imago* Козимо I, связанного с идеями справедливого правления, неизбежного правосудия и принесения Флоренции вечного мира и изобилия [Дажина, 1998, с. 36]. Так, герцог возводит в городе колонны Мира и Юстиции, расположившиеся на площади Санта Тринита и у герцогской резиденции в палаццо Питти; иконография Козимо также включает в себя многочисленные изображения в образе Аполлона, традиционно связывавшегося с темой божественной справедливости и неотвратимости наказания.

Вводя в портрет аллегорическую композицию, декларирующую преемственность Франческо деяниям отца, Аллори совмещает христианскую и античную традиции. Библейский сюжет, украшающий медальон, представлен им в формах *all'antica*: Мир и Справедливость, изображенные в виде

4 Сознательная или неосознанная реминисценция флорентийского портрета эпохи Лоренцо Великолепного, то есть образов «золотого века», созвучна общему тону придворной культуры времен герцога Козимо I и заслуживает дальнейшего изучения.

прильнувших друг к другу обнаженных женских фигур, несут в себе несомненное влияние образов античных граций. Эта реконтекстуализация, связанная с созданием сложной аллегорической повествовательности, будет развита в «Портрете юноши с медалью» из коллекции Эрмитажа, который, как мы полагаем, был написан Алессандро Аллори ок. 1560 года (Ил. 5)⁵. Типологически эрмитажный портрет вплотную приближен к портрету Паоло Капраника: художник разрабатывает композицию с поколенной фигурой в интерьере, окно которого открывается на перспективный пейзажный вид. Как и в портрете из коллекции музея Эшмола, автор вводит в пространство пейзажа сюжетную композицию, открытую при последней реставрации картины в 2019–2020-х годах: фигурки обнаженной крылатой женщины, указывающей на вершину горы, и ползущего к ней нагого мужчину. У подножия горы художник также изображает миниатюрные человеческие фигурки, бегущие в сторону стены огня, закрывающей горизонт и уходящей далеко ввысь клубами густого дыма.

Помимо дальнего плана, в портрете примечательны ряд необычных аксессуаров (золотая медаль в руке модели, характерная сердцевидная форма пряжки ремня) и апелляция к «Портрету Козимо I в образе Орфея» (1539, Художественный музей, Филадельфия) и «Портрету Джованни Медичи в образе Иоанна Крестителя» (1560–1561, Галерея Боргезе, Рим) кисти Бронзино. Анализ аллегорической программы позволил нам предположить, что здесь представлен Джованни, второй сын герцога Козимо I. Ключом к разгадке аллегорической программы стала медаль, которую юноша демонстрирует зрителю. Как и в портрете Франческо, Аллори прибегает к образам *all'antica*, изображая крылатую женскую фигуру в S-образной позе. Нагота фигуры, лежащие перед ней раскрытые книги и льющийся на нее золотой свет позволяют с уверенностью идентифицировать ее как олицетворение Истины [Ripa, 1603, p. 499]. Этот образ оказывается непосредственно связан с крылатой фигурой на горе за спиной Джованни, которая, вероятно, является изображением указывающей путь Доброй Фортуны [Cartari, 1608, p. 463]. Так в портрете возникает обобщенный образ *Fortuna-Veritas*, развивающий идею тернистого пути Джованни к божественной истине, мудрости и знаниям: его олицетворением является взбирающаяся на гору мужская фигурка. Можно предположить, что, как и в случае с портретом Франческо, эта аллегорическая программа также является прямой иллюстрацией псалтири: «Пошли свет Твой и истину Твою; да ведут они меня и приведут на святую гору Твою и в обители Твои» (42:3). В этом случае, стена огня, замыкающая пейзажный вид, и хаотично рассыпавшиеся по долине фигурки приобретают подчеркнuto негативный характер, связанный с идеей божественного гнева и наказания провинившихся грешников — «Во время гнева Твоего Ты сделаешь их, как

5 В собрании Эрмитажа портрет атрибутирован как изображение герцога Козимо I Медичи кисти Аньоло Бронзино [Кустодиева, 2011, с. 89–92]. Анализу аллегорической программы портрета с учетом новых деталей, открытых при реставрации 2019–2020 годов, посвя-

щена наша статья [Холев, 2022, с. 66–89]. Там же нами было высказано предположение о том, что портрет был написан Алессандро Аллори, возможно, в соавторстве со своим учителем.

печь огненную; во гневе Своем Господь погубит их, и пожрет их огонь» (Псалтирь 20:10)⁶.

Связь с библейским текстом и идея пути к божественной истине и мудрости соответствуют той церковной карьере, которую Козимо I готовил для своего второго сына. В возрасте 16 лет Джованни получил место архиепископа Пизы, а в начале 1560 года был рукоположен в кардиналы Папой Пием IV, также из рода Медичи. Приехав в Рим для получения кардинальской шапки, молодой Медичи, по свидетельству сопровождавшего его Вазари, полностью «потерял себя в древностях и медалях» [Vasari & Frey, 1923, p. 566]. В этом он, несомненно, следовал по стопам своего отца, увлеченного собиранием антиков: в коллекцию герцога Козимо, частично унаследованную им от Лоренцо Великолепного и постоянно пополнявшуюся, входили как бронзовые копии с известных моделей вроде «Лаокоона» или «Бельведерского торса», так и этрусские древности, предметы древнеримской пластики и нумизматики [Gáldy, 2009, pp. 29–59]. Медаль *all'antica*, которую художник вкладывает в руку Джованни, соответствует таким образом репрезентации юноши как ученого клирика и гуманиста из рода Медичи, обладающего вкусом к античному искусству. Изображение модели в возрасте позднего *adolescenza* вскоре сменится его репрезентацией как молодого кардинала Римской церкви (см., например, «Портрет Джованни Медичи» кисти Баччо Ломи, являющийся повторением не сохранившегося оригинала Бронзино); оно станет частью его «официальной» — и посмертной — иконографии: юноша скоропостижно скончается в Ливорно в 1562 году.

* * *

Как можно заключить из проведенного анализа, образ медали или медальона занимает особое место в раннем творчестве Алессандро Аллори-портретиста и проходит заметную эволюцию как в способах, так и целях, с которыми они изображаются. Особый интерес к античной нумизматике и ее внедрению в пространство портрета зарождается у молодого художника в Риме, где он погружается в активное изучение античного наследия и знакомится с местной художественной школой, которая обогащалась за счет растущей мобильности итальянских и европейских художников.

Первое обращение Аллори-портретиста к классическим мотивам и, как следствие, работе с изображением камей и медалей непосредственно связано с типом «портрета коллекционера», который широко распространяется в итальянском искусстве второй четверти XVI века как ответ на повсеместно растущий интерес к античности и античной археологии. Портреты флорентийского юношества в окружении вымышленных и реальных антиков кисти Аллори становятся, таким образом, далеким предком портрета эпохи Гран-тура, типа, который формируется в Риме к середине XVIII века и широко

6 Отметим здесь, что существует также позитивная трактовка огня как символа провидения, предложенная Т. К. Кустодиевой [Кустодиева, 2011, с. 90].

распространяется в среде итальянских, французских, английских, немецких, русских любителей искусства⁷.

Изображая модель в окружении античной скульптуры, камей и медалей, Аллори выходит за рамки знакомой ему флорентийской традиции и сближается с типологией, сформулированной в 1520-е годы Пармиджанино и Лоренцо Лотто. Уже «Портрет Ортензии де Барди» демонстрирует знакомство художника с античными образцами и широкий репертуар художественных образов. Портреты флорентийского юношества в элегантных костюмах по испанской моде сочетаются с антикизированными сценами и портретами на памятных медальонах и медалях. Псевдоантичные медали, медальоны и камей, которые художник вкладывает в руки своих моделей, становятся для него эффективным (и эффективным) способом внедрить в пространство изображения тему *all'antica*, которая во флорентийском придворном искусстве возведена в эти годы в ранг «официального» политического, культурного и художественного дискурса дома Медичи.

Обладая типичным для зрелого маньеризма интересом к сложной повествовательности, Аллори идет от воспроизведения на медалях античных образов и профильных портретов *all'antica* к созданию самостоятельных антикизированных композиций, которые становятся частью «тотальной» аллегорической программы портрета. Предельного воплощения этот метод достигает в «Портрете Джованни Медичи» из коллекции Эрмитажа, где образ Истины на медали в руке юноши синтезируется с образом Фортуны, изображенной в пространстве пейзажа у него за спиной, и оказывается связан с христианской сюжетикой восхождения к божественной истине и справедливого наказания за грехи. Создание единого синтетического пространства, где эклектически соединяются образы древности и современности, античной и христианской культуры, также выражается через диалог современного (представленного творчеством Микеланджело) и античного искусства, который художник, далекий от уготованного XVII и XVIII векам «спора о древних и новых», представляет в их гармоничном сосуществовании.

Художественная насмотренность Аллори и эклектизм его художественного мышления, синтезирующий опыт работы в мастерской Бронзино с изучением памятников Античности и традиции римского маньеристического портрета, приводят к формированию индивидуального творческого языка Аллори-портретиста. Как мы можем констатировать, этот язык позволяет ему быстро утвердиться на художественной сцене Флоренции в качестве самостоятельной фигуры и обрести собственных заказчиков среди флорентийской знати и дома Медичи.

⁷ Крупнейшим представителем портрета Гран-тура является в эти годы Помпео Батони, чья мастерская пишет многочисленные портреты европейской знати (см., например, его «Портрет Кирилла Разумовского»; 1766, частное собрание, Вена).

Библиография

- Дажина, В.Д. (1998).** *Художественная политика Козимо I Медичи и искусство Флоренции второй половины XVI в.* М.: МГУ им. М. В. Ломоносова.
- Ефимова, Е.А. (2012).** *Ранние античные штудии Жака Андруэ-Дюсерсо. К вопросу о роли античности в творческом формировании мастера // Искусствознание.* № 1–2. С. 306–349.
- Кустодиева, Т.К. (2011).** *Итальянская живопись XIII–XVI веков. Каталог Коллекции.* СПб.: Изд-во ГЭ.
- Холев, Р.Р. (2022).** «Портрет юноши с медалью» из собрания Государственного Эрмитажа: автор, модель, аллегорическая программа // *Искусствознание.* № 4. С. 66–89.
- Холев, Р.Р. (2023).** *В образе all'antica: о ранних скульптурных бюстах герцога Козимо I Медичи // КЛИО.* № 1. С. 55–64.
- Цуккарро, Ф. (1981).** *Идея живописцев, скульпторов и архитекторов // Эстетика Ренессанса / Сост.* В. П. Шестаков. Т. 2. М.: Искусство. С. 530–535.
- Bernacchioni, A. M. (2010).** *Ghirlandaio: una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci.* Firenze: Polistampa.
- Bober, P.P. & Rubinstein, R.O. (1986).** *Renaissance artists and antique sculpture.* London: Harvey Miller Publishers.
- Borghini, R. (1584).** *Il riposo.* Firenze: Giorgio Marescotti.
- Cartari, V. (1608).** *Le imagini de i dei degli antichi.* Padoa: Pietro Paolo Tozzi.
- Costamagna Ph. (1988).** *Osservazioni sull'attività giovanile di Alessandro Allori: seconda parte // Antichità viva.* 1988. Anno XXVII.
- Costamagna, Ph. (2002).** *De l'idéal de beauté aux problèmes d'attribution. Vingt ans de recherche sur le portrait florentin au XVI^e siècle // Studiolo 1.* Rome et Paris 1650–1750. Pp. 193–220.
- Ekserdjian, D. (2006).** *Parmigianino.* Yale: Yale University Press.
- Forster, 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.
- Gáldy, A. M. (2009).** *Cosimo I de' Medici as collector. Antiquities and Archaeology in Sixteenth-century Florence.* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Giudicelli-Falguières, P. (1988).** *La cité fictive. Les collections de cardinaux, à Rome, au XVI^e siècle // Les Carrache et les décors profanes.* Rome: École Française de Rome. Pp. 215–333.
- Guichard, C. (2008).** *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle.* Paris: Champ Vallon éditions.
- Kathke, P. (1997).** *Porträt un Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert.* Berlin: Reimer.
- Langdon, G. (1989).** *A Reattribution: Alessandro Allori's Lady with a Cameo // Zeitschrift für Kunstgeschichte.* Bd. 52. H. 1. Pp. 25–45.
- Langedijk, K. (1981).** *The portraits of the Medici, 15th–18th centuries.* Florence. Vol I.
- Lecchini Giovannoni, S. (1991).** *Alessandro Allori.* Torino: Umberto Allemandi & Co, 1991.
- Reinach, S. (1895).** *Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans, des recueils d'Eckhel, Gori, Levesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch.* Paris: Imprimeurs de l'Institut.
- Richelson, P.W. (1978).** *Studies in the Personal Imagery of Cosimo I de' Medici, Duke of Florence.* New York/London.
- Ripa, C. (1603).** *Iconologia.* Rome: Lepido Facy.

Schmitter, M. (2021). *The Art Collector in Early Modern Italy. Andrea Odoni and his Venetian Palace.* Cambridge: Cambridge University Press.

Simon, R. B. (1983). *Bronzino's Portrait of Cosimo I in Armour // The Burlington Magazine.* Vol. 125. № 966. Pp. 527–539.

Vasari, G. & Milanesi, G. (1878). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori.* Firenze: G. S. Sansoni, 1878. Vol. VII.

Vasari, G. & Frey, K. (1923). *Il carteggio di Giorgio Vasari.* München: G. Müller.

Veen, Henk Th. Van (2006). *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture.* Cambridge.

Vinti, F. (1995). *Giulio Romano pittore e l'antico.* Firenze: La Nuova Italia Editrice.

Список иллюстраций

Ил. 1. Алессандро Аллори. Портрет Ортензии де Барди. 1559. Дерево, масло. 121×96. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Allori_-_Portrait_of_Ortensia_de_Bardi_di_Montauto%2C_misidentified_with_Giulia_de%27_Medici_-_Uffizi.jpg (дата обращения: 05.04.2025)

Ил. 2. Алессандро Аллори. Портрет юноши (Паоло Капраника). 1561. Дерево, масло. 133×140. Музей Эшмола, Оксфорд. Источник изображения — URL: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Alessandro_Allori_-_Ritratto_di_Ragazzo_\(Ashmolean_Museum\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Alessandro_Allori_-_Ritratto_di_Ragazzo_(Ashmolean_Museum).jpg) (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 3. Алессандро Аллори. Портрет Франческо Медичи. Ок. 1560. Дерево, масло. 97,9×76,4. Художественный институт, Чикаго. Источник изображения — URL: <https://gallerix.org/pic/A/1236299786/5580.jpeg> (дата обращения: 05.04.2025)

Ил. 4. Алессандро Аллори. Портрет Франческо Медичи. До 1562. Дерево, масло. 65×82,7. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — Catalogo generale dei Beni Culturali. URL: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900293284> (дата обращения: 05.04.2025)

Ил. 5. Аньоло Бронзино или Алессандро Аллори (?). Портрет юноши из рода Медичи. Ок. 1560. Холст (переведено с дерева в 1872 Э. Сиверсом), масло. 117,5×87,5. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. ГЭ-1512. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/Bronzino_portret_Kozimo_Medici.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

References

Bernacchioni, Anna Maria (2010). *Ghirlandaio: una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci*. Firenze: Polistampa.

Bober, Phyllis Pray & Rubinstein, Ruth (1986). *Renaissance artists and antique sculpture*. London: Harvey Miller Publishers.

Borghini, Raffaello (1584). *Il riposo*. Firenze: Giorgio Marescotti.

Cartari, Vincenzo (1608). *Le imagini de i dei degli antichi*. Padoa: Pietro Paolo Tozzi.

Costamagna, Philippe (1988). *Osservazioni sull’attività giovanile di Alessandro Allori: seconda parte* // Antichita viva. 1988. Anno XXVII.

Costamagna, Philippe (2002). *De l’idéal de beauté aux problèmes d’attribution. Vingt ans de recherche sur le portrait florentin au XVI^e siècle* // Studiolo 1. Rome et Paris 1650–1750. Pp. 193–220.

Dazhina, Vera (1998). *The Artistic Culture of Cosimo I de’ Medici and the Art of Florence in the Second Half of the 16th Century*. Moscow: Moscow State University. [In Russ.]

Efimova, Elena (2012). *Early antique studies of Jacques Androuet-Ducerceau. On the role of antiquity in the creative formation of the master* // Iskusstvoznanie. № 1–2. Pp. 306–349. [In Russ.]

Ekserdjian, David (2006). *Parmigianino*. Yale: Yale University Press.

Forster, 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.

Gáldy, Andrea M. (2009). *Cosimo I de’ Medici as collector. Antiquities and Archaeology in Sixteenth-century Florence*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Giudicelli-Falguières, Patricia (1988). *La cité fictive. Les collections de cardinaux, à Rome, au XVI^e siècle* // Les Carrache et les décors profanes. Rome: École Française de Rome. Pp. 215–333.

Guichard, Charlotte (2008). *Les amateurs d’art à Paris au XVIIIe siècle*. Paris: Champ Vallon éditions.

Kathke, Petra (1997). *Porträt un Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert*. Berlin: Reimer.

Kholev, Roman (2022). *“Portrait of a Young Man with a Medal” from the Hermitage collection: author, model, allegorical programme* // Iskusstvoznanie. № 4. Pp. 66–89. [In Russ.]

Kholev, Roman (2023). *Early sculptural busts and all’antica representation of Duke Cosimo I de’ Medici* // KLIQ. № 1. Pp. 55–64. [In Russ.]

Kustodieva, Tatiana (2011). *Catalogue of Italian Painting from the 13th to 16th centuries*. Saint Petesburg: Hermitage. [In Russ.]

Langdon, Gabrielle (1989). *A Reattribution: Alessandro Allori’s Lady with a Cameo* // Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 52. H. 1. Pp. 25–45.

Langedijk, Karla (1981). *The portraits of the Medici, 15th-18th centuries*, Florence. Vol I.

Lecchini Giovannoni, Simona (1991). *Alessandro Allori*. Torino: Umberto Allemandi & Co, 1991.

Reinach, Salomon (1895). *Pierres gravées des collections Marlborough et d’Orléans, des recueils d’Eckhel, Gori, Levesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch*. Paris: Imprimeurs de l’Institut.

Richelson, Paul William (1978). *Studies in the Personal Imagery of Cosimo I de’ Medici, Duke of Florence*. New York/ London.

Ripa, Cesare (1603). *Iconologia*. Rome: Lepido Facy.

Schmitter, Monika (2021). *The Art Collector in Early Modern Italy. Andrea Odoni and his Venetian Palace*. Cambridge: Cambridge University Press.

Simon, Robert B. (1983). *Bronzino’s Portrait of Cosimo I in Armour* // The Burlington Magazine. Vol. 125. № 966. Pp. 527–539.

Vasari, Giorgio & Milanese, Gaetano (1878). *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Firenze: G. S. Sansoni, 1878. Vol. VII.

Vasari, Giorgio & Frey, Karl (1923). *Il carteggio di Giorgio Vasari*. München: G. Müller.

Veen, Henk Thomas van (2006). *Cosimo I de’ Medici and his self-representation in Florentine art and culture*. Cambridge.

Vinti, Francesca (1995). *Giulio Romano pittore e l’antico*. Firenze: La Nuova Italia Editrice.

Zuccaro, Federico (1981). *Idea of painters, sculptors and architects* // Aesthetics of the Renaissance / Shestakov V. (ed.). T. 2. Moscow: Iskusstvo. Pp. 530–535. [In Russ.]