Р. Р. ГАЙНУЛЛИНА
Аспирант, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.
e-mail: rgaynullina@gmail.com

R. R. GAYNULLINA
PhD student. M. V. Lomonosov Moscow State University
e-mail: rgaynullina@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_176_195

«ИЗАБЕЛЛА РУИНИ В ОБРАЗЕ ВЕНЕРЫ» ЛАВИНИИ ФОНТАНА В КОНТЕКСТЕ СВАДЕБНОЙ ЖИВОПИСИ ИТАЛИИ XVI ВЕКА

«ISABELLA RUINI IN THE IMAGE OF VENUS» BY LAVINIA FONTANA IN THE CONTEXT OF WEDDING PAINTING IN ITALY OF THE 16TH CENTURY

«Портрет Изабеллы Руини в образе Венеры» (ок. 1592 г.) авторства Лавинии Фонтана традиционно рассматривался исследователями в ряду других женских портретов болонской художницы как образ, отличающийся необычностью своей иконографической программы. В настоящей статье он впервые анализируется в контексте свадебной живописи Италии XVI века — так называемых визуальных «эпиталам». На основе иконографического анализа, сопоставления с венецианскими и римскими брачными аллегориями, анализа деталей костюма и аксессуаров, а также с привлечением литературных источников обосновывается гипотеза о том, что портрет представляет собой портретное воплощение Изабеллы Руини в образе Венеры и вероятно типологически связан с жанром брачных аллегорий. Все это позволяет говорить о сложном взаимодействии жанров портрета и аллегории в контексте болонской культуры конца XVI века. Рассмотренный в более широком историко-художественном контексте, этот образ может служить косвенным подтверждением уже высказанных ранее гипотез о том, что изображения Венеры в ранних брачных аллегориях могли наделяться портретными чертами невесты.

The Portrait of Isabella Ruini as Venus (ca. 1592) by Lavinia Fontana has traditionally been discussed by scholars alongside the Bolognese artist's other female portraits, regarded as an unusual work due to its iconographic program. This article proposes, for the first time, to examine this work within the context of sixteenth-century Italian wedding painting — the so-called epithalamium. Based on iconographic analysis, comparison with Venetian and Roman marital allegories, as well as the examination of literary sources, costume details, and accessories, the study argues that the portrait represents a portrait-like embodiment of Isabella Ruini in the guise of Venus and is likely typologically connected to the genre of marital allegories. This allows us to speak of a complex interaction between the genres of portraiture and allegory within the context of Bolognese culture at the end of the sixteenth century. In the article, the portrait by Lavinia Fontana is examined within a broader historical and cultural context and is also compared with other marital allegories— Lorenzo Lotto's «Venus and Cupid», Raphael's «La Fornarina», and Giulio Romano's «Lady at Her Toilet». Placed within this series, the «Portrait of Isabella Ruini as Venus» functions as a missing puzzle piece and may serve as indirect confirmation of previously proposed hypotheses that depictions of Venus in early marital allegories could have been endowed with the portrait features of the bride.

Ключевые слова: протрет-аллегория, социальная история искусств, Лавиния Фонтана, Изабелла Руини, Тициан, Джулио Романо, Рафаэль, брачная аллегория. болонская школа живописи.
Keywords: portrait-allegory, social history of art, Lavinia Fontana, Isabella Ruini, Titian, Giulio Romano, Raphael, marital allegory, Bolognese school of painting.

В 1592 году болонская художница Лавиния Фонтана пишет один из наиболее интересных и сложных в типологическом отношении портретов, когда-либо ею созданных. Ныне он хранится в Музее изящных искусств в Руане (рис. 1) и представляет, как считается, Изабеллу Анджелели Руини (1), жену сенатора Джованни Анджелелли и одну из гранд-дам ренессансной Болоньи.

Ключевая особенность этого полотна заключается в необычном способе аллегоризации модели, что, на первый взгляд, делает его беспре-

цедентным для ренессансной портретной живописи. Художница изображает Изабеллу Руини обнаженной, с очевидными атрибутами Венеры — стрелой в руке и Купидоном рядом. В самом деле ренессансная живопись полна портретных изображений, представляющих модель в образе ее моральных exempla — святых и исторических персонажей (2). Однако образ Венеры, выбранной в качестве «ролевой модели» для героини этого портрета, если не уникален, то точно выделяется из общего изобразительного ряда. Итальянская живопись XV—XVI вв. не знает иного подобного портретного образа, в котором бы модель столь достоверно «вживалась» в образ Венеры. Тем не менее этот экстравагантный портретный образ, как будет продемонстрировано в настоящей статье, не должен рассматриваться обособленно, а требует глубокого иконографического анализа и помещения в историко-художественный и социальный контекст своей эпохи и региона.



Рис. 1. Лавиния Фонтана. Портрет Изабеллы Руини в образе Венеры. Ок. 1592 г. Холст, масло 75х60 см. Музей изящных искусств в Руане

«Gentil Donna Bolognese di Casa Ruini» и другие образы Изабеллы Руини

Традиционно отождествление портрета кисти Лавинии Фонтана из Музея изящных искусств в Руане (ок. 1592 г.) с известной болонской аристократкой строится на несомненном сходстве с «Портретом Изабеллы Руини» Лавинии Фонтана из Палаццо Питти (ок. 1593 г.) (рис. 2), который, в свою очередь, был идентифицирован по копии Кристофано дель Антиссимо, хранящейся в Палаццо Питти и имеющей подпись «Gentil Donna Bolognese di Casa Ruini» (ок. 1599 г.) [27, с. 98]. Оба портрета работы Лавинии Фонтана обладают очевидным сходством, причем не только физиогномическим, но и композиционным: совпадают поза, поворот головы, соотношение пространства фона и самой фигуры. Всё это, а также их близкие датировки, схожие украшения, как предположила Илария Бернокки, указывает на то, что портреты восходят к одному рисунку [4, с. 168]. Укрепили мнение исследователей о том, что на всех этих произведениях изображена Руини, сходство внешности модели и ее костюма на портрете из Палаццо Питти с плакеткой Медальера GB (рис. 2) из Городского музея Средневеко-

вья в Болонье, а также с более поздней гравюрой, снабженной подписью «Isabella Ruina», из Муниципальной библиотеки Архиджиннасио [33].



Рис. 2. Лавиния Фонтана. Портрет Изабеллы Руини. Ок. 1593 г. Холст, масло. 90x74 см. Галерея Палантина, Палаццо Питти, Флоренция

Несомненно, помимо внешнего сходства модели (3), аргументом в пользу отождествления всех вышеперечисленных образов с фигурой Изабеллы Руини становится и тот заметный след, который она оставила в болонской культуре XVI века. Изабелла происходила из богатой болонской семьи, чья история была изучена лишь относительно недавно [10; 33]. Ее отец Карло Руини (1530–1598) был видным учёным (4), членом городского сената и обладал значительным капиталом, а ее прадед Карло Руини Старший (1456–1530) был уважаемым юристом и профессором нескольких университетов [10]. Сама Изабелла прославилась своей невероятной красотой, о чём сохранилось множество свидетельств в болонской литературе XVI века. Так Эрколе Марескотти в своем трактате 1589 г. «О совершенстве женщины» (Dell'eccellenza della donna) пишет, что вся Болонья была буквально увлечена красотой Изабеллы Руини, пытаясь хотя бы увидеть ее (5); анонимный автор в «Стихах в похвалу различных болонских дам» (Poesie in lode di varie Dame bolognesi), сравнивает ее с Солнцем (6), а племянник папы Климента VIII, прибывший в Болонью в 1595 году, расценивал танец с Изабеллой как роскошный дипломатический подарок (7).

Здесь необходимо сделать краткое отступление и напомнить о том особом месте, которое Болонья заняла в литературе XVI века, в частности в так называемом querelle des femmes (8). Ярким примером жанра может служить уже упомянутый текст Эрколе Марескотти. В нем, подобно почтенному трактату Боккаччо «О великих женщинах» и другим современным сочинениям, в первой части автор рассматривает основные женские добродетели, приводя в пример прославленных женщин прошлого, а во второй он восхваляет около двадцати ныне живущих болонских гранд-дам, превознося ровно так же их красоту и добродетели [23]. Для нас, несомненно, существенным в этом тексте становится то, как Маресскотти, создавая сочинение о своих современницах, буквально ставит их в ряд с историческими персонажами, а также пишет о достоинствах женщин, об их особой добродетели, не уступающей мужской (9).

Кроме того, важной отправной точкой для понимания специфики болонского общества и культуры в целом должно стать особое политическое устройство этого региона. Болонья, будучи университетским и ремесленным центром (специализировавшимся на производстве шелка [31]), в XVI веке стала центром церковной реформы (10), а в политическом отношении обладала очень крепкими связями с Римом и Папской областью [35, с. 7–9; 27, с. 1–12]. Мужчинам из знатных семей часто приходилось наезжать в Рим, а женщины, в свою очередь, обретали более публичное положение в обществе, принимая на себя мужские роли и задачи в их отсутствие (11). Поэтому совершенно не удивительно, что литературная традиция в лице многочисленных лауд, как анонимных (12), так и, как в случае с Марескотти (13), совершенно не лишенных авторства, всячески восхваляла знатных женщин Болоньи, тем самым подчеркивая то особое положение, которое они занимали в обществе. Эти обстоятельства позволяли женщинам быть полноправными участницами художественной жизни – выступать заказчицами произведений искусства и диктовать способы своей репрезентации. Поэтому неудивительно, что именно в болонском контексте мы сталкиваемся со столь необычными по иконографии портретными изображениями (14).



Рис. 3. Медальер GB. Плакетка с портретом Изабеллы Руини. После 1593 г. Городской музей Средневековья в Болонье



Рис. 4. Гравюра с медальона с обозначением изображения Изабеллы Руини. Муниципальной библиотеки Архиджиннасио

Именно литературные свидетельства позволяют нам, пусть отчасти и косвенно, подтвердить, что на руанском портрете авторства Фонтана изображена Изабелла Руини. Так, Марескотти в пассаже, посвящённом героине портрета, буквально отождествляет её с Венерой. Он описывает, как Амур заплетал её волосы, и упоминает стрелы, скрытые в её глазах и способные воспламенить души и ранить сердце:

E l'aurea chioma vostra Amor compose';
'Ne gli occhi il foco, et le saette ascose
A infiammar l'Alme, e i cori a ferir pronte';
'Quanto avverrà di voi, ch'io scriva, o detti,
Forma non è, ma sol ombra, e disegno (15).

Уподобление Венере у Марескотти, несомненно, перекликается с сюжетом на рассматриваемом портрете и косвенно может служить дополнительным аргументом в пользу его идентификации как портрета Изабеллы Руини. Вместе с тем появление знатной дамы в образе Венеры на изображении, тяготеющем к портретному, как уже отмечалось ранее, представляется крайне необычной для итальянской портретной живописи XVI века и требует пристального иконографического анализа.

Образы Венеры и Купидона в свадебной живописи XVI века

В попытке приблизиться к пониманию смысла и назначения этого портретного образа необходимо вспомнить, в каком контексте живописные изображения Венеры и Купидона возникают в этот период. В первую очередь это, конечно же, свадебная живопись, преобразованная и развитая в XVI веке в форме, которую современная наука об искусстве называет эпиталамой [1; 3; 45] — то есть визуальной аналогией античного жанра песней о любви и браке (16). В античной эпиталаме почти всегда одна фабула: Купидон приходит к отдыхающей Венере, будит ее и просит выступить покровительницей брака, pronuba — подготовить торжество, приготовить брачное ложе [3, с. 231], наделить невесту своей красотой (17).



Рис. 5. Паоло Скьяво. Кассоне с Венерой и Купидоном. Ок. 1440-1445 г. Дерево, темпера. 50x170 см. Коллекция Луиджи Беллини, Флоренция



Рис. 6. Джорджоне. Спящая Венера. Ок. 1508–1510 гг. Холст, масло. 108,5х 175 см., Галерея старых мастеров, Дрезден



Рис. 7. Лоренцо Лотто. Венера и Купидон. Ок. 1530 года. Холст, масло. 92.4х111.4 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Композиции, вторящие описанной сюжетной линии, мы обнаруживаем на внутренних крышках сундуков-кассоне, например, на сундуке, изображающем Венеру и Купидона авторства Паоло Скьяво (ок. 1440–1445 г., из коллекции Луиджи Беллини, Флоренция) (рис. 5) и в особенности в венецианской свадебной живописи XVI века. К последней группе произведений относится и «Спящая Венера» Джорджоне (ок. 1508–1510 гг., Галерея старых мастеров, Дрезден) (рис. 6), у ног которой первоначально был изображен Купидон (18), и «Венера и Купидон» Лоренцо Лотто (ок. 1530 года, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) (рис. 7), а также «Венера и Купидон» Пальмы Веккьо (ок. 1523–1524 гг., Кембридж, Музей Фицуилья-



Рис. 8. Пальма Веккьо. Венера и Купидон. Ок. 1523 – 1524 гг. Холст, масло. 118.1х208.9 см. Музей Фицуильяма, Кембридж



Рис. 9. Вазари (по рисунку Микеланджело). Венера и Купидон. Ок. 1543 г. Холст, масло. 131х199.2 см. Королевская коллекция, Кенсингтонский дворец, Лондон

ма) (рис. 8), где Венера и Купидон держатся за стрелу, обнажая аспект борьбы, — это наиболее близкая аналогия к рассматриваемому в нашей статье портрету.



Рис. 10. Тициан. Венера Урбинская, 1538 г. Холст, масло. 119x165.5 см, Галерея Уффици, Флоренция

Иконография борющихся Венеры и Купидона вполне вероятно может иметь в своей основе и знаменитый рисунок Микеланджело, по которому было создано несколько живописных вариаций (рис. 9) (19). Один из таких вариантов был создан по заказу флорентийского банкира Бартоломео Беттини. Хотя программа всего оформления его спальни остается предметом дебатов (20), общение Купидона и Венеры рассматривается исследователями как сюжет, характерный для оформления брачных покоев (21) и в то же время, вероятно, иллюстрирующий идеи авторов-неоплатоников о любви (22). «Отзвуки» этой философской идеи раскрывает и сам Микеланджело в сонете, посвященном Томмазо Кавальери:

L'amor di quel ch'io parlo in alto spira:
donna è dissimil troppo, e mal conviensi
arder di quella al cor saggio e verile.
L'un tira al cielo, e l'altro in terra tira;
nell'alma l'un, l'altr'abita ne' sensi,
e l'arco tira a cose basse e vile (23).

Традиционной схемой для венецианских брачных аллегорий были вытянутый по горизонтали формат (24), изображение Венеры, возлежащей на лоне природы (как в случае с названными выше работами Джорджоне, Лоренцо Лотто и Пальмы Веккьо) или в интерьере, как в знаменитой «Венере Урбинской» Тициана (ок. 1538 г., Галерея Уффици, Флоренция) (рис. 10). Заметим, что в римском варианте эпиталам, как показали последние исследования, использовался вертикально ориентированный формат, изображающий Венеру в поясном срезе — речь о так называемой «Форнарине» Рафаэля (1518 — 1519 гг., Палаццо Барберини, Рим) (рис. 11) и «Даме за туалетом» Джулио Романо (ок. 1530 г. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва) (рис. 12), которые, как убедительно было дока-

зано (25), также примыкают к жанру свадебных аллегорий. Именно римский вариант, приближенный по своей типологии к портретному изображению, кажется нам наиболее близким к «Портрету Изабеллы Руини в образе Венеры» Лавинии Фонтана.

Пространство каждой из упомянутых брачных аллегорий насыщено множеством деталей, имеющих символическое значение и часто демонстрирующих параллели с современным брачным торжеством. Так, например, в «Венере Урбинской» Тициана мы видим парные свадебные сундуки-кассоне на заднем плане, напоминающие о свадебных процессиях Ренессанса, миртовое дерево за колонной и собаку в ногах богини — знаки верности и брачной тематики полотна [15; 34]. В «Венере и Купидоне» Лоренцо Лотто богиня держит в руках миртовый венок, через который уринирует купидон, что напоминает иконографию putto pissatore и интерпретируется как аллюзия на плодородие [21, с. 66], указывая на эротический аспект брака; лепестки роз вокруг Венеры и курительница с дымящимися благовониями отсылает к свадебному обряду [3; 11]. В «Даме за туалетом» Джулио Романо сосуд и огонь являются атрибутами Венеры Небесной [50, с. 677], а фигуры служанок на заднем плане картины находят аналогию у Тициана. «Форнарина» Рафаэля при последней реставрации также обогатилась элементами брачной тематики — стали видны мирт на фоне, плод айвы, кольцо на пальце и браслет [22].



Рис. 11. Рафаэль Санти. Портрет молодой женщины (Форнарина). 1518—1519 гг. Дерево, масло. 85×60 см. Палаццо Барберини, Рим



Рис. 12. Джулио Романо. Дама за туалетом. Ок. 1530 г. Холст, масло. 111×92 см. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва

Украшения, элементы прически и одежды — это еще один компонент свадебных аллегорий, отсылающий к традициям брачных обрядов Ренессанса. Украшения и одежда были неотъемлемой частью помолвки и свадебного ритуала: как правило жених дарил невесте свадебный комплект (26), включавший

в себя цепочку, серьги, колье с подвеской, кольца, броши, свадебный пояс (27) и др. Ювелирные украшения являются неотъемлемыми атрибутами Венеры и на рассмотренных нами картинах. У Венеры Тициана это жемчужные серьги и браслет, у Венеры Лоренцо Лотто — также же жемчужные серьги (28), лента под грудью, напоминающая свадебный пояс, корона и вуаль, которые являлись частью наряда венецианской невесты, согласно гравюре из трактата «О нарядах древних и новых» (De gli habiti antichi, et moderni) Чезаре Вечеллио (29) (рис. 13), у «Форнарины» Рафаэля — браслет и брошь с жемчугом на тюрбане, у «Дамы за туалетом» Джулио Романо — жемчужное ожерелье с подвеской pendetta di moglianza, типичное для свадебного комплекта (30), и браслет.

Не только на основании сюжетной близости, но и на основании типологии ювелирных украшений в этот круг вписывается и «Портрет Изабеллы Руини в образе Венеры» Лавинии Фонтана. На модели мы видим все ту же нитку жемчуга на шее и на руке, браслет и те же жемчужные серьги. Особое место занимает пояс, который также похож на сохранившиеся образцы, например, пояс из музея Кливленда с плакетками (общая длина пояса 236 см) (рис. 14). Пояса могли быть как тканными с вышивкой, так и полностью металлическими [5, с. 241], как приведенный выше образец. Пояс мог носиться как на талии, так и через плечо, как это изображено на портрете Фонтана: подобный способ ношения пояса мы также обнаруживаем на гравюре, изображающей типичный наряд невесты, из трактата Чезаре Вечеллио (87v) [43].

Таким образом, сходство «Портрета Изабеллы Руини в образе Венеры» с рассмотренными выше брачными аллегориями в итальянской живописи XVI века подталкивает нас к гипотезе,



Рис. 13. Гравюра с изображением невесты из трактата Чезаре Вечеллио «De gli habiti antichi, et moderni» (87v). 1590 г. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Рис. 14. Свадебный пояс. Конец XIV века. Серебро, эмаль, чернение. Кливленд, Музей искусств Кливленда

что эта композиция может рассматриваться в качестве визуальной эпиталамы. Сюжетную параллель можно найти в эпиталаме Клавдиана, написанной по случаю бракосочетания Гонория и Марии, в которой рассказывается о райской земле, где обитают Венера и Купидон, в ней протекают две реки — с медом и ядом, куда Купидон окунает свои стрелы [41, с. 61] и одной из таких стрел ранил жениха.

Картины из Палаццо Питти и из руанского музея датируются 1593 и 1592 годами соотвественно [27, с. 99–102], а в 1585 году был заключен брак между Джованни Анджеллели и Изабеллой Руини, приданное которой составляло внушительные 8000 скуди [25, с. 452]. Хронологическое несовпадение не имеет большого значения, ведь, насколько нам известно, свадебные аллегории не обязательно заказывались в год свадьбы, напротив, часто они создавались по прошествии некоторого времени, как бы запечатлевая брачный союз в вечности (31).

Между портретом и аллегорией

Заметно отличает руанскую композицию Фонтана от брачных аллегорий XVI века выходящий на первый план портретный компонент образа, проявляющийся в композиционном устройстве, формате полотна и явном физиогномическом сходстве с другими изображениями Изабеллы Руини. Однако то, что кажется при первом взгляде противоречием, на наш взгляд, на самом деле выступает еще одним аргументом в пользу прочтения этого образа в контексте традиции свадебной живописи.

В античных и ренессансных эпиталамах, являвшихся литературным источником для брачных аллегорий в живописи, повторяется один и тот же троп — отождествление невесты и Венеры. Эта мысль, а также несомненная индивидуализация (32) не раз наталкивали исследователей на мысль, что Венеры с многочисленных аллегорий XVI века могли быть снабжены индивидуальными чертами невест.

Например, о вероятном сходстве между Венерой и гипотетической невестой, для которой мог создаваться этот образ, писал Кит Кристиансен (33), а целый ряд исследователей усматривали в образе одетой в свадебное платье фигуры с картины Тициана «Любовь Небесная и Земная» внешнюю общность с невестой, в честь которой картина была написана, — Лаурой Бараготто (34). Это предположение строится на сходстве ее костюма и дошедших до нас сведений о том, во что была облачена Лаура Бараготто (35). Как считают ученые, композиция Тициана буквально ил-

люстрирует эпиталамы: перед зрителем разворачивается подготовка к свадьбе, проводимая Венерой (обнаженной фигурой) и невестой (фигурой, одетой в платье, так напоминающее свадебное).

В этом контексте важным становится сопоставление с другими брачными аллегориями, типологически более близкими к портрету авторства Фонтана и происходящими из римского круга, — «Форнариной» Рафаэля и «Дамой за туалетом» Джулио Романо. Они так же вертикально ориентированы, представляют модель в три четверти и несомненно индивидуализированы. Тот факт, что в «Форнарине» на протяжении всей истории ее трактовок стремились увидеть возлюбленную Рафаэля, то есть реального персонажа (36), а в «Даме за туалетом» Джулио Романо — ту же Форнарин [50], это подтверждает. Кроме того, как было убедительно продемонстрировано исследователями ранее, упомянутые произведения, как правило, связываются с вполне конвенциональными живописными аналогами, с которыми они могли составлять пары. Так, Ольга Назарова доказала, что «Дама за туалетом» была заказана в тот же год, что и «Портрет Маргариты Палеолог» (ок. 1531 г., Виндзорский замок, Виндзор) (рис. 15) [50], а «Форнарина» традиционно связывалась с «Донной Велатой» Рафаэля (ок. 1516 г., Палаццо Питти, Флоренция) (рис. 16) [30].



Рис. 15. Джулио Романо. Портрет Маргариты Палеолог. Ок. 1531 г. Дерево, масло. 115,5x90,5 см Виндзорский замок, Виндзор



Рис. 16. Рафаэль Санти. Донна Велата. Ок. 1516 г. Дерево, масло. 85×63,5см. Палаццо Питти, Флоренция

Сходный размер (37), близость композиции, а также отдельные детали и украшения, например, жемчужная брошь у «Форнарины» и «Донны Велаты», жемчужные серьги, четки (которые, как мы точно знаем, были подарены в качестве свадебного подарка Маргарите Монферратской [50, С. 680; 38, С. 161]) и ожерелье у «Дамы за туалетом» и Маргариты Палеолог на портрете авторства Джулио Романо, жемчужные серьги и жемчужная нить, повторяющаяся на «Портрете в образе Венеры» и «Портрете Изабеллы Руини», связывают эти композиции в своеобразные пары или даже циклы. Ровно

так же, как предполагалось в случае с «Любовью Небесной и Земной» Тициана, они могут представлять невесту и Венеру, и, более того, наделять их сходными физиогномическими чертами.

Все предположения, выдвинутые исследователями ранее о том, что образы Венеры на брачных аллегориях XVI века могли наделяться чертами невесты, оставались лишь гипотезами ввиду отсутствия конкретных аргументов и недостаточности документальной базы (38). Однако попытка встроить в этот контекст более поздний пример — портреты Изабеллы Руини — может кардинально поменять наше представление об этом вопросе, выступив недостающим элементом «пазла» и вполне конкретным прецедентом этой практики. Выходящая на первый план несомненная портретность образа, созданного Лавинией Фонтана, ранее не позволяла рассматривать его в свадебном контексте, однако, как было доказано в настоящей статье, именно в эту типологию он гармонично и встраивается.

Примечания.

1. Подобная идентификация модели поддерживается большинством исследователей и строится на несомненном сходстве с другими портретами Изабеллы Руини [8, С. 43–44], [27, С. 99–102].

2. В целом об особенностях и задачах этой типологии портретов в статье [49].

3. Что безусловно не может выступать единственным аргументом ввиду особого понимания ренессансами людьми вопросов сходства. О проблеме сходства в ренессансной портретной живописи в трудах: [7; 48; 37].

4. Карло Руини — автор диссертации по анатомии «Carlo Ruini, Anatomia del Cavallo», которую Сальваторе Де Ренци в своей «Истории медицины Италии» III том, 1845 г. называет ее лучшей анатомической монографией своего времени. «Ma il Senatore bolognese Carlo Ruini diede la migliore monografia anatomica di quel tempo, e la sua anatomia del cavallo stampata nel 1598» [13, С. 137].

5. «tutto Bologna a gara si move per vederla, et io molte volte mi sono ritrovato con tanto innumerabil concorso, dove ci si vedevano grandi, mediocri et minimi, tutti d'un amore, d'una maraviglia, et d'una riverenza verso tanto spettacolo di sopra humana bellezza» — Marescotti E. Dell'eccellenza della donna. Fermo: Sertorio Monti, 1589. Цит. по. [4, 168].

6. Сонет № 41. Процитирован в статье Каролин Мерфи [25, С. 452].

7. Об этом имеется свидетельство Ghiselli A. F. Memorie Antiche, XVI, С. 920. Процитирован в статье Каролин Мерфи [25, С. 453].

8. Так называемый «спор о женщинах» — феномен в литературной традиции, проявивший себя в группе текстов, которые раскрывают полемику о месте женщин в мире и обществе, об их красотах, а также об отношениях полов [20].

9. «Dico dunque secondo questa regola, che ritrovandosi nella Donna la virtù heroica, tanto maggiormente vi si ritroverà il consiglio, cosa in se stessa meno eccellente assai, e di gran lunga inferiore alla virtù heroica. La quale, (favellando hora della virtù heroica, considerata da Filosofi) è il colmo, il fine, e la perfettione delle virtù morali; et è tale, che per questa sola forsi l'uomo s'assomiglia tanto a Dio, quanto comporta questa nostra mortal natura.' […] 'Imperciochе, qual huomo nel mondo tanto privo d'intelletto trovar si potrebbe, che negasse in una Caterina, (lascio gli essempi de' profani a bella posta) in una Lucia, in una Agata, in una Agnese; e che so io, in mille, e mill'altre si fatte Donne non essersi trovata la virtù Heroica?» — Цит. по. [4, С. 166].

10. Особую роль здесь играла деятельность Габриэле Паллеоти, в особенности его реформаторская деятельность в отношении женского образования. Подробнее: [35, С. 80].

11. Подробный анализу в монографии Мерфи, в частности во введении, которое называется «Art and Society in Sixteenth-century Bologna» [27. С. 1-11]. Так, например, Констанца Изолани, чей муж был послом во Флоренции, свободно распоряжалась семейными финансами [4. С. 159–168]

12. А еще, Cesare Croce, La Gloria delle donne, 1650 [12] и Alessandro Griffoni, Discorso della nobiltà delle Donne con un breve ragionamento sopra le bellezze d'alcune Honorandissime Gentildonne Bolognesi (XVI век. Рукопись хранится в государственном архиве Болоньи).

13. Например, Poesie in lode di varie Dame bolognesi (1580) или Ritratti delle bellezze et valore di alcune delle più nob Blognese (1567). Подробный обзор в стаьте К. Мерфи [25].

14. Об особом положении женщин, как в политической повестке региона, так и в культурной у Кэтрин Мерфи [26; 27, С. 1-11].

15. Marescotti E. Poesie in lode di varie Dame bolognesi, sonnet 41. (1589). Близость текста и портрета замечена Иларией Бернокки. Bernocchi [4, С. 169].

16. Эпиталамы возникли в Древней Греции, само название жанра восходит к греческому thalamos (спальня) и очевидно, что эпиталама является обрядовой свадебной песнью. Родоначальницей жанра эпиталам в античной литературе считается поэтесса Сафо, позже этот жанр встречается в произведениях Клавдиана, Катулла и Стация. [52, С. 235].

17. В трактате Франческо Барбаро 1416 года, эта роль Венеры, как сопровождающей невесту также повторяется [51, С. 66].

18. «Спящая Венера» Джорджоне была заказана Джироламо Марчелло скорее всего по случаю его свадьбы с Морозиной Пизани в октябре 1507 года. В 1525 году «Спящую Венеру» дома у Марчелло видел Маркантонио Микиэль, венецианский писатель и коллекционер, и описал ее как «спящую обнаженную Венера в пейзаже с Купидоном». Он же упоминает о том, что Купидон и пейзаж были закончены Тицианом. Купидон был записан в 1843 году и сейчас виден при технико-технологических исследованиях произведения [16, С. 73; 1; 3, С. 230].

19. В частности, Понтормо, Бронзино и Вазари. Более детальный разбор в сборнике эссе каталога [44].

20. Тем не менее никто не отрицает несомненную образную и генетическую связь образности со свадебной живописью кватроченто, а точнее со спальерами, представляющими тему триумфа Любви, например, такими, как «Венера и Марс» Боттичелли или Пьеро ди Козимо. Подробнее: [2, С. 14–19].

21. Вспомним каноническое для свадебной живописи XVI века произведение — «Любовь Небесную и Земную» (1514 г.) из Галереи Боргезе. Герб, изображений в центре фонтана связывается с именем Николло Аурелио, секретаря Совета Десяти. Согласно венецианскому писателю Санудо, Николло Аурелио женился на Лауре Багаротто 17 мая 1514 года, что совпадает с датировкой картины. Ранее считалось, что картина связана с концепцией Фичино о двух видах любви. Однако современные исследователи чаще обходят интерпретацию сюжета стороной, пытаясь сконцентрироваться в большей степени на социальных аспектах и функциях этого произведения, поскольку современное название по всей видимости восходит лишь к XIX веку и впервые встречается в путеводителе М. Вази: «L'Amore divino, e profano, opera insigne del Tiziano» [42]. Ранние интерпретаторы сюжета соотносили его с сюжетом из популярного в XVI веке романа Ф. Колонны «Гипнеротомахия Полифила». Так работу интерпретировали Л. Утрик [19], эту интерпретацию поддержали У. Фридлендер [14] и Р. Вишницер-Бернштейн [47]. Однако самой влиятельной стала инетпретация Э. Панофского, который определял двух девушек с картины как две ипостаси Венеры («Twin Venuses») и свяжзал композицию Тициана с идеями неоплатоников — Фичино и Пике делла Мирандола. [29, С. 148–160]. Позже две интерпретации были объедены Х. Титце [40, С. 14]. Из некоторых современных интерпретаций произведения Тициана приведем следующие исследования [17; 9; 5].

22. В частности — М. Фичино [28, С. 47–48].

23. «Одна [Любовь] тянется к небесам, а другая — к земле; одна пребывает в душе, другая — в чувствах, и натягивает свой лук на низменные и мерзкие вещи». — перевод автора — Р. Г. Цит. по: [44, С. 47].

24. В свою очередь восходящего к спальерам XV века.

25. «Форнарину» Рафаэля рассматривает в контексте свадебных аллегорий Джулиано Пизани и считает, что на ней представлена Небесная любовь [30]. Тема Любви Небной и Земной раскрывается и в «Даме за туалетом» Джулио Романо, которая как, убедительно было доказано Ольгой Назаровой, была заказана по случаю бракосочетания герцога Федерико II Гонзага и Маргариты Монферратской [50].

26. Подробное описание свадебного комплекта в статье: Савченкова А. А. В блеске добродетелей: «Купание Сусанны» Тинторетто и символика свадебного ювелирного комплекта // Актуальные проблемы теории и истории искусства, 14, 345–355.

27. Пояс одевался на невесту отцом и символизировал ее непорочность.

28. Жемчуг ассоциировался с невинностью и чистотой [32, С. 159].

29. Первым на сходство между головным убором с гравюры Вечеллио и головным убором Венеры на картине Лотто обнаружил Кейт Кристиансен [11].

30. Например, в «Портрете Марсилио Кассотти и его жены Фаустины» (1523 г. Музей Прадо, Мадрид) Лоренцо Лотто изображает как раз типичную нитку жемчуга с подвеской, похожую на ту, что мы видим на шее у «Дамы за туалетом» Джулио Романо (1520-е, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва).

31. Примером может случить «Венера Урбинская» Тициана (1538 год), заказанная в ознаменование брака Герцога Урбинского Гвидобальдо делла Ровере по случаю бракосочетания. Гвидобальдо женили на 10-ти летней Джулии Варано, дочери герцога Камерино в 1534 году. Первым предположил Теодор Рефф [34, С. 356].

32. Темные волосы и вполне конкретные черты лица — не совсем типичные элементы иконографии Венеры. Такой облик мы видим в упомянутых выше произведениях Лоренцо Лотто, Джулио Романо, Рафаэля и др.

33. Кристиансен предполагает, что она могла обладать портретными чертами и иметь сходство с невестой. Но так как заказчик не известен, а значит и реальный прототип, эта гипотеза, так и осталось не подтвержденной [11].

34. Такая идентификация модели присутствует в трудах — Ч. Хоупа [18, С. 116–117] и Г. Уэтти [46, С. 177–178]. О портретном сходстве упоминается в статье Р. Гоффен [17].

35. Платье, сочетающее красный и белый, восходит к типичным свадебным нарядам того времени, также как и перчатки [36, С. 65]. Сама Лаура была по воспоминаниям (М. Санудо) с распущенными волосами с вплетенными цветами, что также соотносится с изображенным на картине Тициана [39].

36. Традиция поисков возлюбленной Рафаэля восходит к Вазари, но, как было замечено Дэвидом Брауном и Конардом Оберхьюбером, имя Форнари-

на было присвоено возлюбленной Рафаэля не ранее XVIII века [6]. Подробнее об истории упоминаний и интерпретаций в исследованиях: [24; 30].

37. Размеры «Портрета молодой женщины (Форнарина)» и «Донны Велаты» оба произведения Рафаэля — 85 × 60 см и 85 × 63,5 см соответственно. «Дамы за туалетом» и «Портрета Маргариты Палеолог» оба произведения Джулио Романо — 111×92 см и 115×92 см соответственно. В случае с «Портрета Изабеллы Руини в образе Венеры» и «Портрета Изабеллы Руини» оба авторства Лавинии Фонтаны — 90 х 74 см и 75 х 60 см соответственно, такой близости именно в отношении размеров не прослеживается, тем не менее композиционно и через атрибуты произведения остаются очень близки.

38. Мы не знаем часто даже имен заказчиков, как в случае с «Венерой и купидоном» Лотто и «Форнариной» Рафаэля и не знаем деталей внешности предполагаемых невест.

Список литературы

1. *Anderson J.* Giorgione, Titian and the Sleeping Venus // Tiziano e Venezia. — 1980. — СР. 337–342.

2. *Aste R.* Bartolomeo Bettini and his Florentine «Chamber» Decoration // Venere e amor: Michelangelo e la nuova bellezza ideale / Ed. by F. Falletti, J. K. Nelson. — Firenze: Giunti: Firenze Musei, 2002. — СР. 14–19.

3. *Bayer A.* From Cassone to Poesia: Paintings of Love and Marriage in the Italian Renaissance // Art and Love in Renaissance Italy / под ред. A. Bayer. — New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008. — СР. 230–237.

4. *Bernocchi I.* Italian Heroic Portraits in the Sixteenth Century: PhD diss. — Cambridge: University of Cambridge, 2020. — 287 ср.

5. *Brown B.L.* Picturing the Perfect Marriage: The Equilibrium of Sense and Sensibility in Titian's "Sacred and Profane Love" // Art and Love in Renaissance Italy / под ред. A. Bayer. — New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008. — СР. 239–249.

6. *Brown D.A., Oberhuber K.* Monna Vanna and the Fornarina: Leonardo and Raphael in Rome // Essays Presented to Myron P. Gilmore: в 2 т. / под ред. S. Bertelli, G. Ramakus. — Florence: La Nuova Italiana, 1978. — Т. II. — СР. 25–86.

7. *Burke P.* 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, 1987. — СР. 150–167.

8. *Cantaro M.T.* Lavinia Fontana bolognese: «pittora singolare» 1552–1614. — Milano: Jandi Sapi Editori, 1989. — 353 рс.

9. *Cantelupe B.E.* Titian's Sacred and Profane Love Re-examined // The Art Bulletin. — 1964. — Vol. 46, No. 2. — CP. 218–227.

10. *Cavina A.* Carlo Ruini. Una autorità del diritto comune tra Emilia e Bologna. — Milano: Guiffre Editore, 1998. — 202 cp.

11. *Christiansen K.* Lorenzo Lotto and the Tradition of Epithalamic Painting // Apollo. — 1986. — Vol. 124, No. 298. — CP. 166–173.

12. *Croce C.G.* La Gloria delle donne. — Bologna: L'erede del Cochi, 1650.

13. *De Renzi S.* Storia della medicina italiana. — Naples: Filiatre-Sebezio, 1845. — Vol. 3. — 752 pc.

14. *Friedlaender W.* «La tintura delle rose» the Sacred and Profane Love by Titian // Art Bulletin. — 1938. — Vol. 20. — CP. 320–324.

15. *Goffen R.* Renaissance Dreams // Renaissance Quarterly. — 1987. — Vol. 40, No. 4. — PC. 682–706.

16. *Goffen R.* Sex, Space and Social History in Titian's Venus of Urbino // Titian's Venus of Urbino / под ред. R. Goffen. — Cambridge: Cambridge University Press, 1997. — CP. 63–90.

17. *Goffen R.* Titian's Sacred and Profane Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture // Studies in the History of Art. — 1993. — Vol. 25. — CP. 121–144.

18. *Hope Ch.* Titian. — London: Jupiter Books, 1980. — 224 c.

19. *Hourticq L.* «Fontaine d'Amour» du Titien // Gazette des Beaux-Arts. — 1917. — T. 13. — C. 288–298.

20. *Kelly J.* Early Feminist Theory and the "Querelle des Femmes", 1400–1789 // Signs. — 1982. — Vol. 8, No. 1. — CP. 4–28.

21. *Krohn L.D.* Rites of Passage: Art Objects to Celebrate Betrothal, Marriage and Family // Art and Love in Renaissance Italy / под ред. A. Bayer. — New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008. – CP. 60–67.

22. La Fornarina di Raffaello / под ред. L. Mochi Onori. — Milano: Skira, 2002. — 168 cp.

23. *Marescotti E.* Dell'eccellenza della donna. — Fermo: Sertorio Monti, 1589. — 233 cp.

24. *Mochi Onori L.* La Fornarina: Biography of a Painting // Raphael: Grace and Beauty / под ред. P. Nitti, M. Restellini, C. Strinati. — Milan; New York: Skira, 2001. — Cp. 69–79.

25. *Murphy C.P.* 'In Praise of the Ladies of Bologna': The Image and Identity of the Sixteenth-Century Bolognese Female Patriciate // Renaissance Studies. — 1999. — Vol. 13, No. 4. — CP. 440–454.

26. *Murphy C.P.* Lavinia Fontana and "Le Dame della Città": Understanding Female Artistic Patronage in Late Sixteenth-Century Bologna // Renaissance Studies. — 1996. — Vol. 10, No. 2. — CP. 190–208.

27. *Murphy C.P.* Lavinia Fontana: A Painter and Her Patrons in Sixteenth-Century Bologna. — New Haven; London: Yale University Press, 2003. — 236 cp.

28. *Nelson J.K.* The Florentine «Venus and Cupid»: A Heroic Female Nude and the Power of Love // Venere e amore: Michelangelo e la nuova bellezza ideale. / Ed. by F. Falletti, J. K. Nelson. — Firenze: Giunti: Firenze Musei, 2002. — CP. 27–64.

29. *Panofsky E.* Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. — New York: Harper & Row, 1939. —– 262 pc.

30. *Pisani G.* Le Veneri di Raffaello (Tra Anacreonte e il Magnifico, il Sodoma e Tiziano) // Studi di Storia dell'Arte. — 2015. — No. 26. — C. 97–122.

31. *Poni C.* Per la storia del distretto industriale serico di Bologna (secoli XVI–XIX) // Quaderni storici. — 1990. — Vol. 25, No. 73 (1). — PC. 93–167.

32. *Raber K.* Chains of Pearls: Gender, Property, Identity // Ornamentalism: The Art of Renaissance Accessories. — Michigan: University of Michigan Press, 2011. — CP. 159–181.

33. *Ravaioli E.* Il «primato» di Isabella. Una placchetta per una gentildonna Ruini // Arte a Bologna. — 1994. — Vol. 3. — CP. 144–148.

34. *Reff Th.* The Meaning of Titian's Venus of Urbino // Pantheon. — 1963. — No. 21. — CP. 359–363.

35. *Rocco P.* The Devout Hand: Women, Virtue, and Visual Culture in Early Modern Italy. — Montreal; Kingston: McGill-Queen's University Press, 2015. — 288 pc.

36. *Rogers M.* The Decorum of Women's Beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the Representation of Women in Sixteenth-Century Painting // Renaissance Studies. — 1988. — Vol. 2, No. 1. — CP. 47–88.

37. *Simons P.* Portraiture, Portrayal, and Idealization: Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women // Language and Images of Renaissance Italy / под ред. A. Brown. — Oxford: Clarendon Press, 1995. — CP. 263–311.

38. Splendours of the Gonzaga / под ред. D. Chambers, J. Martineau. — London: Victoria and Albert Museum, 1981. — 247 pc.

39. *Stelle B.D.* Water and Fire: Titian's "Sacred and Profane Love" and Ancient Marriage Customs // Source: Notes in the History of Art. — 1996. — Vol. 15, No. 4. — CP. 22–29.

40. *Tietze H.* Titian: The Paintings and Drawings. — London: Phaidon, 1950. — 414 cp.

41. *Tufte V.* The Poetry of Marriage: The Epithalamium in Europe and Its Development in England. — Los Angeles: Tinnon-Brown, 1970. — 340 ср.

42. *Vasi M.* Itinerario di Roma e delle sue vicinanze. — Rome, 1830.

43. *Vecellio C.* De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo. — Venezia: Damiano Zenaro, 1590. — 495 ср.

44. Venere e amore: Michelangelo e la nuova bellezza ideale / Ed. by под ред. F. Falletti, J. K. Nelson. — Firenze: Giunti: Firenze Musei, 2002. — 265 ср.

45. *Wheeler A.L.* Tradition in the Epithalamium // American Journal of Philology. — 1930. — Vol. 51, No. 3. — СР. 1–26.

46. *Wethey H.* The Paintings of Titian: The Mythological and Historical Paintings. — London: Phaidon Press, 1969. — Vol. 3. — 480 с.

47. *Wischnitze-Bernstein R.* A New Interpretation of Titian's 'Sacred and Profane Love' // Gazette des Beaux-Arts. — 1943. — Т. 23. — СР. 89–98.

48. *Woods-Marsden J.* "Ritratto al Naturale": Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits // Art Journal. — 1987. — Vol. 46, No. 3. — СР. 209–216.

49. *Гайнуллина Р.Р.* Портрет-аллегория в итальянской живописи XVI века: генезис, смыслы и функции // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну. — 2024. — Т. 7, № 1. — С. 38–71.

50. *Назарова О.А.* «Дама за туалетом» Джулио Романо в свете социальной истории искусства // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2019. — Вып. 9. — С. 674–685.

51. *Назарова О.А.* Любовь и страсть в искусстве Возрождения. — Москва: Слово, 2023. — 231 с.

52. Поздняя латинская поэзия: пер. с латин. / сост. и вступ. М. Гаспарова; худож. Е. Трофимова. — Москва: Художественная литература, 1982. — 719 с.

53. *Савченкова А.А.* В блеске добродетелей: «Купание Сусанны» Тинторетто и символика свадебного ювелирного комплекта // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2024. — Вып. 14. — С. 345–355.