

Флора, Лаура и другие: аллегоризированный портрет «красавицы» в искусстве раннего венецианского чинквеченто

Е. В. Яйленко

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова,
Российская Федерация, 125009, Москва, ул. Большая Никитская, 3, стр. 1

Для цитирования: Яйленко, Евгений. «Флора, Лаура и другие: аллегоризированный портрет 'красавицы' в искусстве раннего венецианского чинквеченто». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 9, no. 2 (2019): 371–396. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.208>

Основную задачу статьи составляет описание и изучение заметного явления художественной культуры Венеции эпохи Возрождения, так называемого портрета «красавицы». Актуальность исследования, до сих пор не предпринимавшегося в отечественной науке, состоит в том, что оно, рассматривая такие «идеальные портреты» в качестве целостного историко-художественного феномена со своей исторической эволюцией и социокультурным фоном, также способно пролить свет на смысловое значение ряда отдельных произведений, изучаемых в общем контексте. Зарождение типологической разновидности портрета «красавицы» связано с наступлением новой фазы в развитии ренессансного искусства в Венеции — Высокого Возрождения, у истоков которого располагается творческая деятельность Джорджоне и скульптора Туллио Ломбардо. Их произведения, рельеф «Портрет молодой пары» Туллио Ломбардо и картина Джорджоне «Лаура», сыграли определяющую роль в сложении его композиционной формулы и основ содержательной программы, которая характеризуется сложностью и многозначностью замысла. Воплощаясь в формате ренессансного портрета, он строится на развитии сюжетных мотивов, почерпнутых из произведений античной и ренессансной литературы. Дальнейшая эволюция жанровой формы портрета «красавицы» была осуществлена в работах следующего поколения венецианских художников, главным образом у Тициана, который выполнил ряд его иконографических версий, по своему содержанию связанных с библейской и классической сюжетной тематикой. Под влиянием Тициана портрету «красавицы» также отдали дань Пальма Веккио, Парис Бордоне, Бернардино Личинио, своими произведениями внесшие существенный вклад в развитие его художественной типологии. В дальнейшем решающее воздействие на развитие портрета «красавицы» оказывала деятельность Тициана-портретиста, что привело к обогащению его образно-стилистического строя новыми чертами аристократической элегантности и утонченности, нашедшими выражение в произведениях Паоло Веронезе. Однако проникновение новых образно-стилистических мотивов привело к постепенному видоизменению эстетической природы портрета «красавицы», что имело следствием его перемещение на периферию художественного процесса в конце XVI в.

Ключевые слова: искусство Возрождения, Венеция, портрет, портрет «красавицы», Туллио Ломбардо, Джорджоне, Тициан, Паоло Веронезе.

Современное состояние науки об итальянском Возрождении характеризуется интенсивным поиском новых исследовательских методик и направлений научной деятельности, одно из которых уводит в сторону изучения жизненного окружения, в пределах которого существовали произведения ренессансного искусства. Такая формулировка задачи подразумевает рассмотрение того, как осуществлялось их экспонирование в жилых и общественных помещениях той эпохи и каким образом ситуационный контекст определял особенности восприятия образно-художественного содержания. Имеющиеся в нашем распоряжении фактические данные позволяют говорить о существовании весьма широкого диапазона возможностей зрительского отклика, варьировавшегося в зависимости от разных факторов, определявших условия и формат эстетического диалога. Его рамки порой допускали весьма тесное сближение обоих протагонистов, зрителя и художественного произведения, сложность смыслового значения которого, понятного при условии осведомленности о семантике всех изобразительных знаков, предполагала активное творческое соучастие заказчика в определении содержательной программы. Поэтому произведения ренессансного искусства несложно представить себе в обстановке частного кабинета, где среди любимых книг, классических скульптур и иных дорогих сердцу предметов они возникали воплощением самых заветных ожиданий и задушевных мыслей их владельцев. Парадигмой подобного искусствоведения, широкое утверждение которого происходит в эпоху Высокого Возрождения, имело бы смысл считать знаменитую «Грозу» Джорджоне, полностью раскрывающую свое значение лишь тогда, когда она представала взору среди убранства домашнего студиоло [1, с. 300–19].

Распространение особой практики эстетического восприятия, носившего камерный характер, вызвало к жизни интересную жанровую разновидность венецианского искусства, которую мы склонны обозначать термином аллегоризированный портрет «красавицы». То были изображения безымянных юных венецианок, нередко полуобнаженных, обычно взятые в погрудном композиционном срезе и фигурирующие в музейных экспозициях и в научной литературе под обозначением *la bella*, «красавица». Сопричастность к портретному жанру, обнаруживающаяся в развитии общих формально-типологических признаков, позволяет именовать их портретами, однако столь же очевидны и более широкие, чем обычно, параметры содержательной задачи, допускающие истолкование таких произведений в индизнавательном ключе, открытом для понимания заказчиков и первых владельцев. Тут надо напомнить об одном важном качестве ренессансного портрета, которое заключается в следующем: изначально имевшее целью передавать облик конкретного лица, портретное изображение могло обладать самым разным смысловым содержанием в зависимости от того, какими функциями оно наделялось в каждом отдельном случае и, соответственно, под каким углом зрения осуществлялось его восприятие. Обладая различными задачами — мемориальной, религиозной (изображение донатора в алтарной картине), политической или нравственно-воспитательной, ренессансные портреты, демонстрируя исключительно широкий диапазон художественных решений, одновременно могли вбирать в себя самое разнообразное значение, выражавшееся при помощи усложненного языка символических образов и загадочных намеков. Одновременно опыт изучения классического искусства, соединяясь с христианскими воззрениями на природу человека, создавал прочную основу для принципиально новой *эстетической* оценки портрета,

когда отмечалось не только «сходство», но и признание мастерства передачи внутреннего мира, сокровенной жизни души. Поэтому правильным будет представить себе ренессансный портрет в виде семантически емкой художественной формы, открытой для претворения самого разного содержания, что хорошо видно на примере интересующей нас группы произведений, к которой относятся скульптуры Туллио Ломбардо, картины Джорджоне и раннего Тициана, ряда других художников. Концентрируя зрительское внимание на соблазнительных подробностях прекрасного женского облика, запечатленного в кабинетной по своему формату картине или в небольшом рельефе, они в то же время допускают возможность интеллектуально углубленной интерпретации их сюжетного значения, уводя в сторону философских размышлений о таинственной взаимосвязи любви и красоты, призывая зрителя к своеобразному сотворчеству. Дополнительным стимулом могло служить присутствие изобразительных мотивов, способных навеять ассоциации с образным миром классической и ренессансной литературы, в которой отыскиваются первообразы таких произведений.

Сказанное позволяет уточнить постановку исследовательской задачи. Оставляя в силу ограниченности объема журнальной статьи в стороне ряд важных аспектов интересующей нас темы, мы постараемся выявить и описать в общих чертах траекторию исторической эволюции жанровой формы аллегоризированного портрета «красавицы» в искусстве венецианского чинквеченто. Попутно мы будем обращать внимание на особенности смыслового значения ряда отдельных произведений, относящихся к ранней фазе в развитии данной формы как наиболее интересной и богатой в плане творческих достижений.

Мысленно обращаясь к таким работам, мы словно попадаем в *beau monde* венецианского искусства, умевшего задержать зрительское внимание изысканным соединением ясной рациональности художественной структуры с интригующей неопределенностью настроения, а откровенной чувственной экспрессии — с тонким обаянием рафинированной высокоинтеллектуальной культуры чинквеченто, типичным порождением которой были такие произведения. Их стилистическое и образное своеобразие с особой отчетливостью проступает в сравнении с образчиками венецианского портрета позднего кватроченто, стереотипностью своих формально-композиционных решений образующими выразительный контраст заинтересовавшим нас изображениям юных венецианок, которые в основном возникли в начале следующего столетия, в пору утверждения принципов «современной манеры», как называли тогда Высокое Возрождение. Такое сравнение может даже заставить усомниться в правомерности использования по отношению к ним самого термина «портрет», так много здесь признаков мощной чувственной экспрессии, проступающей в обольстительной наготе моделей или вызывающе кокетливом поведении, тогда как в собственно портретных изображениях рубежа веков, да и более позднего времени, обнаружить что-то подобное попросту невозможно. Портреты позднего кватроченто, выполненные Джакометто Венециано, Джованни Беллини и Витторе Карпаччо, с точностью воспроизводят индивидуальный облик модели, передавая отложившийся отпечаток прожитых лет — бремя житейского опыта, того, что выдает сопричастность миру житейской прозы, от которого бесконечно далеки чувственно привлекательные героини аллегоризированных портретов «красавиц» [2, с. 255–80; 3, р. 46–63]. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить какую-нибудь юную

модель Тициана с изображением Катерины Корнаро у Джентиле Беллини в знаменитом портрете из Будапешта (около 1500), соединившем однообразно-кропотливую проработку аксессуаров с беспощадным веризмом воспроизведения острохарактерного облика бывшей королевы Кипра. Блеск парадного облачения не способен скрыть от внимательного взгляда признаки усталости и пережитых разочарований, тяжелым грузом лежавших на сердце этой «дочери венецианского Сената» (как гласит надпись на портрете), вернее, его нелюбимой падчерицы, со времени ее пребывания на престоле (правила с 1474 по 1489 г.) и по возвращении в Венецию.



Рис. 1. Туллио Ломбардо. Портрет молодой пары. Около 1495. Венеция, Галерея Франкетти [4, р. 67]

последние годы кватроченто, как и раньше, вдохновлявшейся идеями антикварной стилизации, однако теперь сумевшей соединить стилевой канон древнеримского искусства с тонкой одухотворенностью лиричных женских образов, предвосхитивших творческие поиски Джорджоне. Об этом говорит знакомство с наиболее ранним образцом таких произведений — мраморным рельефом с изображением молодой пары из Галереи Франкетти, выполненным около 1495 г. скульптором Туллио Ломбардо, где впервые в венецианском искусстве изображения молодых лиц предстали без примет навязчивого веризма, взамен воплотив стихию волнующей чувственности и мощных душевных порывов (рис. 1).

Молодые годы Туллио Ломбардо прошли в Падуе, университетском городе с давними традициями собирательства антиков и гуманистического изучения древности, где в атмосфере преклонения перед ее памятниками определились стилизаторские устремления ваятеля, форму выражения для которых могло подсказать соприкосновение с искусством Донателло и Андреа Мантеньи [5, с. 33–4]. Сложившийся как мастер на протяжении 70-х — начала 80-х годов в мастерской отца, Пьетро Ломбардо, где он участвовал в работе над различными архитектурными и скульптурными проектами, Туллио со временем выработал индивидуальный стиль, проявления которого в изображении человеческих фигур, трактовке орнамента и композиционных построениях достигли полной творческой зрелости в работах последнего десятилетия века. Главная из них — монументальное надгробие дожа Андреа Вендрамина для церкви Санта Мария деи Серви (ныне — в базилике

Какой разительный контраст с миром беззаботных героинь наших произведений, чей облик всегда овеян волнующей эмоциональностью, которая разнообразит выражения лиц, никогда не передаваемых с фотографической точностью, и окрашивает неповторимыми оттенками их мимическую игру! Ясно, что ни станковый портрет, ни «скрытые» портреты, в изобилии рассеянные среди изображений участников праздничных процессий в повествовательных композициях для религиозно-благотворительных братств, *scuole*, не могли послужить в качестве источника для сложения типологии аллегоризированного портрета. Вызвавший ее к жизни импульс пришел из совсем другой области творчества, из скульптуры, в последние

Санти-Джованни-э-Паоло), к выполнению которого Туллио приступил примерно в 1489 г. Его идейная концепция полностью определяется тяготением к творческому переосмыслению формально-стилевого репертуара классической античности, а кульминацию классицистических устремлений Туллио образует предназначавшаяся для оформления гробницы Вендрамина статуя Адама (1490-е годы) из музея Метрополитен, представляющая библейского прародителя в виде нагого эфеба.

Хронологически близкий рельеф из Галереи Франкетти в стилистическом отношении заметно отличается от нее благодаря сгущению признаков формально-стилевой и эмоциональной экспрессии. Своим форсированным проявлением они развеивают ту ауру гармонической ясности душевного склада, благодаря которой в изваянии Адама оживает явственное сходство с лучшими образчиками греческой классики. Теперь Туллио больше привлекают римские памятники, среди которых наиболее вероятным источником вдохновения могли послужить парные рельефы на супружеских надгробиях, обычно представлявшие собой изваяния двух бюстов, мужа и жены, тесно прижатых друг к другу внутри неглубокой ниши на поверхности мраморного блока, равно как и двойные портреты супругов на римских камнях. (Раньше, когда плоскость фона в рельефе была тонирована черным цветом, следы которого до сих пор можно различить на поверхности мраморной плиты, сходство с произведениями глиптики было более заметным [6, р. 59–67].)

Когда рассматриваешь этот загадочный рельеф, стоя в огромном и пустынном парадном зале на втором этаже венецианского дворца Ка д'Оро, сразу отмечаешь, какой мощной силой жизненных проявлений наделены оба протагониста, предстающие перед нами буквально воочию, с поистине ошеломляющим эффектом присутствия, но бывшим куда как более сильным в ту пору, когда скульптура сохраняла свою оригинальную раскраску. Их интенсивность была повышена благодаря остроумному художественному решению, при котором головы обоих слегка повернуты в разные стороны друг от друга, так что, под каким бы углом к поверхности ни стоял зритель, на него все равно обращено лицо одного из героев. Легкий поворот головы невольно побуждает обойти рельеф, заглянуть сбоку, как обычно бывает с произведениями круглой скульптуры. Использование подобного приема позволяет сделать осторожный вывод о том, что изделие Туллио было предназначено для размещения в центре небольшого помещения, скорее всего, частного кабинета заказчика, из разных углов которого оно по-разному открывалось взгляду. Обходя мраморную плиту по кругу, мы словно созерцаем волнующий спектакль, когда оба его участника попеременно выступают вперед, так что эмоциональная партия одного из них затем немедленно сменяется монологом другого, словно наперебой рассказывают они об одном и том же, что связало их тесными узами.

Дерзко игнорируя идею незримой «стеклянной стены», обычно разделяющей изображение и внешний мир в ренессансном искусстве, они свободно выдвинуты в реальное пространство зрителя. Благодаря тонко рассчитанным пересечениям скульптурной формы с отведенными им границами возникает ощущение свободной комбинации двух самостоятельных портретов, размещенных рядом так, что один из них — женский — слегка заслоняет другой, переключая на себя внимание и более тонкой проработкой прически, и красотой орнаментальных мотивов, окаймляющих разрез рубашки. Столь заметное подчеркивание значения женского образа, его выделение за счет другого, лишь отчасти объясняется ориента-

цией на иконографическую схему древнеримских супружеских надгробий, где обоим портретным изображениям отводилось равное место в композиционном построении, поскольку основу идейного содержания таких произведений составляло понимание семейных отношений как союза равных. Более того: такое выделение в принципе исключает гипотезу о том, что перед нами портрет какой-нибудь супружеской четы, а не просто, например, пары влюбленных. Действительно, идеал гармоничного супружества, скрепленного узами дружбы и взаимного уважения, составлял лейтмотив ренессансных трактатов о семейной жизни начиная с Альберти, в Венеции об этом писал Франческо Барбаро, усматривавший в отношениях между мужем и женой «образчик совершенного дружества» [7, р. 35–6]. Однако далее практически в неизбежном порядке следовали сентенции о главенстве супруга и необходимости безусловного повиновения его воле, тогда как у Туллио все обстоит ровным счетом наоборот, ведь его героиня явно доминирует над партнером в этом воображаемом спектакле, пожалуй, «переигрывая» его. Впрочем, в том, что касается содержательной стороны венецианского рельефа, все выглядит достаточно запутанным. Высказывавшиеся предположения строились в основном вокруг лирической темы соединения влюбленных сердец, но заметно различались в плане эмоционального модуса ее трактовки, в зависимости от воли исследователя обретавшей то трагический, то лирический смысл. В произведении Туллио усматривали портрет юных супругов в стиле *all'antica*, автопортрет (вернее, «идеальный автопортрет») художника вместе с недавно скончавшейся женой, развитие архетипической сюжетной коллизии на тему любви и смерти [4, р. 5–11, 60–6; 8, р. 230–6]. Его несомненная стилистическая близость к античной типологии супружеского портрета, хорошо известного в Венето, заставляла видеть в нем своеобразное пастиччо под него, когда самостоятельный замысел воплощается в рамках классического канона, имитируя его базовые принципы и даже соревнуясь с каким-то древним оригиналом, но без дословного воспроизведения.

В качестве содержательных источников инвенции Туллио назывались эпиграммы из греческой антологии, хотя чаще упоминается роман «Сон Полифила» (1499), повествовательная линия в котором виртуозно соединяет мир ушедшей античности с современностью [4, р. 12]. Вдобавок ко всему интерпретация венецианского рельефа усложняется наличием еще одного более позднего его варианта-повторения, находящегося в Музее истории искусств в Вене (около 1505) (рис. 2). В ряду других заметных отличий он содержит важную в иконографическом отношении деталь: изображение венка из виноградных листьев на голове у юноши, позволяющее опознать в нем Вакха [6, р. 71, 81] (притом что у женщины волосы забраны сеткой, типичной для раннего чинквеченто) или же поэта, декламирующего стихи возлюбленной [9, р. 69–79]. Действительно, облик юноши наделен сходством с героями Джорджоне, юными поэтами и музыкантами, среди картин которого наиболее убедительную аналогию может составить прекрасное изображение юноши со стрелой, также находящееся в венском музее. Его образный строй буквально перенасыщен ассоциациями, почерпнутыми из лирической поэзии петраркистов, которые выразительно характеризуют ампула модели как лирического поэта [10, р. 119–21]. Впрочем, большинству исследователей венский рельеф также представляется портретом молодой супружеской пары, что, как и в случае с венецианским прототипом, выглядит неубедительно, особенно если принять во внимание им-



Рис. 2. Туллио Ломбардо. Вахх и Ариадна. Около 1505. Вена, Музей истории искусств [4, р. 71]

персональную природу скульптурных образов, лишенных ярких индивидуальных примет во имя развития принципа идеальной типизации [11, р. 365].

А между тем в более раннем рельефе все, что касается и внешности героев, и интенсивности проявлений внутренней жизни, выглядит иначе, отчего они предстают перед нами в живом волнении чувств, в борьбе страстей, сила выражения которых просто поражает, когда рассматриваешь их вблизи, особенно если концентрируешь внимание на лице мужчины. Но вот что особенно интересно: вглядываясь внимательнее, замечаешь явное несходство эмоциональных партий в содержательной партитуре, отчетливо выраженную разноголосицу чувств. Мощная экспрессия мужского лица имеет в себе нечто избыточное в преувеличенно сильном выражении обуревающей страсти. Ее приметы, отмечаемые в повороте головы, резкой асимметрии черт, напряженном взгляде выразительно скошенных глаз из-под нахмуренных бровей, полуоткрытом рте, благодаря своей мощной патетике обнаруживают сходство с ликами христианских мучеников у Андреа Мантеньи, среди которых его Себастьян из Лувра образует, пожалуй, наиболее близкую стилистическую аналогию. В выражении мужского лица, имеющем в себе нечто утрированное, даже судорожное, звучит энергичный протест, вызванный мгновенным и сильным эмоциональным порывом. Женский образ иной, он лиричнее и тоньше, лишен внутренних противоречий, но одновременно сложнее по неуловимым оттенкам душевного склада. В нем волнение страсти смешивается с обольстительным манящим призывом, воплощенным в чувственных полных губах, изогнутых в загадочной «леонардовской» полуулыбке, томном наклоне головы, соблазнительно открытой груди. Лишенное ярких индивидуальных примет, женское лицо с классическим греческим профилем и ясно вылепленными пластическими объемами точно так же контрастирует с портретным веризмом воспроизведения острохарактерного облика мужчины, как по-разному проработаны и прически обоих протагонистов. Выполнение спутанных прядей мужских волос при всем классицизме художнического почерка отличается преувеличенной отчетливостью пластической трактовки, своеобразной «портретностью», тогда как в изображении женской косы, завитой вокруг головы, скульптор

прибегает к более гибкой стилизованной манере воспроизведения пышных прядей.

До предела сближенные в гармонии противоположностей, какую представляет собой венецианский рельеф, оба скульптурных образа по отдельности являют взору воплощение основополагающих жизненных начал, в противопоставлении которых драматически напряженной мужской партии следует лиричная женская. Образ юной героини видится взволнованному мужскому сознанию мучительным наваждением завлекающей чувственности, и в этом плане поздний бюст из Вены воспринимается не как логическое завершение темы, но, скорее, как поиск примирения резко обозначенных в венецианской версии сюжетных ролей. Склоненные друг к другу головы и переплетающиеся волосы, как и безмятежно-спокойные выражения лиц, чем-то схожих в проявлении одинакового чувства, оставляют впечатление взаимного согласия, достигнутого в примирении противоборствующих элементов. Тонкая эмоциональность образов, равно сопричастных стихии неуловимой душевной жизни, подчеркнута тем, что взгляды обоих устремлены в одну точку, связанные общим вниманием к происходящему, отчего, как мгновенный психологический отклик, на лицах возникает выражение живой заинтересованности. Оба словно улавливают звуки неслышной для нас музыки, приобщаясь к ее гармонии, и оттого все душевные проявления теперь исполняются всеобъемлющего чувства меры: выражения лиц становятся спокойными, и не столь резки, как раньше, очертания губ, словно герои негромко вторят в унисон друг другу в дуэте согласных сердец. Романтической идеализацией образов, сообщающей внешнему облику влюбленных признаки возвышенной одухотворенности, оказалось сведено к минимуму индивидуально-портретное начало, ибо лица, утратив избыточную эмоциональность, взамен обрели классически правильные черты античных статуй.

Возможно, основной целью таких «фантастических голов» было поместить зрителя лицом к лицу с легендарными персонажами древней истории, чьи пленительные образы предстают мысленному взору в ореоле романтических легенд и волнующих преданий, отзвуком которых становится нежная прелесть женских героинь и героическая патетика мужчин. Поэтому венский рельеф с изображением любящей пары, быть может, и в самом деле показывает Вакха с Ариадной, представленных в формате «воображаемого», или «идеального», портрета, классицистическая стилистика которого так хорошо отвечает трепетной одухотворенности обоих. Сложнее обстоит дело с венецианским рельефом. Благодаря остроиндивидуальной трактовке внешнего облика мужчины и веризму воспроизведения мимической игры и причесок тут можно было бы при желании усмотреть портретное изображение какой-нибудь пары возлюбленных, увлеченных перспективой запечатлеть собственный облик в формах искусной антикварной стилизации под образчики римской портретной пластики. Однако мнимая портретность облика имеет не так уж много значения для определения художественной задачи венецианского рельефа, для которого гораздо важнее напряженная эмоциональность образного строя, та полифония душевных проявлений, о которой речь шла выше. Она развеивает ощущение внутренней гармонии, низводя героев из области высокодуховного, отождествлявшей по преимуществу с обитателями классического мира, в область земных страстей, наводя на мысль, что перед нами, скорее всего, изображение какой-нибудь пары влюбленных — персонажей ренессансной литера-

туры, столь реальным кажется их облик. На роль героев вполне могли бы подойти, например, Эуриалис и Лукреция, персонажи трагической «Повести о двух любовниках» Энея Сильвио Пикколомини (будущего Пия II), неоднократно переиздававшейся в XV в., или Лоренцо и Лизабета из «Декамерона» (четвертый день, новелла 5). Впрочем, ясно и иное: при отсутствии каких-либо достоверных фактических сведений любое подобное предположение, увы, навсегда обречено на то, чтобы оставаться чистой гипотезой, и причиной тому опять-таки отсутствие в самом памятнике красноречивых «говорящих» деталей.

Поэтому ограничимся тем, что отметим в художественном строе венецианского рельефа признаки сходства с аллегорическими портретами Джорджоне и художников его круга. Подобно их героиням, модель Туллио также показана юной, женственно привлекательной, а в ее облике, так же как нередко у них, ощутимо проступают нотки эротической чувственности, хотя присутствие любовно-эротической образности тактично уравновешено аллегорическими мотивами. Именно так обстоит дело с первым живописным произведением такого рода — картиной Джорджоне, известной как «Лаура» (1506, Вена, Музей истории искусств) [12, р. 299–300; 13, р. 74–8; 14, р. 315–7] (рис. 3). Изображению полуобнаженной молодой женщины, представленному в портретном формате, сопутствует комплекс иносказательных мотивов, обыгрывающих эротическую образность. Их присутствием оказалось задано направление, в соответствии с которым развивалась исследовательская мысль большинства историков искусства, старавшихся с их помощью установить, кем по своему общественному статусу была модель венецианского художника. Издавна принятое воззрение на нее как на куртизанку, в пользу чего как будто свидетельствует мотив демонстративно обнажаемой правой груди, в последние десятилетия заметно поколебалось, поскольку сложилась точка зрения на картину как на свадебную аллегория, запечатлевшую облик невесты, возможно, накануне близкой свадьбы. Основание для подобного умозаключения дало изображение лавровых ветвей, якобы призванных в символической форме обозначать добродетельную моральную природу модели, поскольку такой мотив порой действительно появляется в супружеских портретах Ренессанса, например у Лоренцо Лотто. Подобной версии прочтения картинного содержания не противоречит и мотив *одной* обнаженной груди, которая в противопоставлении с другой, закрытой, якобы намекает на пару контрастирующих моральных понятий, необходимых в счастливом браке, — «целомудрие» (*puclitia*) и «сластолюбие» (*voluptas*), из коих первое характеризует поведение в сношениях с внешним миром, а второе — отношение к любимому супругу [15, р. 220–7].



Рис. 3. Джорджоне. Лаура. 1506. Вена, Музей истории искусств [13, р. 77]

В таком случае смелый жест героини, чью девственную сущность открывает «благородный лавр», прочитывается как обращенный к возлюбленному призыв к соединению любящих душ [16, р. 257–92]. Впрочем, даже подкрепленное многочисленными примерами из области аллегорической или религиозной живописи, мнение о «Лауре» как трактующей тему счастливого супружества не выдерживает никакой критики. В искусстве чинквеченто не найдется примеров изображения невест в откровенном дезабилье, тем более что подобное предположение выглядит совершенно невероятным с позиций, учитывающих особый характер нравов той эпохи. Невеста вплоть до свадьбы ревниво оберегалась в родительском доме от любых контактов с внешним миром: даже жених не имел возможности увидеть ее или познакомиться с ней. И не стоит даже упоминать о том, что изображение в нагом виде вообще не имело ничего общего с идеалом женской добродетели, отчего более убедительной мне представляется позиция, увязывающая статус модели с ролью венецианской куртизанки. Однако и в таком ракурсе также открывается возможность иносказательной интерпретации «Лауры», с позиций воинствующего феминизма рассматриваемой — ни более ни менее — как форма общественного самоутверждения женщины, самостоятельно определяющей границы дозволенного и оттого дерзко присваивающей права мужчин, что броско оттеняется эротическим мотивом [17, р. 49–58]. Между тем аллюзиями на поэтический образ петрарковской Лауры, оживающими в изображении лавровых ветвей (причем семь ветвей могут намекать на семь свободных искусств), раскрывается эстетический компонент картинного содержания, в котором женский образ олицетворяет Грамматику, «наставницу Поэзии», или Эрато, музу любовной лирики, а то и саму Поэзию, изображавшуюся с нагой грудью [13, р. 76]. Сближение с литературными мотивами также актуализирует роль картины как важного аргумента в споре о сравнительных достоинствах различных искусств, *paragone*, поскольку она обладает большими, чем поэзия, возможностями визуально убедительного воссоздания прекрасного женского облика, в поэтическом тексте увиденного сквозь прозрачную вуаль.

Соединение изощреннейшего иносказания с типологией станкового портрета явственно указывает на влияние Леонардо, о чем говорит отнюдь не только виртуозное воспроизведение лавровых ветвей, показанных с «портретной» точностью ботанического строения, как в его зарисовках, и даже не угольно-черный непроглядный фон, сменивший изображение пейзажа в первоначальной версии картины. Зависимость от него, как нам представляется, в первую очередь проступает в самой концепции венской картины, ее образно-художественном строе, причем среди сохранившихся работ Леонардо наибольшую близость к «Лауре» обнаруживает портрет Джиневры деи Бенчи из Вашингтона. Выполненный около 1474 г. по случаю обручения модели с Луиджи Никколини (1473), этот портрет дочери флорентийского банкира Америго Бенчи впоследствии, в начале 1500-х годов, мог находиться в Венеции в богатейшем собрании произведений искусства семейства Бембо, там и попав в поле зрения Джорджоне [2, с. 288–91]. В композиционном отношении вашингтонская картина представляет собой настоящую амальгаму формальных мотивов, заимствованных из разных источников, дабы в итоге составить идейную основу для прославления добродетелей юной Джиневры [18, р. 114–6]. В нем едва ли не впервые в истории ренессансного искусства женская модель была показана не в профиль, но со взглядом, обращенным на зрителя, и в сравнитель-

но простом облачении, подчеркивающим будничность облика юной флорентинки, благодаря чему зрительское внимание переключается с созерцания костюмных подробностей на внутреннюю жизнь героини. Искусная передача душевного состояния модели не осталась незамеченной Джорджоне. Но леонардовский образец также мог заинтересовать его умелым совмещением портретной задачи с усложненным иносказанием, обогатившим смысловое измерение картины, хотя тогда в Венеции находились и другие произведения флорентинца, не говоря о рисунках, комплект которых Леонардо привез с собой из Милана, куда ненадолго прибыл весной 1500 г. Их воздействие по-разному преломилось у Джорджоне [12, р. 31–40]. Что касается «Лауры», то аналогию ей, по-видимому, составляла несохранившаяся, но известная по гравюрному воспроизведению картина из собрания кардинала Марино Гримани, изображавшая «голову, [увенчанную] гирляндой» (*uno quadro una testa con girlanda*). Это было поясное изображение прекрасной юной женщины с одной, как и у Джорджоне, обнаженной грудью и с венком из плюща на голове, символизирующем неувядающую красоту, идеально-совершенным воплощением коей служит сама героиня [12, р. 35–6].

Также представляется вероятным, что в поле зрения Джорджоне могла попасть картина какого-нибудь североитальянского мастера из миланского окружения Леонардо, где культивировался тип полуфигурного изображения модели, чаще всего мужской, в соединении с аллегорическим смыслом. Таков очаровательный «Портрет юноши в образе святого Себастьяна» Больтраффио (конец 1490-х годов, ГМИИ) [19, с. 88–9] (рис. 4) с присущей ему интригующей многозначительностью содержания, отложившейся в неуловимо-сложном выражении лица, как будто все время меняющем эмоциональные оттенки в подвижно-изменчивой игре света и тени. Ряд стилистических и содержательных особенностей московской картины, в первую очередь обогащение портретной задачи иносказательным подтекстом, варьирующим лирическую тему безответного чувства, сближает ее с другими произведениями миланских «леонардесков». Например, с «Портретом юноши со стрелой» Больтраффио (1500–1510, Сан-Диего, Музей искусства Тимкин), его же картинами из Пинакотеки Брера и Вашингтонской Национальной галереи искусства и рядом рисунков, с работами Амброджо де Предиса и Марко д'Оджионо, варьирующими характерный для миланской мастерской Леонардо 1490-х годов идеальный юношеский типаж, причем имеются и немногочисленные «женские» версии. Из них миланский портрет женщины кисти Больтраффио, пожалуй, в отношении

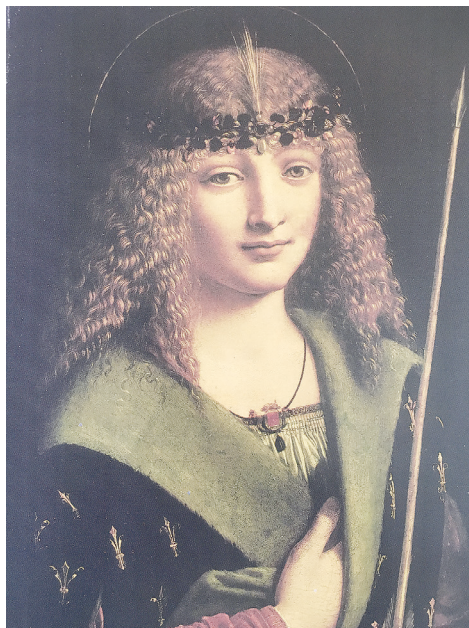


Рис. 4. Джованни Антонио Больтраффио. Портрет юноши в образе святого Себастьяна. Конец 1490-х годов. Москва, ГМИИ [19, с. 89]

своей композиции и содержания располагается ближе всего к «Лауре», разделяя с ней художественный мотив по-леонардовски многозначительного жеста, вплетенного в изобразительную ткань картины, и так же точно соединяя признаки иносказания с конкретными костюмно-бытовыми подробностями.

Содержание таких *Liebesbilder*, «любовных картин», представляется многозначным, оно содержит глубокий иносказательный смысл, скрытый под оболочкой камерной лирической зарисовки, своеобразной живописной элегии, передающей исповедь взволнованного чувства, в художественный строй которой искусно вплетены метафорические образы, почерпнутые из неоплатонической философии или поэзии эпигонов Петрарки. Главный из них — мотив стрелы в качестве иносказательного обозначения взгляда прекрасных глаз, «стрел любви», *strali d'amore*, пронзающих сердце и пробуждающих любовное чувство в каждом, кто очарован красотой: томные взоры юных моделей обращаются в грозное оружие, наносящее сердечные раны, которые разом причиняют нестерпимо-острую боль и доставляют сладкую отраду [10, р. 119–21]. (Ср.: «Язвительны прекрасных глаз лучи, // Пронзенному нет помощи целебной» в сонете LXXV у Петрарки, пер. В. В. Иванова [20, с. 47].) Но, вовлекая зрителя в круг лирико-философских рефлексий на тему идеальной красоты, овеществившейся в нежно-чувственных лицах прекрасных юношей, картины леонардовско-одно время ставят важный вопрос о принципиальной возможности ее воспроизведения, в сравнении с другими видами искусства в наибольшей степени доступной именно живописи. Тема их сопоставления, *paragone*, составлявшая одну из актуальных позиций в художественных воззрениях самого Леонардо, раскрывает особый эстетический аспект содержания подобных работ: любовное влечение, проявляющееся в стремлении к красоте, сублимируется здесь в возвышенную тягу к искусству.

Одна из таких картин, в формально-композиционном и содержательном отношении представляющих непосредственный прообраз портретов «красавиц», могла случайно оказаться в руках Джорджоне. Среди джорджониевских картин наиболее близкую им аналогию составляет элегически печальное изображение юноши со стрелой, оказавшееся по прихоти случая в том же самом венском музее, где находятся и другие «леонардовские» произведения Джорджоне — «Три философа», чье содержание вращается вокруг темы научного познания мира, и «Лаура». Вполне вероятно, что она действительно представляет портретное изображение возлюбленной того самого «мессера Джакомо», чье имя начертано на оборотной стороне картины, возможно, заказанной «на память» о былой сердечной привязанности, тем более что подобный обычай действительно существовал в ренессансной Венеции [12, р. 447]. И ее моделью могла быть куртизанка, тем более что облачение девушки — подбитая мехом мантия, составлявшая часть зимнего костюма венецианской куртизанки, и светлый шарф — выдает в ней представительницу этого весьма многочисленного в торговом городе сословия женщин [17, р. 216]. В том, что касается ее статуса, мотив сознательно выставленной напоказ груди, содействующий привлечению мужского внимания, служит в качестве решающего аргумента, поскольку нет недостатка в упоминаниях о подобных повадках в среде куртизанок, да и сам по себе такой циничный жест едва ли отвечает представлениям о девичьей скромности и целомудренной добродетели. Встречается аналогичный мотив демонстрации своих прелестей и у леонардовско-одно время, например у Франческо Мельци,

автора эрмитажной «Флоры», в которой модель также показана с одной соблазнительно обнаженной грудью.

В воззрениях эпохи нравственная природа женщины обычно напрямую определялась характером ее облачения, поэтому идентификация Лауры как куртизанки едва ли способна встретить серьезные возражения. И героиня картины также могла писать стихи: женщина-поэтесса — не такое редкое явление в культурной жизни чинквеченто, когда среди тех, кто пробовал силы на поэтическом поприще, изредка встречались и куртизанки, оттого представавшие в глазах обожателей в качестве «новых Сафо», как было с Гаспарой Стампа или Вероникой Франко. Но приобщение к леонардовским идеям сообщило принятому в Венеции, и не только в ней, обыкновению заказывать портрет возлюбленной новый смысл, превратив небольшую картину в произведение со сложной идейной программой. Живописная ткань уподобилась поэтическому тексту, адресующемуся к воображению читателя, чьи способности творческого соучастия, угадывания полунамёков пробуждаются под влиянием поэтических аллюзий, неуловимо тонких отсылок, подобно полупрозрачной ткани окутывающих глубинное содержание литературного или живописного произведения. Изобразительный мотив лавра, также встречающийся у леонардовцев (например, в «Портрете юноши со стрелой» Больтраффио из Сан-Диего), играет в этих превращениях ключевую роль, раскрывая свой потаенный смысл через сближение с лирической образностью Петрарки и поэзии его подражателей, взлет популярности которой в Венеции пришелся на время около 1500 г.

Возьмем для примера сестину XXX «Она предстала мне под сенью лавра» (*Giovene donna sotto un verde lauro*, пер. Е. Солоновича), первая строчка которой с идеальной точностью отвечает композиционной ситуации у Джорджоне [20, с. 185; 21, р. 34–40]. Здесь образ лаврового дерева переживает ряд семантически значимых трансформаций, в последовательном развитии поэтической идеи восходя от несложной бытовой зарисовки, запечатлевшей воспоминание о первой встрече с возлюбленной, к утонченной интеллектуальной игре художественными ассоциациями и неожиданными метафорами, с помощью которых описывается история любви. Из обозначения места действия («она предстала мне под сенью лавра») он превращается в символ неутоленной страсти («не раньше, чем облетит убор зеленый лавра»), а затем становится подобием самой возлюбленной, чью тень преследует поэт («следовать готов за тенью лавра»), ее идеальным поэтическим воплощением («проходит берег любовных слез недалеко от лавра»). Завершающий аккорд патетически преобразует мотив лаврового дерева в бессмертный памятник любимой, обожествляемой поэтом («кумира, вырезанного из лавра», в оригинале — *l'idolo mio scolpito in vivo lauro*), чей труд, в свою очередь, будет увенчан лавровым венком, символом неувядающей в веках посмертной славы («труд, достойный лавра»).

Магический двойник возлюбленной, «благородный лавр» выступает в качестве центрального иносказательного мотива в поэтической тайнописи Петрарки, правильное понимание которой служит ключом к раскрытию содержательного смысла венской картины, чья экзегетика также, быть может, в иносказательной форме повествует об истории любви. Более того: в образном мире петраркистской поэзии уже само по себе описание растения явственно наделено художественной функцией символического обозначения портрета возлюбленной («Смотрю на лавр вблизи или вдали, // Чьи листья благородные похожи // На волны золотых волос»,



Рис. 5. Бартоломео Венето. Флора. Около 1506–1510. Франкфурт-на-Майне, Художественный институт Штеделя [22, р. 369]

воплотившегося именно в «Лауре». От нее в венецианское искусство переходит стремление к обыгрыванию иносказательных мотивов, варьирующих любовно-эротическую тему, о чем говорит типологически близкая ей «Флора» из Художественного института Штеделя, выполненная Бартоломео Венето (около 1506–1510) (рис. 5), художником, в первой трети века трудившимся в различных городах Северной Италии. Как было и со многими другими произведениями венецианского чинквеченто, ее содержание трактуется по-разному в зависимости от изначально выбранной исследовательской установки. В прошлом романтически настроенное воображение историков искусства усматривало в ее героине портрет кого-то из славных «дам былых времен» вроде Джулии Фарнезе, возлюбленной папы Александра VI Борджиа, или даже самой Лукреции, его знаменитой дочери и с 1502 г. супруги правителя Феррары герцога Альфонсо I д'Эсте. Но со временем ситуация изменилась. Ныне в картине видят изображение античной богини весеннего цветения природы, Флоры, или аллегоризированный портрет невесты (на основании ветвей мирта, традиционно относимого к числу символических атрибутов брака), живописное отображение канона женской красоты, каким он представлен у петраркистов, или же осуществленный в духе неоплатонизма опыт соединения христианской и классической образности [22, р. 368–9].

Впрочем, ее образное и стилистическое сходство с «Лаурой» (одна обнаженная грудь модели, изображение цветов — маргаритки и анемоны в руке, заменивший ветви лавра миртовый венок на голове) объясняется не столько влиянием Джорджоне, сколько, вероятнее, общей для обоих художников ориентацией на произведения Леонардо или его последователей и заимствованиями оттуда. Разница состояла

пер. Е. Солоновича) [20, с. 123], стало быть, явленного в «Лауре» двукратно, в разных изобразительных ипостасях — реалистически портретной и зашифрованной, иносказательной. Но мотив лавра многозначен, таинствен, у Петрарки он выступает иногда в качестве символа дарующего жизнь природного начала, как некое мифическое Древо жизни (например, «Повержен лавр зеленый» в знаменитом сонете CCLXIX), и как тут не вспомнить, что в ренессансном искусстве изображение женщины с обнаженной грудью также фигурировало в качестве аллегии Плодородия?

Впрочем, каким бы ни было иносказание у Джорджоне, ясно, что приобщение венецианского художника к идеям Леонардо, имевшее результатом соединение портретной задачи с элементами поэтического вымысла, сыграло важнейшую роль в сложении идейного содержания аллегорического портрета, впервые полностью

в том, что для Бартоломео они так и остались заимствованиями, не вошедшими органично в состав собственного искусства, и без того разнородного, стилистически несогласованного, нецельного. В композиционном отношении «Флора» ориентирована на приемы портретной живописи кватроченто, выглядящие явным архаизмом на фоне леонардовских достижений. Оттуда заимствованы форсированный визуальный контраст темного фона и освещенного лица, усиливающий орнаментальную выразительность стилизованного контура, а также пристальный, как в портретах Антонелло, взгляд с характерным для сицилийца приемом изображения зрачков, сильно скошенных в сторону зрителя, благодаря чему устанавливается прямая эмоциональная связь с моделью. По-нидерландски выразительны крошечные блики на зрачках, сообщающие взгляду иллюзорную глубину и жизненность, а энергичный пространственный ракурс в изображении пальцев руки напоминает о перспективных опытах Мантеньи. Однако манера воспроизведения растений близка к работам Леонардо, и таким же типично «леонардовским» выглядит мотив украшенной драгоценными камнями подвески, тогда как немного навязчивая орнаментальная стилизация в трактовке волос, локоны которых напоминают кольца металлической проволоки, выдает сходство с образчиками германского искусства.

То небольшое, что обнаруживает во «Флоре» сопричастность «современной манере», раскрывается в особенностях разрешения колористической задачи, в передаче мимолетных эффектов освещения и обыгрывании рефлексов. Тонкий колоризм картины выдает знакомство с манерой Джорджоне, хотя в сравнении с «Лаурой», где колористическая экспрессия основывается на взаимодействии полутонов, изысканно аккомпанирующих контрасту дополнительных цветов, зеленого и красного, ее красочная гамма видится все же не столь сложной. Главное же отличие от «Лауры» заключается в сознательном отказе от веризма и стремлении к идеализации, заявляющем о себе через выявление в облике модели признаков возвышенного совершенства. Условный антураж еще сильнее отдаляет юную Флору от жизненной среды, образуя своего рода эстетическое обрамление, сквозь которое образ ее видится словно издали, смещаясь во временной перспективе туда, где идеал классической красоты впервые обрел телесное воплощение в памятниках античного искусства. И психологической отчужденности героев Джорджоне, всегда надежно оберегающих от зрительского внимания лабиринты своего внутреннего мира, Бартоломео противопоставляет идею более активного проявления чувств и помыслов. Сущность Флоры понятна с первого взгляда, она раскрыта в устремленном на нас призывном взгляде, энергичном жесте руки, отчего вместо психологически убедительного воссоздания «движений души», *moti dell'anima*, как того требовал от портретиста Леонардо, на ее лице возникает маска лукавой соблазнительницы.

Гораздо большей сложностью внутреннего мира отличаются модели Тициана, который сумел, опираясь на опыт изучения произведений Рафаэля и Микеланджело, открыть в 1510-х годах путь за пределы камерной поэтики «джорджонизма» к новым достижениям в области аллегорического портрета. В творчестве Тициана он представлен в нескольких различных стилистических версиях, неизменно содержащих отклики на более ранние художественные интерпретации. Об «антикварном» этапе развития темы напоминает так называемый «Портрет славянки», *La Schiavona* (1511, Лондон, Национальная галерея), где композиционную формулу портрета, взятого в поясном формате, дополняет изображение скульптурного



Рис. 6. Тициан. Флора. Около 1518. Флоренция, Уффици [22, р. 517]

рельефа, чье появление, вероятно, представляло собой род отклика на положения эстетической полемики о сравнительных достоинствах живописи и скульптуры [23, р. 31–40].

В обыгрывании такого мотива можно было бы также отчасти усмотреть реакцию на популярную в венецианской скульптуре тех лет традицию лирического классицизма Туллио Ломбардо, сближение с которой заметно и в знаменитой «Флоре» Тициана (около 1518, Флоренция, Уффици) [22, р. 516–7] (рис. 6). Облечение героини составляет белая рубашка, *camisia*, подобная той, в каких выходили на сцену в XVI в. актрисы, игравшие нимф или богинь, с распущенными волосами, как показано у Тициана [24, р. 174–7]. Впрочем, родовая связь с античностью проявилась здесь отнюдь не только в костюмно-аксессуарных подробностях. Глубокое понимание эстетического со-

вершенства классических памятников выразилось в отчетливом уподоблении облика юной модели женскому идеалу, каким он рисовался воображению древних, оставивших память о нем в созданном ими каноне красоты, о котором напоминают и правильные черты лица, и гибкая пластика движений, и даже гармоничный ритм складок ниспадающей ткани одеяния. Между тем опыт изучения деятельности Джорджоне-портретиста, стремившегося к выявлению внутренней жизни модели, сыграл роль в оформлении картины, представляющей юную модель с взглядом, интригующе и многозначительно обращенным на зрителя («Виоланта», около 1517, Вена, Музей истории искусств). Более сложную версию джорджониевского портрета представляли работы, совмещавшие портретный формат с интенсивным развитием жанровой повествовательности, что сообщило таким композициям обманчиво простой вид бытовых сцен, в действительности скрывающих богатый инносказательный смысл, строящийся вокруг рефлексий на тему всевластия красоты («Женщина перед зеркалом», около 1515, Париж, Лувр). Отдельное направление стилистической эволюции составила также восходившая к Джорджоне практика соединения композиционной формулы портретного изображения с сюжетной тематикой из области библейских или мифологических преданий. Именно от нее протянулась в венецианскую живопись первой четверти века яркая вереница произведений, драматически соединивших темы любви и смерти в тициановских изображениях «роковых красавиц», будь то Юдифь («Юдифь с головой Олоферна», около 1516, Рим, Галерея Дориа-Памфили) или, в классической версии, Лукреция («Самоубийство Лукреции», около 1517, Вена, Музей истории искусств).

Сосуществование обеих версий, классической и библейской, прослеживается в творчестве Пальмы Веккио («Юдифь», около 1525–1528, Флоренция, Уффици;

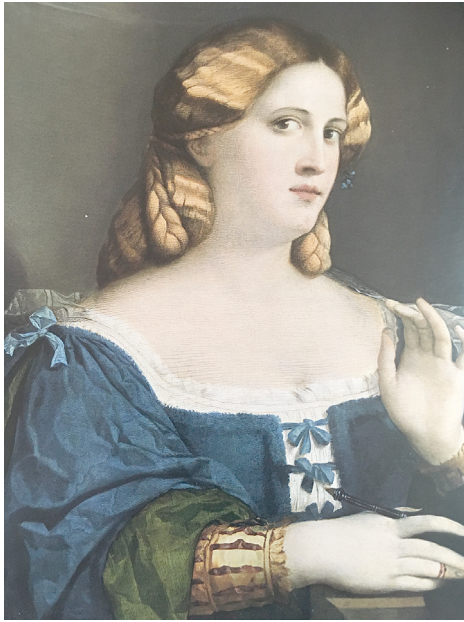


Рис. 7. Пальма Веккио. Портрет молодой женщины в синем платье. Около 1512–1514. Вена, Музей истории искусств [14, р. 318]



Рис. 8. Пальма Веккио. Портрет молодой женщины в зеленом платье. Около 1512–1514. Вена, Музей истории искусств [14, р. 319]

«Лукреция», около 1525–1528, Рим, Галерея Боргезе), который еще на исходе 1510-х годов избрал портрет «красавицы» в качестве одной из главных областей художественной специализации. Пальма писал их в виде библейских героинь или античных богинь («Юдифь»; «Флора», около 1520, Лондон, Национальная галерея), однако чаще всего мы встречаем у него полуфигурные изображения молодых женщин вне сюжетного контекста исключительно в амплу лукавой соблазнительницы (рис. 7, 8). Словно откликаясь на заинтересованное внимание зрителя — владельца частного кабинета, для украшения которого предназначались подобные картины, она обращает на него весь доступный арсенал средств женского кокетства: манящие взгляды, лукавые улыбки, соблазняющие жесты, когда невзначай обнажается грудь или округлое плечо, вовлекая в перипетии захватывающей любовной игры. Их ухищрения сродни тем уловкам, которые рекомендует подопечной героиня сочинения «Зерцало любви, диалог, в котором преподано поучение девицам, как влюбляться» (Флоренция, 1547), составленного патрицием Бартоломео Готтифредо и в начале 1540-х годов вращавшимся в интеллектуальных кругах Венеции: «Встретив возлюбленного на улице или в церкви, тебе надлежит не прятаться, а, как бы нечаянно приподняв покрывало, показаться ему, сопровождая этот поступок взглядом, который не обратит на себя внимания. Хорошо бы еще, чтобы как-нибудь он увидел тебя без украшений, с обнаженными руками и без платка на шее, только бы не показалось, что это сделано нарочно. Знай, что нагота даже малейшей части твоего тела — это факел, которым Амур способен растопить ледяную глыбу; а если все это представится влюбленному взору сразу! Можно сказать, случайно

оказавшиеся перед ним руки, волосы, часть груди могут разжечь пожар среди вечных снегов на вершинах Апеннин, а не то, что в человеческом сердце» [25, с. 297].

Мысленно обращаясь к выполненной Пальмой галерее «красавиц», мы словно погружаемся в атмосферу изысканнейших развлечений венецианской *jeunesse dorée*, «золотой молодежи», тех лет, полноправными участницами которых были все эти Лауры и Флоры. Вслед за ним на протяжении 1510-х годов к выполнению таких картин обратились художники венецианской Террафермы, бывшие его учениками или испытывавшие влияние, как было с Джованни Кариани. Уроженец Бергамо, он сложился как зрелый мастер в Венеции, где провел большую часть жизни, хотя и позднее никогда не порывал связей с родным городом, часто и подолгу жил в нем, так что его творчество в известном отношении представляет собой причудливую амальгаму художественных достижений метрополии и консервативных традиций венецианской периферии. Следствием ориентации на принятые там вкусы обернулась неостребованность канонической иконографии портретов «красавиц», место которых занимают работы, соединяющие их типологию с элементами сюжетного рассказа в духе религиозной живописи («Юдифь», 1516–1517, Милан, частное собрание), аллегии (эрмитажный «Соблазн» того же времени) и даже жанровой сцены («Мужчины с куртизанками», 1519, Бергамо, частное собрание). Композиционное решение в работах Кариани отличается спартанской простотой, пространственное построение сведено к минимуму, а фигурные типы огрублены, хотя его дарованию были свойственны и сильные стороны, проявившие себя, в частности, в способности к зрительно убедительному воссозданию фактурных эффектов в изображениях ткани, драгоценностей или музыкальных инструментов.

Иначе обстояло дело с Лоренцо Лотто, одареннейшим из венецианских мастеров, долгое время подвизавшимся на Терраферме. По уровню технической подготовки и интеллектуальным способностям несоизмеримо превосходивший провинциальных живописцев вроде Кариани, он обладал необходимыми творческими возможностями для писания портретов «красавиц», однако они странным образом не представлены в его искусстве, вероятно, в силу уже отмеченных особенностей патронажа в провинциальной среде на материке. Их изобразительные мотивы проникали в его творчество окольным путем, проходившим через область религиозно-дидактических сюжетов, пример чему — «Юдифь» (1512, Рим, Национальное учреждение занятости), героине которой ослепительно-яркое сияние ее чувственной красоты сообщает двусмысленное амплуа зловещей *femme fatale*, коварной соблазнительницы, обольстительными чарами губящей замороженного воздыхателя. Картина-предупреждение, обладающая отчетливым морализаторским посылом, смысл коего заключен в предостережении от увлечения земными радостями, «Юдифь» в этом отношении странно перекликается с иным, более поздним, произведением Лотто — героическим «Портретом женщины в виде Лукреции» (около 1533, Лондон, Национальная галерея), равно взывающим к соблюдению строгих этических норм, любое нарушение которых жестоко карается.

Ни внешний облик героини лондонской картины, более подобающий замужней матроне, нежели легкомысленной деве, ни энергичные жесты, «стремительные движения» (*movimenti troppo gagliardi*), от которых знатоки женской красоты предостерегали дам, коим в их поступках более подобали качества изящества и грациозности, *leggiadria*, — ничего не напоминает тут о грациозном изяществе моделей

Пальмы [26, р. 741–82]. (Впрочем, небезынтересно будет узнать, что и его, как и многие портреты «красавиц», долгое время считали изображением куртизанки, о чем можно судить даже по его прежнему наименованию *La Cortigiana* [26, р. 746].) И еще меньший интерес к теме «красавиц» проявил другой художник, поддерживавший интенсивные контакты с культурной средой Террафермы, — Джованни Джероламо Савольдо. Суровый склад таланта Савольдо, его внутренний аскетизм делали невозможным проникновение гедонистических интонаций в творчество мастера, тем более что немногочисленные женские образы савольдовских портретов характеризуются внутренней сосредоточенностью и стоической силой духа («Женский портрет», 1540-е годы, Рим, Пинакотека Капитолийского музея, другое название — «Портрет дамы в одеждах Маргариты Антиохийской») [11, р. 205].

Но к сороковым годам, когда возникла картина Савольдо, жанровая форма портрета «красавицы» претерпела существенную эволюцию, вновь заметно изменившись после того, как вслед за уходом со сцены Пальмы (1528) роль законодателя вкусов в этой сфере вернул себе Тициан, чьими усилиями изображения «красавиц» обрели неведомый прежде оттенок изысканной светскости и придворной элегантности. Объясняемая энергичными поисками патронажа и стремлением к завоеванию популярности у новых заказчиков — представителей правящих домов Северной и Центральной Италии, совершившаяся метаморфоза отчетливо видна при сравнении прежних картин со знаменитой «Красавицей», *La Bella* (1536, Флоренция, Галерея Палатина) (рис. 9), принадлежавшей правителю Урбино герцогу Франческо Мария делла Ровере. Подобно тому как зрелые портреты Рафаэля в основном рисуют образ идеального придворного, так и здесь перед нами — женственно привлекательная высокопоставленная дама, которую нетрудно вообразить участницей какого-нибудь дворцового праздника или внимательной собеседницей в ученом диспуте о таинствах любви, которыми охотно заполняли досуг при дворах Позднего Возрождения. Залогом перемены послужило изменение композиционной организации благодаря сближению с типологией парадного портрета, нацеленного преимущественно на выявление сословной дистанции, разделяющей модель и зрителя, отношения с которым теперь определяются исключительно в согласии с правилами придворного этикета. Изображенная в поясном срезе, в котором благодаря низкой точке зрения проступает близость с поколенным форматом, фигура модели зрительно отступает в глубину, ее связь с ближним планом нарушается, а лежащая на поясе левая рука прочитывается как дополнительный оптический барьер, исключающий возможность непосредственного визуального контакта.

Облик молодой женщины окутан непроницаемой оболочкой самоуверенного спокойствия и горделивого осознания собственной привлекательности, лишь слегка оживлен условной светской полуулыбкой. Ослабление эмоциональной слагаемой портретного образа, подмененной этикетной церемонностью поведения, имело логичным следствием возрастание значения костюмного антуража. Небрежное облачение, *dèshabillé*, сменилось тяжелым сатиновым платьем из плотной сине-зеленоватой материи, отделанной золотом, высокий лиф закрывает грудь, на которую спускается золотая шейная цепь, а пышные волосы, заплетенные в косы, обернуты кольцами вокруг головы.

Эволюция образно-содержательной концепции портрета «красавицы» отразилась в хлопотливой деятельности высокоодаренного ученика Тициана Париса



Рис. 9. Тициан. Красавица. 1536. Флоренция, Галерея Палатина [27, р. 104]



Рис. 10. Парис Бордоне. Портрет женщины в красном платье. Мадрид, собрание Тиссен-Борнемиса [28, р. 83]

Бордоне, превратившегося к 1550-м годам в настоящего монополиста в этой сфере. Если его ранние работы обнаруживают воздействие художественной школы Джорджоне и молодого Тициана, проявившееся в обостренной чуткости к передаче фактурных эффектов и выражению трудноуловимых оттенков настроения, как в знаменитых «Любовниках» из Бреры» (около 1525), чья психологическая полифония — типично джорджониевская, то со временем стилистическая манера Бордоне заметно видоизменилась. Благодаря интенсивным творческим контактам с маньеристическим искусством, кульминация которых пришлась на время работы при дворе в Фонтенбло (1538), живописная стилистика его портретов «красавиц» обогатилась придворным лоском, а их живописная фактура как будто оделась ярким гляncем светской жизни, заливающим отсвечивающие характерным эмалевым блеском изображения драгоценных тканей и ожерелий.

Таков его «Портрет женщины в красном платье» (Мадрид, собрание Тиссен-Борнемисы) (рис. 10). Отныне героиней Бордоне становится «красавица» с женственно зрелыми, полными формами и распущенными светло-рыжими волосами, отличающаяся церемонной неторопливостью движений и аристократичным достоинством осанки, но в еще большей степени — пристрастием к роскоши, служащей в ее жизненном обиходе подобием дорогой оправы для нее самой, словно для драгоценного камня. Заметно усложняется пространственный сценарий, обогащаясь комплексом архитектурных мотивов вроде изображения мраморного цоколя, колонн или окна, к которым добавляются элементы изысканного натюрморта — корзина с цветами, зерна жемчуга в волосах, жемчужная нить на обнаженной груди.

И нагота моделей не укрывается, но скорее изысканно оттеняется пышными драпировками, оживленными игрой красочных оттенков, типично маньеристических *colori cangianti*, «переливчатых цветов». Свойственным маньеризму демонстративным культивированием умелой сноровки в разрешении невообразимо сложной изобразительной задачи объясняется сосредоточенность художника на воспроизведении подробностей предметного антуража, на каждый из которых как будто наведено мощное увеличительное стекло, обособляющее его от окружающей среды и превращающее выбранную деталь в самостоятельный элемент, отделяющийся от бытового ансамбля в картине. Попыткой восстановить распавшееся единство выглядит появление витиеватого арабескового ритма, соединяющего на живописной поверхности очертания разных предметов равномерным повтором одного орнаментального раппорта, который оживает в изображении складок на ткани, узорчатой каймы рубашки или прядей волос. Однако благодаря применению такого приема изображение предметной среды оказалось уравненным в правах с мотивом полуобнаженного женского тела, входящего на правах одного из экспонатов в собрание редких изделий и драгоценных вещей, каким предстает комплекс живописных аксессуаров у Бордоне. Более того, их взаимное отождествление обнаруживается даже на уровне живописного выполнения, поскольку изображение холодной розовой карнации с характерным жемчужным отливом на преувеличенно-гладкой поверхности кожи напоминает тонированный мрамор, как и он, полностью лишенный жизненной энергии, как лишены ее помещающиеся рядом металл и стекло.

Оттого любование наготой, невзирая на присутствие эротических мотивов, происходит у Бордоне, по сути, вне сферы чувственных ощущений, подменяясь впечатлениями эстетического плана, что сигнализирует об окончательной утрате портретом «красавицы» основополагающего компонента образного строя, благодаря чему изображение обнаженного торса превращается в условный изобразительный знак, некую стереотипную риторическую формулу. Отсюда оно могло легко переместиться в живописный ансамбль сюжетной картины в качестве условного обозначения чувственной стихии, существуя в нем на правах «цитаты», обесмысливаемой бесконечным повторением в отрыве от породившей ее жизненной среды. В таком качестве стереотипный изобразительный мотив наготы возникает у Бордоне в произведениях на библейские сюжеты («Вирсавия», около 1550, Кельн, Музей Вальрафа-Рихартца), мифологических композициях («Венера, Марс и Купидон», около 1560, Рим, Галерея Дориа-Памфили), аллегориях («Аллегория», 1550, Вена, Музей истории искусства). Основной причиной бесконечных повторов было стремление удовлетворить зрительский запрос, как правило, обращенный к чему-то привычному, уже снискавшему популярность, однако с точки зрения стилиевой эволюции портрета «красавицы» такое положение дел говорило о полной исчерпанности его выразительных возможностей, поделенных между другими сферами художественного творчества.

Оттого в его образчиках второй половины XVI в. все отчетливее проступает тенденция к соединению принятого в искусстве чинквеченто идеала женской красоты с качествами *жизненного* идеала, представляемого в виде нарядно одетой и светски невозмутимой дамы. И даже в том случае, если подобному произведению изначально была присуща собственно портретная задача, индивидуальные черты все равно легко растворялись среди стереотипизированных примет мира роскоши



Рис. 11. Паоло Веронезе. Прекрасная графиня Нани. 1556–1561. Париж, Лувр [29, р. 91]

и богатства, характеризующих общественный статус модели. Таким зримым проявлением системы ценностей и жизненных стандартов высшего общества выглядят женские модели в станковых картинах и монументальных росписях Паоло Веронезе, подхватившего инициативу Тициана в этой сфере приложения творческих усилий. Работая для заказчиков, в глазах которых критерий социального статуса играл определяющую роль в художественной концепции портрета, он выполнил несколько изображений «красавиц» в богатом облачении («Портрет женщины», около 1560, Дуэ, Музей де ля Шартрез; «Прекрасная графиня Нани», 1556–1561, Лувр) (рис. 11). Художническое внимание в них сконцентрировано на живописной передаче стереотипного образа «красавицы» и ее богатого костюма, что сближает их с содержанием нравственно-воспитательных трактатов эпохи, посвященных изложению правил хорошего тона.

Одно из главных в их ряду составляло умение правильно подбирать костюмное облачение. Подобно художнику, от взгляда которого не ускользает ни одна деталь убранства, их составители старательно отмечают светские нормы, характеризующие покрой и цвет одежды, ее отделку, словом, все критерии изящества, которые молодой женщине необходимо соблюдать в быту. Добавление в предметный ансамбль картины немногочисленных атрибутов вроде книги в руках или какого-нибудь домашнего животного дополнительно орнаментирует такие «идеальные портреты» приметам аристократического жизненного уклада, а изяществу облика отвечает на редкость изысканная живописная стилистика, соединившая тонкую передачу фактурных эффектов с изощренностью художественного реше-

ния. Таков «Женский портрет» Веронезе из собрания Тиссен-Борнемисы в Мадриде (1580-е годы) с изображением модели в натуральную величину, представленным в формате парадного портрета [30, р. 159–80]. Нарядно одетая девушка с книгой кажется ушедшей в себя, глубоко задумавшейся о чем-то сокровенном, слегка опершись бедром на стол и согнув правую ногу, пока ее мысли блуждают в неведомых пределах сознания, хотя спустя мгновение дремотное оцепенение сменится энергичным движением, угадываемым в пластическом рисунке позы. Но сейчас она недвижима, и на лице, еще нетронутым выражением радости или гнева, не отпечаталось никакого мимического выражения, способного вдохнуть жизнь в бесстрастные черты, отчего в них неизбежно проступает сходство с условным канонным идеальной женской красоты. Подобно маске, оно скрывает истинные приметы ее духовного облика, уподобляя героиню тем элегантным патрицианкам, которые населяют страницы костюмных книг и трактатов о женской красоте, тем более что отбор сопутствующих атрибутов также свидетельствует о сопричастности к кругу избранных. Его признаки — это крохотный спаниель вроде тех, что пользовались успехом в среде придворных дам, нередко позировавших с ними вместе в парадных портретах чинквеченто, и зажатая в руке маленькая книжка, какой-нибудь *Petrarchino*, сборник лирических сонетов или мадригалов, владение которым говорило о благородстве чувств и стремлении разделить интеллектуальные интересы века.

Благородной сдержанностью отмечен подбор красок в одеянии, осуществленный в согласии с главным принципом хорошего вкуса: «ничего лишнего», что превращает подобные картины в зримое выражение кодекса общественного поведения, принятого в лучших домах. Востребованностью в патрицианской среде объясняется их появление в искусстве художников последней трети века: Джованни Антонио Фазоло («Портрет венецианки», до 1572, Мянтя, Музей Серлакиуса; «Портрет женщины», до 1572, Дрезден, Картинная галерея старых мастеров), Доменико Тинторетто («Портрет куртизанки», 1590-е годы, Венеция, частное собрание) и др. В них традиция портрета «красавицы» окончательно завершила свое существование. Она полностью сходит со сцены в последней трети чинквеченто, несмотря на эпизодически появлявшиеся исключения вроде таинственного «Портрета женщины, обнажающей грудь» (около 1585–1590, Мадрид, Прадо) Доменико Тинторетто, где в последний раз блеснула содержательная идея «Лауры». Теперь она облеклась в элегантные формы искусства конца века с его настойчивым стремлением ко всему манерно-изысканному и утонченному, не имевшим ничего общего с эстетическими идеалами начала столетия, когда возникла оригинальная художественная концепция портрета «красавицы».

Литература

1. Яйленко, Евгений. «Гроза' Джорджоне. Произведение искусства в обстановке ренессансного *studiolo*». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 8, no. 2 (2018): 300–19.
2. Гращенков, Виктор. *Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения*. М.: Искусство, 1996.
3. Humfrey, Peter. «The Portrait in Fifteenth-Century Venice». In *The Renaissance Portrait. From Donatello to Bellini*, edited by Keith Christiansen and Stefan Weppelmann, 48–63. New Haven; London: Yale University Press, 2011.

4. Luchs, Alison. *Tullio Lombardo and Venetian High Renaissance Sculpture*. New Haven; London: Yale University Press, 2009.
5. Головин, Виктор. *Скульптура и живопись итальянского Возрождения: влияния и взаимосвязь*. М.: Издательство МГУ, 1985.
6. Wilk, Sarah Blake. *The Sculpture of Tullio Lombardo. Studies in Sources and Meaning*. New York: Garland, 1978.
7. King, Margaret L. *Women of the Renaissance*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1991.
8. Luchs, Alison. "Tullio Lombardo's Ca' d'Oro Relief: A Self-Portrait with Artist's Wife". *The Art Bulletin* 71, no. 2 (1989): 230–6.
9. Ceriana, Matteo, ed. *Tullio Lombardo. Scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento. Atti del Convegno di studi*. Venezia: Cierri, 2007.
10. Koos, Marianne. "Amore dolce-amaro. Giorgione und das ideale Knabenbildnis der venezianischen Renaissance-malerei". In *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 33 (2006): 113–74.
11. Royal Academy of Arts (Great Britain). *The Genius of Venice. 1500-1600*. Edited by Jane Martineau, and Charles Hope. New York: H. N. Abrams, 1984.
12. Anderson, Jaynie. *Giorgione. The Painter of "Poetic Brevity"*. Paris; New York: Flammarion, 1997.
13. Eller, Wolfgang L. *Giorgione. Werkverzeichnis. Rätsel und Lösung*. Petersberg: Imhof, 2007.
14. Bayer, Andrea Jane, ed. *Metropolitan Museum of Art. Art and Love in Renaissance Italy*. New Haven; London: Yale University Press, 2008.
15. Verheyen, Egon. "Der Sinngehalt von Giorgiones 'Laura'". *Pantheon*, no. 26 (1968): 220–7.
16. Dal Pozzolo, Enrico Maria. "Il lauro di Laura e delle maritate venetiane". *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 37, H. 2/3 (1993): 257–92.
17. Junkerman, Anne Christine. "The Lady and the Laurel: Gender and Meaning in Giorgione's 'Laura'". *Oxford Art Journal* 16, no. 1 (1993): 49–58.
18. Brown, David Alan. *Leonardo da Vinci. Origins of a Genius*. New Haven; London: Yale University Press, 1998.
19. Маркова, Виктория, и Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. *Италия VIII–XVI веков*. М.: Галарт, 2002, т. 1.
20. Петрарка, Франческо. *Лирика. Автобиографическая проза*. Сост. Николай Томашевский. М.: Правда, 1989.
21. Freccero, John. "The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics". *Diacritics* 5, no. 1. (1975): 34–40.
22. Aikema, Bernard, and Beverly Louise Brown, eds. *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Dürer, Bellini and Titian*. London: Thames and Hudson, 1999.
23. Freedman, Luba. "'The Schiavona': Titian's Response to the Paragone Between Painting and Sculpture". *Arte Veneta* 41 (1987): 31–40.
24. Mellencamp, Emma H. "A Note on the Costume of Titian's 'Flora'". *The Art Bulletin* 51, no. 2 (1969): 174–7.
25. Шестаков, Вячеслав, сост. и пер. *О любви и красотах женщин. Трактаты о любви эпохи Возрождения*. М.: Республика, 1992.
26. Goffen, Rona. "Lotto's 'Lucretia'". *Renaissance Quarterly* 52, no. 3 (1999): 742–81.
27. Humfrey, Peter. *Titian*. London: Phaidon, 2007.
28. Finzi, Alessandra, und Silvia Giacobone, eds. *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia. Dal Trecento al Settecento*. Milano: Berenice, 1990.
29. De Vecchi, Pierluigi, Giandomenico Romanelli, and Claudio Strinati. *Veronese. Gods, Heroes and Allegories*. Milano: Skira, 2004.
30. Aliverti, Maria Ines. "An Icon for a New Woman: A Previously Unidentified Portrait of Isabella Andreini by Paolo Veronese". *Early Theatre* 11, no. 2 (2008): 159–80.

Статья поступила в редакцию 11 декабря 2018 г.;
рекомендована в печать 21 февраля 2019 г.

Контактная информация:

Яйленко Евгений Валерьевич — канд. искусствоведения, доц.; eaiilenko@rambler.ru

Flora, Laura, and Others: The Allegorized Pictures of Beautiful Women in Early Cinquecento Venetian Art

E. V. Yaylenko

Lomonosov Moscow State University,
3, bld. 1, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, 125009, Russian Federation

For citation: Yalenko, Evgeny. “Flora, Laura, and Others: The Allegorized Pictures of Beautiful Women in Early Cinquecento Venetian Art”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 9, no. 2 (2019): 371–396. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.208> (In Russian)

This article explores the study of pictures of beautiful women, so-called “bella” paintings that were a significant phenomenon in the history of Venetian Renaissance art. The uniqueness of such research is that it investigates such pictures within the broad historical context, highlighting its historical evolution as well as specifying the meaning of some important art works. The genesis of such an artistic form returns to the beginning of High Renaissance art in Venice, which has its origins in the works of Tullio Lombardo and Giorgione. Their masterpieces, “Portrait of a young couple” by Tullio Lombardo and Giorgione’s picture “Laura,” made an important contribution to the invention of its compositional formula and content with its complexity of meaning and allegory. Building on the compositional type of the Renaissance portrait, it developed narrative components taken from classical and Renaissance literature. The next phase in the development of “bella” paintings is in the oeuvre of Titian. This painter created iconographic versions in this genre, which developed plots taken from Holy Scripture or connected with the Classical past. Titian’s artistic output greatly influenced many other painters, among them Palma il Vecchio, Paris Bordone, and Bernardino Licinio. Later in the century, Titian’s portraits of the Italian aristocracy made a cardinal impact on the evolution of “bella” paintings and invested them with new features of aristocratism and courtly elegance, but paradoxically it played the crucial role in the gradual disappearance of this type of painting from the stage toward the end of the sixteenth century.

Keywords: Renaissance art, Venice, portrait, bella picture, Tullio Lombardo, Giorgione, Titian, Paolo Veronese.

References

1. Iailenko, Evgenii. “‘Groza’ Dzhordzhone. Proizvedenie iskusstva v obstanovke renessansnogo studiolo” [“‘Tempest’ by Giorgione. The Artwork in the Context of the Renaissance Studiolo.]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [*Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*] 8, no. 2 (2018): 300–19. (In Russian)
2. Grashchenkov, Viktor. *Portret v ital’ianskoi zhivopisi Rannego Vozrozhdeniia*. Moscow: Iskusstvo, 1996. (In Russian)
3. Humfrey, Peter. “The Portrait in Fifteenth-Century Venice”. In *The Renaissance Portrait. From Donatello to Bellini*, edited by Keith Christiansen and Stefan Weppelmann, 48–63. New Haven; London: Yale University Press, 2011.
4. Luchs, Alison. *Tullio Lombardo and Venetian High Renaissance Sculpture*. New Haven; London: Yale University Press, 2009.
5. Golovin, Viktor. *Skul’ptura i zhivopis’ ital’ianskogo Vozrozhdeniia: vliianiia i vzaimosviaz’*. Moscow: Izdatel’stvo MGU, 1985. (In Russian)
6. Wilk, Sarah Blake. *The Sculpture of Tullio Lombardo. Studies in Sources and Meaning*. New York: Garland, 1978.
7. King, Margaret L. *Women of the Renaissance*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1991.
8. Luchs, Alison. “Tullio Lombardo’s Ca’ d’Oro Relief: A Self-Portrait with Artist’s Wife”. *The Art Bulletin* 71, no. 2 (1989): 230–6.
9. Ceriana, Matteo, ed. Tullio Lombardo. *Scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento. Atti del Convegno di studi*. Venezia: Cierre, 2007.

10. Koos, Marianne. "Amore dolce-amaro. Giorgione und das ideale Knabenbildnis der venezianischen Renaissancemalerei". In *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 33 (2006): 113–74.
11. Royal Academy of Arts (Great Britain). *The Genius of Venice. 1500–1600*. Edited by Jane Martineau, and Charles Hope. New York: H. N. Abrams, 1984.
12. Anderson, Jaynie. *Giorgione. The Painter of "Poetic Brevity"*. Paris; New York: Flammarion, 1997.
13. Eller, Wolfgang L. *Giorgione. Werkverzeichnis. Rätsel und Lösung*. Petersberg: Imhof, 2007.
14. Bayer, Andrea Jane, ed. *Metropolitan Museum of Art. Art and Love in Renaissance Italy*. New Haven; London: Yale University Press, 2008.
15. Verheyen, Egon. "Der Sinngehalt von Giorgiones 'Laura'". *Pantheon*, no. 26 (1968): 220–7.
16. Dal Pozzolo, Enrico Maria. "Il lauro di Laura e delle maritate venetiane". *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 37, H. 2/3 (1993): 257–92.
17. Junkerman, Anne Christine. "The Lady and the Laurel: Gender and Meaning in Giorgione's 'Laura'". *Oxford Art Journal* 16, no. 1 (1993): 49–58.
18. Brown, David Alan. *Leonardo da Vinci. Origins of a Genius*. New Haven; London: Yale University Press, 1998.
19. Markova, Viktoriia, and Gosudarstvennyi muzei izobrazitel'nykh iskusstv imeni A. S. Pushkina. *Italiia VIII–XVI vekov [Italy VIII–XVI centuries]*. Moscow: Galart, 2002, vol. 1. (In Russian)
20. Petrarka, Franchesko. *Lirika. Avtobiograficheskaia proza*. Compiled by Nikolai Tomashevskii. Moscow: Pravda, 1989. (In Russian)
21. Freccero, John. "The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics". *Diacritics* 5, no. 1. (1975): 34–40.
22. Aikema, Bernard, and Beverly Louise Brown, eds. *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Dürer, Bellini and Titian*. London: Thames and Hudson, 1999.
23. Freedman, Luba. "'The Schiavona': Titian's Response to the Paragone Between Painting and Sculpture". *Arte Veneta* 41 (1987): 31–40.
24. Mellencamp, Emma H. "A Note on the Costume of Titian's 'Flora'". *The Art Bulletin* 51, no. 2 (1969): 174–7.
25. Shestakov, Viacheslav, comp. and transl. *O liubvi i krasotakh zhenshchin. Traktaty o liubvi epokhi Vozrozhdeniia*. Moscow: Respublika, 1992. (In Russian)
26. Goffen, Rona. "Lotto's 'Lucretia'". *Renaissance Quarterly* 52, no. 3 (1999): 742–81.
27. Humfrey, Peter. *Titian*. London: Phaidon, 2007.
28. Finzi, Alessandra, und Silvia Giacobone, eds. *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia. Dal Trecento al Settecento*. Milano: Berenice, 1990.
29. De Vecchi, Pierluigi, Giandomenico Romanelli, and Claudio Strinati. *Veronese. Gods, Heroes and Allegories*. Milano: Skira, 2004.
30. Aliverti, Maria Ines. "An Icon for a New Woman: A Previously Unidentified Portrait of Isabella Andreini by Paolo Veronese". *Early Theatre* 11, no. 2 (2008): 159–80.

Received: December 11, 2018

Accepted: February 21, 2019

Author's information:

Evgeny V. Yailenko — PhD, Associate Professor; eiailenko@rambler.ru