

Роман Холев

«Портрет юноши с медалью» из собрания Государствен- ного Эрмитажа: автор, модель, аллегорическая программа

В 2019–2020 годах специалистами Эрмитажа была проведена реставрация «Портрета юноши с медалью», который в каталогах коллекции числится как портрет Козимо I Медичи кисти Аньоло Бронзино. При снятии поздних записей реставраторами была обнаружена неизвестная сцена за спиной юноши: фигурки обнаженной крылатой женщины, указывающей на вершину, и ползущего к ней мужчины. Статья посвящена анализу аллегорической программы портрета с учетом новооткрытых деталей. Программа, развивающая идеи доброй судьбы и восхождения к Истине, принадлежность юноши к роду Медичи и духовному сословию позволили предположить, что на портрете изображен Джованни Медичи, сын Козимо I. Типологические особенности портрета, круг аллегорий и атрибутов модели сближают работу с творчеством Алессандро Аллори, ученика Бронзино, конца 1550-х годов.

Ключевые слова:

портрет, иконология, маньеризм,
Бронзино, Аллори, Джованни Медичи.

12 августа 1850 года в Гааге состоялась распродажа художественного собрания короля Нидерландов Виллема II. Значительную часть коллекции составляли картины, скульптура и рисунки старых мастеров [16]. Аукцион привлек музейных агентов и коллекционеров со всей Европы, среди которых присутствовал и Ф. А. Бруни, начальник II отделения Императорского Эрмитажа, посланный в Гаагу по указанию Николая I. В ходе торгов Бруни руководствовался списком достойных к покупке работ, составленным при помощи П. В. Басина, подробно осмотревшего коллекцию в феврале 1850 года. В перечне из сорока трех «самых замечательных картин» были особо отмечены семнадцать произведений, одиннадцать из которых Бруни удалось приобрести. В их число вошел портрет юноши с медалью, поступивший в Эрмитаж как работа флорентийского художника Аньоло Бронзино [1, с. 197]. (Ил. 1.)

Портрет, впервые выставленный в Эрмитаже осенью 1850 года, недолго пребывал в статусе безусловного произведения Бронзино. Уже в 1864 году Г. Ф. Вааген отнес работу к творчеству его ближайшего ученика и приемного сына Алессандро Аллори [31, р. 69]. С этой атрибуцией портрет вошел в эрмитажные каталоги 1863–1916 годов, а также в каталог 1976 года. Данную точку зрения также поддержали А. Вентури [30, р. 114], Ф. Костаманья [21, р. 27] и С. Леккини Джованнони, автор посвященной Аллори монографии [20, р. 305]. В свою очередь, портрет как произведение кисти Бронзино вошел в эрмитажные каталоги 1958, 1994 и 2011 годов [5, с. 89–90].

Дискуссии относительно авторства портрета объясняются близостью художественных манер Аллори и его учителя. Кисти живописцев принадлежат портреты флорентийской знати, которые изображают моделей в строгих черных костюмах по испанской моде,

1 История приобретения картин из собрания нидерландского короля освещена Б. И. Асварищем [1, с. 191–197].



1. Аньоло Бронзино. *Портрет Козимо I Медичи* 1537. Холст (переведено с дерева в 1872 Э. Сиверсом), масло. 117,5 × 87,5 Государственный Эрмитаж, инв. ГЭ-1512 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2022. Фото П. С. Демидова

часто — в окружении атрибутов наук и искусств. Элегантные позы моделей и бесстрастное выражение их лиц сочетаются с холодным колоритом, живописным иллюзионизмом и тщательной проработкой деталей, воплощающими маньеристический принцип *imitare* как «подражания природе в ее наиболее прекрасных и совершенных произведениях» [7, с. 533]. Этот тип флорентийского портрета, к которому принадлежит и портрет юноши с медалью, складывается в 1530-е годы в творчестве Бронзино. Его характерными примерами являются «Портрет юноши» (1530-е, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), «Портрет Уголино Мартелли» (около 1537, Государственные музеи, Берлин), «Портрет Лодовико Каппони» (1551, Собрание Фрика, Нью-Йорк). Аллори обратился к этой типологии на раннем этапе самостоятельного творчества, примеры чему демонстрируют, в частности, «Портрет Томмазо де Барди» (1558–1560, частное собрание) и «Портрет юноши» (1561, Музей Эшмола, Оксфорд).

Расхождения вызвала и идентификация изображенного на портрете юноши. В коллекции Виллема II работа хранилась как портрет одного из сыновей флорентийского герцога Козимо I Медичи [11, р. 59]. Версия о том, что на картине изображен представитель рода Медичи, была поддержана в ряде эрмитажных каталогов². С. Леккини Джованнони осторожно назвала работу «портретом неизвестного юноши на фоне объятого огнем пейзажа» [20, р. 305]. Р. Симон отметил сходство между моделью и юношей с пером на портрете кисти Аллори из бостонского Музея изящных искусств («Портрет юноши», Музей изящных искусств, Бостон), предположив, что на портретах изображен один и тот же человек [20, р. 304]. Т.К. Кустодиева, в свою очередь, справедливо указала на сходство портрета с «Портретом Козимо I Медичи в образе Орфея» (1539, Художественный музей, Филадельфия) кисти Аньоло Бронзино [5, с. 89–90]. (Ил. 4.) Юноши изображены со схожими движениями рук и одинаковым положением кистей; можно отметить схожую моделировку лица, включая прядку волос на лбу, складку на шее, схожую форму уха, румянец на щеках. Подчеркнем также, что портреты обладают общей композиционной структурой, включающей крупную фигуру

2 В каталоге 1863 года работа обозначена как портрет юноши, в каталоге 1885 года — как портрет Козимо II Медичи, внука Козимо I. А. И. Сомов (каталог 1892 года) высказал предположение о том, что на портрете изображена девушка в мужском костюме. Каталог 1958 года определяет юношу как Фердинандо Медичи, сына Козимо I; каталог 2011 года — как самого герцога Козимо I [5, с. 89–90].

на переднем плане, массивную гору за спиной модели и замыкающие композицию языки пламени на фоне.

Отталкиваясь от сходства портрета юноши с портретом Орфея, Т. К. Кустодиева атрибутировала его как изображение герцога Козимо I кисти Бронзино. Согласно этому предположению, портрет был написан в 1537 году в первые месяцы правления Козимо, пока тот еще не стал отращивать бороду. Автором также была предложена интерпретация аллегорической программы портрета. Юноша, сидящий в затененном интерьере на фоне окна, демонстрирует зрителю золотую медаль, на которой изображена крылатая обнаженная девушка в окружении двух сфер, полулежащая перед раскрытыми книгами. Левой рукой портретируемый указывает на пейзаж у себя за спиной, который представляет собой долину с примыкающей к ней огромной скалой. Небольшие фигурки в долине бегут по направлению к стене огня, замыкающей горизонт и уходящей высоко вверх клубами дыма. Согласно интерпретации Т. К. Кустодиевой, портрет является олицетворением счастливой судьбы, власти и будущей славы молодого Козимо. Фигура девушки на золотой медали в руке юноши была отождествлена с Космографией, сферы которой отсылают к двум Козимо — «Отцу Отечества», Козимо Старому, и герцогу Козимо I.

В 2019–2020 годах специалистами Эрмитажа была проведена реставрация портрета, в ходе которой были сняты слои пожелтевшего лака и поздние записи. Высокий уровень живописного исполнения позволил отнести портрет к творчеству Бронзино. На горе за спиной у юноши была обнаружена ранее неизвестная сцена: над крутым склоном парит обнаженная крылатая девушка, указывающая рукой на вершину горы; к ней ползет фигурка нагого мужчины.

Медаль и пейзаж, на которые указывает юноша, образуют между собой очевидную сюжетную связь. (Ил. 2–3.) Сцена на горе, раскрытая реставраторами из-под поздних записей, вернула портрету задуманную автором повествовательность. Мы задались целью интерпретировать, с учетом вновь обнаруженных деталей, аллегорическую программу портрета юноши с медалью. Для этого портрет будет помещен в контекст флорентийского искусства эпохи зрелого чинквеченто и сопоставлен с портретами флорентийской знати второй четверти — середины XVI века. На основе анализа аллегорической программы также будет выдвинуто предположение относительно личности юноши с медалью и вновь поднят вопрос об авторстве эрмитажного портрета.



2–3. Аньоло Бронзино. Портрет Козимо I Медичи. Фрагменты

UNA BELLISSIMA DONNA IGNUDA

Ключом к разгадке аллегорической программы портрета, несомненно, является фигура обнаженной крылатой девушки, которая дважды повторяется в композиции — на золотой медали в руке юноши и в сцене на горе у него за спиной. Пластический мотив S-образно изогнутой женской фигуры с изображенной в профиль головой и согнутыми в коленях ногами является одним из распространенных в живописи зрелого флорентийского маньеризма, примеры которому мы находим в творчестве Бронзино («Аллегория времени», Национальная галерея, Лондон) и Аллори («Сусанна и старцы», Музей Маньен, Дижон). Как можно предположить, данный мотив восходит к античной пластике и связан с мифом о Леде и лебеде. В коллекции Лоренцо Великолепного находилась античная камея с изображением Леды в процессе соития с принявшим облик лебеда Зевсом [14, р. 75]. Одним из первых к этому сюжету обратился Леонардо, который изобразил сцену после

соития («Леда и лебедь», не сохранилась, известна в копиях). Ранние эскизы (1504, Королевская библиотека, Виндзор) изображают Леду в узнаваемой S-образной позе, которую позднее заменит грациозный контрапост стоящей фигуры. Пример прямого цитирования античной камеи из коллекции Медичи дают «Леда и лебедь» кисти Микеланджело (около 1530; не сохранилась, известна в копиях) и одноименная брошь работы Бенвенуто Челлини (Музей Барджелло, Флоренция). Интерес к мифу о Леде и лебеде и дальнейшее использование флорентийскими художниками пластического мотива S-образной фигуры в отрыве от изначального сюжета объясняется интересом к *figura serpentinata*, которая в искусстве маньеризма расценивалась как идеальная форма и основа хорошей композиции [3, с. 522].

Фигура на золотой медали является аллегорией Истины (*Verità*). В пользу этого предположения говорит нагота фигуры и лежащие перед ней раскрытые книги — атрибуты, упомянутые применительно к образу Истины в «Иконологии» Чезаре Рипы:

Прекрасная обнаженная женщина, держащая в поднятой правой руке Солнце, которым она любителю, а в другой — открытую книгу и пальмовую ветвь, и правой ногой стоящая на земном глобусе [25, р. 499].

Согласно описанию Рипы, нагота олицетворяет простоту истины, а открытая книга — хранящуюся в ней истину вещей, ибо это есть изучение наук; солнце символизирует Бога, «без света которого нет истины» [25, р. 499]. На золотой медали в эрмитажном портрете лицо девушки обращено к небу и озарено льющим сверху светом, который, вероятно, не только изображает естественную игру светотени, но и символизирует свет божественный.

Изображение обнаженной крылатой девушки, указывающей рукой на вершину горы, и ползущего к ней нагого мужчины находит отражение в «Портрете дамы с камеей» (идентифицирована как Ортензия де Барди; 1559, Уффици, Флоренция) кисти Аллори. (Ил. 5.) Работа была написана во время пребывания молодого художника в Риме (1554–1560), где он активно изучал античное наследие и творчество Микеланджело [9, pp. 623–624]. Подлокотник кресла, в котором сидит модель, богато украшен псевдоинтарсиями и вымышленными рельефами с аллегорическими композициями. Верхняя сцена на боковой стороне подлокотника включает указующую женскую фигуру на вершине горы



4. Аньоло Бронзино. Портрет Козимо I Медичи в образе Орфея. Около 1537–1539. Дерево, масло. 93,7 × 76,4. Художественный музей, Филадельфия



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

и устремленную к ней женщину³. Как установила Г. Лэнгдон, композиция олицетворяет идею доброй судьбы (*fortuna buona*), описание которой дано Винченцо Картари в «Образы богов у древних»:

Сидящая и хорошо одетая женщина, облаченная в платье матроны, с печалью во взгляде и удрученная. Перед ней — молодая красивая девушка с прелестным обликом, протягивающая матроне правую руку, а позади нее — девушка, которая одной рукой опирается на кресло матроны, изображающая ушедшую Фортуну и оттого печальная. Счастливая девушка, протягивающая матроне руку, представляет

3. Аллегорическая программа портрета Ортензии де Барди подробно рассмотрена Габриэлой Лэнгдон [18; 19, pp. 121–136].

нынешнюю Фортуну; а девушка позади, опирающаяся на кресло — ту, которая грядет [10, р. 463].

«Образы богов у древних», впервые изданные в 1556 году, стали важным источником по иконографии мифологических образов для художников XVI века, что наглядно продемонстрировала в своей статье М. А. Демидова [2, с. 115–141]. Из сопоставления сцены на горе в портрете Ортензии с описанием Картари следует, что указующая фигура на вершине являет собой добрую фортуну, за которой следует матрона. Образ печальной девушки, символизирующей *Fortuna passata*, заменен Аллори на образ смотрящейся в зеркало *Vanitas*. Согласно интерпретации Г. Лэнгдон, которая идентифицирует модель как Джулию Медичи, на плечах фортуны изображено ярмо, отсылающее зрителя к гербу Льва X и семье Медичи [19, pp. 129–130]. Более простым, однако, представляется предположение о том, что за спиной девушки изображены небольшие крылья, что делает ее аналогичной крылатой фигуре в эрмитажном портрете.

Основываясь на тексте Картари и аллегорической сцене в портрете Ортензии, можно заключить, что эрмитажный портрет тоже включает изображение Доброй судьбы в виде крылатой обнаженной фигуры, указывающей рукой на вершину горы. Матрона, следующая за Фортунной, в портрете юноши логичным образом была заменена на мужскую фигуру. Эта фигура, очевидно, мыслится как олицетворение сидящей на переднем плане модели⁴.

Как и в портрете Ортензии, фигура Доброй судьбы в эрмитажном портрете изображена полностью обнаженной, что сближает ее с образом Истины, изображенной на золотой медали. Помещая на горе и на золотой медали схожие женские фигуры, обе крылатые и обнаженные, автор создает визуально обобщенный образ Фортуны-Истины. Восхождение по пути, указанному Доброй фортуной, становится вместе с тем приближением к Истине. Идее обобщенного образа доброй Фортуны-Истины также соответствует изображение двух глобусов, на кото-

4 На лбу у юноши изображена небольшая прядка волос, которая также может отсылать к идее Доброй судьбы. Прядка волос на лбу была одним из атрибутов античного Кайроса (*Kairos*), то есть краткого решающего момента в жизни людей или развитии Вселенной. В искусстве Ренессанса Кайрос, изображавшийся в образе молодого мужчины в стремительном движении, слился с образом Фортуны, которая наделялась его атрибутами для иллюстрации идеи Счастливого случая (*Occasio*) [6, с. 127, 149].

рые опирается фигура на золотой медали. Если земная сфера являлась одним из атрибутов Истины, то сфера небесная ассоциировалась с Фортунной, переменчивость которой связывалась с постоянным движением Космоса; эту переменчивость олицетворяло постоянное движение глобуса или изображение балансирующей на глобусе или колесе Судьбы [27, pp. 393–394]. В изображении Фортуны-Истины на золотой медали, спокойно полулежащей на принадлежащих ей сферах, идея переменчивости явно уступает место идее доброй судьбы. Схожий пример парного изображения сфер дает мифологическая картина «Аллегория счастья» (1564, Уффици, Флоренция) кисти Аньоло Бронзино. В центре композиции, представляющей аллгорию счастливого правления герцога Козимо I, находится фигура сидящей на троне счастливой Фортуны, которой Хронос и Благоразумие вручают небесную и земную сферы [27, р. 393].

Связывая воедино золотую медаль в руке юноши и сцену на горе у него за спиной, можно заключить, что аллегорическая программа эрмитажного портрета представляет идею тернистого пути героя, ведомого Доброй судьбой, к божественной Истине (к мудрости и знаниям). В идею нравственного и интеллектуального восхождения вписывается трактовка огня на дальнем плане, предложенная Т. К. Кустодиевой [5, с. 90]⁵. Согласно ей, пылающий огонь символизирует провидение Бога и опирается на текст Библии, где говорится об израильском народе, ведомом Моисеем из Египта: «Господь же шел перед ними... ночью в столпе огненном, светя им, дабы идти им и днем и ночью» (Исх. 13, 21). В пользу позитивного значения огня в портрете могут говорить фигурки в долине, бегущие по направлению к огню.

Один из сыновей Козимо Медичи

Исходя из предложенной трактовки аллегорической программы, юноша с медалью должен представлять молодого ученого-интеллектуала, чья судьба, возможно, была связана с церковной карьерой. Он изображен в возрасте поздней *adolescenza* (между 14 и 21 годами), который считался заключительным периодом детства⁶.

5 В каталогах коллекции Виллема II огонь расценивался как изображение горящего города, на что, однако, в картине нет прямых указаний [23, р. 198].

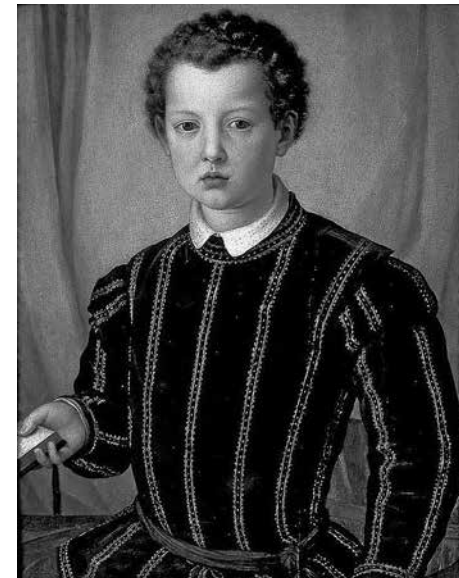
6 Детство разделялось на *infanzia* (0–7), *puerizia* (7–14) и *adolescenza* (14–21) [17, pp. 140–141].

Вспоминая вышеупомянутую атрибуцию Т. К. Кустодиевой, приходится констатировать, что портрет, прославляющий идею нравственного и интеллектуального восхождения, стоит особняком по отношению к галерее ранних портретов герцога Козимо I Медичи, которые последовательно изображают его как триумфатора и полководца или в героизированном мифологическом образе. В портрете Козимо как Орфея идею мужества и силы воплощают сюжет укрощения Цербера и массивное обнаженное тело модели, воспроизводящее пластическую формулу Бельведерского торса. Гравированный «Портрет Козимо I в образе Геракла» работы Никколо делла Каза (1544, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), выполненный по рисунку Баччо Бандинелли, представляет герцога в фантазийном доспехе, украшенном сценами подвигов античного героя, и с атрибутами Геракла за спиной (штангарт в виде львиной шкуры, лук и стрелы и др.). Параллель мифологическим портретам герцога составляют его изображения *all'antica*, апеллирующие к древнеримским императорским бюстам и заимствующие атрибуты Октавиана Августа (в частности, знак Козерога). Образ герцога Козимо как победоносного полководца достигнет предельного воплощения в «Портрете Козимо I в доспехах» (1545, Уффици, Флоренция) кисти Бронзино, воспроизведенном более двадцати раз и ставшим «официальным» образом герцога [26].

Ряд деталей, однако, говорит о возможной принадлежности юноши к роду Медичи и его близости к герцогу Козимо. В частности, на это указывает декор золотой пряжки на поясе модели. Боковые части пряжки, обрамляющие S-образную фигуру в центре, украшены двумя трилистниками, вероятно, изображающими флорентийские лилии. По обеим сторонам от трилистников расположены полукруглые завитки, украшенные изображенными в профиль звериными головами. В то время как головы левого завитка едва намечены художником и неразличимы, правый завиток украшен рогатой головой и мордой, напоминающей львиную. Можно предположить, что рогатая голова — это изображение козерога, один из центральных символов в репрезентации Козимо I, связывавший его с фигурой императора Августа. Лев, традиционный атрибут власти и силы, ассоциировавшийся с Гераклом, также входил в портретную иконографию Козимо и являлся одним из традиционных символов рода. Т. К. Кустодиева высказала предположение о том, что земная и небесная сферы на золотой медали в руке юноши также могли отсылать к шарам (*palle*) герба Медичи [5, с. 91]. Пример соединения герба Медичи и земной сферы дают фрески Алессандро



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



7. Аньоло Бронзино. Портрет Джованни Медичи. Около 1550–1551
Дерево, масло. 66,2 × 52,8
Музей Эшмола, Оксфорд

Аллори с изображением добродетелей на вилле в Поджо а Кайано, где художник включает глобус в изображение герба вместо одного из шаров (фреска «Три добродетели»).

Медаль в руке юноши и пряжка на поясе косвенно связывают его с родом Медичи. На портретах флорентийских художников золотые украшения являлись отличительной чертой членов герцогской династии. Так, в портрете Франческо Медичи, старшего сына и наследника Козимо, кисти Аллори (около 1560, Художественный институт, Чикаго) юноша демонстрирует зрителю золотую камею, на которой изображен портрет его сестры Лукреции [20, р. 303]; блеск золота сочетается с золотыми же узорами и пуговицами на камзоле юноши. (Ил. 6.) Характерные сердцевидные золотые узоры на камзоле Франческо повторяют форму боковых частей пряжки ремня у юноши с медалью; этот же узор, расшитый золотом по черной ткани, также воспроизведен в детском портрете Франческо кисти Бронзино (около 1551, Уффици,

Флоренция). Портрет Франческо построен на сочетании золотого, красного и белого цветов, которые являлись геральдическими цветами дома Медичи. Это же сочетание явно присутствует в портрете юноши с медалью, изображенного, как и Франческо, на фоне ткани темного крапلاкового цвета.

Вышеперечисленные детали благоприятствуют тому, чтобы рассмотреть одного из сыновей Козимо I Медичи в качестве возможного героя эрмитажного портрета, вернувшись к инвентарной описи коллекции Виллема II⁷. В этой связи любопытно отметить, что юноша на портрете похож на Элеонору Толедскую, первую супругу Козимо I. Сходство обнаруживается в одинаковом абрисе лица с полным подбородком и широким лбом, вытянутых пропорциях носа с заостренным кончиком и схожем разрезе глаз (ср., например, с «Портретом Элеоноры Толедской с сыном Джованни» кисти Бронзино; 1545, Уффици, Флоренция).

Кто из наследников Козимо мог быть изображен в образе ученого-гуманиста?⁸ Старший сын Франческо, как это демонстрирует портрет кисти Алессандро Аллори, изображался в образе будущего властителя Флоренции. Книга, лежащая под левой рукой юноши, и клинок на поясе составляют атрибуты интеллектуальной и воинской состоятельности наследника герцога Медичи; усы напоминают о живописных и скульптурных портретах молодого Козимо, где борода была важной частью героизации образа правителя и символом его зрелости.

Идея постижения мудрости явственно выражена в изображениях Джованни, младшего брата Франческо, который с малых лет предназначался отцом для церковной карьеры. В 1550 году, в возрасте семи лет, он был рукоположен в дьяконы и получил тонзуру в капелле Приоров в палаццо Синьории во Флоренции. Амбициозный герцог Козимо рассчитывал заполучить для Джованни папскую тиару, с которой Медичи объединили бы под своей властью Флоренцию и Рим [13, р. 37]. Эти устремления были подкреплены избранием на папский престол Джо-

7 Известно, что портрет поступил в коллекцию Виллема II от агента Л. Нойвенхейса в 1824 году [16, р. 100]. Более точный провенанс работы установить пока не удалось.
8 У герцога Козимо в браке с Элеонорой родилось семеро сыновей: Франческо (1541–1587), Джованни (1543–1562), Пьетро (Педриччо, 1546–1547), Гарция (1547–1562), Антонио (1548), Фердинандо (1549–1609) и Пьетро (1546–1547). От Элеоноры дельи Альбицци родился младший сын, незаконнорожденный Джованни (1567–1621). Педриччо и Антонио умерли во младенчестве; светловолосый Гарция (изображен вместе со старшим братом Джованни на фреске Вазари в Палаццо Веккьо) скончался в возрасте пятнадцати лет.

ванни Анджело де Медичи (годы понтификата 1559–1565). В 1560 году, в возрасте семнадцати лет, Джованни стал кардиналом, спустя год — архиепископом Пизы. Стремительной карьерой он повторял путь своего великого предка, также носившего имя Джованни Медичи: второй сын Лоренцо Великолепного юношей получил титул кардинала и в 1513 году стал Папой Римским, приняв имя Льва X. Дальнейшее восхождение Джованни-младшего оборвала скоропостижная смерть: в 1562 году он вместе с матерью и братом Гарцией скончался от малярии в Ливорно. После его смерти кардиналом стал его брат Фердинандо, впоследствии Великий герцог, оставивший церковную карьеру.

Бенвенуто Челлини в своей «Жизни» называет Джованни «правым глазом герцога» [8, с. 454]. Известно как минимум десять дошедших до нас детских портретов Джованни — больше, чем кого-либо из детей Козимо I. В портретах возраста *infanzia* он изображался с оружием как традиционным символом силы (см., например, портрет кисти Аньоло Бронзино; около 1548, Музей Стибберта, Флоренция). Детский портрет с атрибутами воина и полководца, распространенный в европейском придворном искусстве Нового времени, в случае Джованни еще и выражал идею преемственности с его знаменитым дедом, кондотьером Джованни делле Банде Нере. Коренное изменение в репрезентации будущего кардинала происходит при его переходе в возраст *puerizia*, когда оружие в руках модели уступает место книгам, а образ воина заменяется образом ученого-гуманиста [17]. Этот перелом был связан с началом церковной карьеры Джованни. В начале 1550-х годов в мастерской Бронзино был написан портрет, изображающий Джованни с открытой книгой, где на греческом языке помещено начало речи древнегреческого ритора Исократа к Никоклу об идеальном правителе (около 1550–1551, Бовуд Эстейт, Ланкашир) [17, с. 150]. Главное место в этом тексте занимают идеи морального и умственного совершенствования («успех правления царей зависит от того, сколь совершенен будет их разум», «никому из атлетов не нужно развивать свое тело, как царям — свою душу»), умеренности и превосходства прочих в добродетели (Isocr. Nicocl. 10, 11). Этот нравственный посыл вписывается в концепцию воспитания будущего властителя Римской церкви и находит отражение в аллегорической программе эрмитажного портрета.

Портрет Джованни является повторением портрета кисти Аньоло Бронзино (около 1550–1551, Музей Эшмола, Оксфорд), написанного приблизительно в то же время, но между двумя работами есть важные

различия. (Ил. 7.) В оригинальном варианте нет текста Исократа (страница книги пуста) и иначе решена прическа модели. Если в портрете Бронзино герой изображен с кудрявыми волосами, слегка заходящими на лоб, то в работе мастерской волосы мальчика уже прямые, а челка коротко обрезана. Портрет Джованни с новой прической был отправлен в качестве подарка Юлию III. Антонио Серристоры, флорентийский посол при папском дворе, упоминает его как «портрет Джованни без волос», то есть после получения им тонзуры [17, pp. 161–162]. Этот вариант тонзуры — выбритый лоб — в портрете Джованни заставляет обратить внимание на прическу эрмитажного юноши с медалью. Волосы юноши прямые и короткие, челка острижена. На высоком лбу выделяется лишь небольшая и четко очерченная прядка волос, которая разительно отличается от традиционных изображений мужской челки в виде ниспадающих на лоб в форме треугольника или полукруга локонов (ср. с «Портретом Козимо I в образе Орфея»). Это позволяет предположить, что эрмитажный портрет также представляет юного клирика, носящего тонзуру.

Принадлежность юноши к роду Медичи и духовному сословию позволяют предположить, что на эрмитажном портрете изображен Джованни Медичи, второй сын флорентийского герцога Козимо I. Этому не противоречит сопоставление портретных черт модели с изображением Джованни на парном портрете с братом Гарцией, где юноша представлен в сдержанном черном одеянии, с округлыми чертами лица, полным подбородком, длинным носом, пухлыми губами и темными волосами. Схожие портретные черты в отвлеченно-идеализированной манере воспроизведены в «Святом Иоанне Крестителе» кисти Аньолю Бронзино (1560–1561, Галерея Боргезе, Рим), который идентифицируется как аллегорический портрет Джованни Медичи [12, pp. 234–237].

Изображение Джованни в образе святого покровителя Флоренции являлось частью традиции портретировать представителей рода Медичи в образе мифологических и христианских героев. Приведем в качестве примера «Святое семейство с маленьким Иоанном Крестителем» работы того же Бронзино, где Иосиф наделен портретными чертами герцога Козимо, а обернувшийся к зрителю младенец Иоанн, возможно, воспроизводит черты лица Джованни (начало 1540-х, ГМИИ). Обращение к образу христианского святого в случае Джованни, очевидно, имело особое значение и являлось частью прославления его восходящей церковной карьеры. В портрете Джованни-Иоанна Бронзино развивает собственную традицию аллегорических портретов, соединяя идеали-

зированные черты модели с изображением героической обнаженной природы. Помимо «Портрета Козимо I Медичи в образе Орфея» и «Святого Иоанна Крестителя» этой типологии следует «Портрет Андреа Дориа в образе Нептуна» (1552, Пинакотекка Брера, Милан). Как и портрет юноши с медалью, портрет Джованни-Иоанна апеллирует к образу Козимо-Орфея, на что указывает схожая трактовка обнаженной фигуры, изображенной крупно на фоне скалистого пейзажа.

Бронзино или Аллори?

В портрете Джованни как святого Иоанна Бронзино проявляет необычайную художественную свободу в трактовке фигуры. Ее сложный спиралевидный поворот сочетается с выразительностью жестов и нюансированной моделировкой белоснежной кожи, под которой отчетливо проступают очертания мышц и костей. Согнутая в локте и выхваченная светом правая рука модели образует важную композиционную точку и создает резкий контраст с изображенной в глубине левой рукой, погруженной в тень. Пространственная динамика подчеркнута согнутой в колене левой ногой юноши, смело изображенной художником в резком перспективном сокращении.

В сравнении со «Святым Иоанном», пластика фигуры в портрете юноши с медалью значительно упрощена. Автор изображает фигуру в спокойной позе и избегает резких перспективных сокращений. Согнутая в локте рука модели теряется на фоне темного одеяния юноши и не достигает художественной выразительности, характерной для портретов Бронзино. В результате фигура юноши выглядит менее проработанной пластически. Помимо этого, эрмитажный портрет предлагает иной принцип построения пространства, вводя в композицию пейзаж, открывающийся в оконном проеме. Подобный прием нетипичен для творчества Бронзино. В портретах 1530-х годов художник изображает своих героев в замкнутых дворцовых интерьерах (см. «Портрет Уголино Мартелли», «Портрет юноши» из Музея Метрополитен)⁹. Поздние

9 Во флорентийском портрете отказ от пейзажных задников характерен уже для работ Андреа дель Сартто и Якопо Понтормо, которые изображают своих моделей крупно на глухом беспредметном фоне. Таковы «Портрет юноши в розовом» (около 1525–1526, Национальный музей Палаццо Манси, Лукка) и «Портрет юноши с алебардой» (около 1528–1530, Музей Гетти, Лос-Анджелес) кисти Понтормо.



8. Алессандро Аллори. *Портрет юноши*
1561. Дерево, масло. 133 × 140
Музей Эшмола. Оксфорд

портреты Бронзино еще более сокращают глубину сцены, представляя модели на фоне глухих драпировок. Примерами таких работ являются «Портрет Козимо I в доспехах», «Портрет Лодовико Каппони», «Портрет юноши» (около 1550–1555, Национальная галерея, Лондон).

В немногочисленных портретах Бронзино, включающих пейзаж, его трактовка остается весьма условной. В аллегорических портретах Козимо-Орфея и Джованни как Иоанна Крестителя герои помещены в пейзажное окружение, представляющее своего рода авансцену, замкнутую огромной скалой за спиной модели. В портрете Элеоноры

с сыном Джованни модели изображены на фоне широкого панорамного вида с низкой линией горизонта. Пейзаж, погруженный в тень, практически полностью закрыт крупными фигурами. Безоблачное небо насыщенного синего цвета превращается в нейтральный задник, не создающий иллюзию пространственной глубины за спиной моделей. Пейзаж в портрете юноши с медалью, напротив, обладает большой конкретностью и задает перспективу, движение внутрь которой от переднего плана подчеркивается указующим жестом модели.

Названные особенности портрета юноши с медалью типологически сближают его с творчеством Алессандро Аллори. В отличие от своего учителя, Аллори часто вводит в портреты пейзаж с глубокой перспективой, который просматривается через оконный проем. Этот прием можно, в частности, наблюдать в «Портрете юноши» из Музея Эшмола (ил. 8) и в «Портрете кардинала Фердинандо Медичи» (1587, Палаццо Реале, Пиза). В портрете из Оксфорда Аллори вводит в пейзаж аллегорическую сценку, где использует схожий с тем, что мы видим на эрмитажном портрете, прием «удвоения» героя. Позади модели изображена гористая местность, которую созерцает опирающаяся на балюстраду и стоящая спиной к зрителю мужская фигура. Юноша на переднем плане и герой у него за спиной, оба кудрявые и золотоволосые, очевидно, представляют одного и того же персонажа. Схожие прорывы пространства — пейзаж, открывающийся среди деревьев или густой листвы — художник включает в мифологические и религиозные композиции, например, в картины «Сусанна и старцы» (1561, Музей Манен, Дижон), «Венера и купидон» (1571, Музей Фабра, Монпелье), «Святой Иоанн Креститель» (Художественная галерея и музей Келвингроув, Глазго).

С творчеством Аллори эрмитажный портрет сближает и общий круг атрибутов и аллегорических образов. Частым приемом художника является изображение моделей с камеей или медалью в руке. В портретах Ортензии де Барди и юноши из музея Эшмола Аллори вкладывает в руки своих моделей камеи с изображением античных богов; в упомянутом выше «Портрете Франческо Медичи» (около 1560, Художественный институт, Чикаго) юный наследник также демонстрирует зрителю камею с золотым отливом. Во всех этих портретах художник воспроизводит схожие жесты, изображая кисти рук моделей параллельно плоскости холста. Особенно ясно это демонстрирует портрет Франческо, где кисть, сжимающая медаль, неестественно вывернута в сторону зрителя. Скованность и повторяемость жестов отличает

портреты Аллори от работ учителя, который часто изображает кисти рук в фасных и трехчетвертных ракурсах (ср., например, с «Портретом Уголино Мартелли»).

Важной константой в портретной живописи Аллори является мотив S-образной крылатой фигуры, который художник активно разрабатывает на рубеже 1550–1560-х годов¹⁰. Нами уже была отмечена прямая связь между изображениями Доброй судьбы в портрете Ортензии де Барди (1559) и портрете юноши с медалью. Образ нагой крылатой девушки также возникает в портрете супруга Ортензии, Томмазо де Барди, который Аллори написал во время пребывания в Риме. Стоящая на земном глобусе фигура за спиной модели является олицетворением Славы, о чем говорят ее крылья и труба в руке¹¹ [25, р. 143]. Вытянутые пропорции тела, небольшие крылья за спиной и профильный поворот головы с собранными волосами роднят славу с Истиной на золотой медали в эрмитажном портрете. Обе эти фигуры стилистически близки крылатым добродетелям Медичи, которые Аллори написал для зала Льва X в Поджо а Кайано. Мягкий абрис полных щек и волнистые волосы напоминают таковые у трубящей Славы (*Fama*); поза Истины близка позе Великолепия (*Magnificenza*), дарующей Медичи земной глобус в композиции «Три добродетели».

В портрете юноши из музея Эшмола Аллори украшает пояс модели фантазийной пряжкой в антикизированном стиле. Мужские пряжки *all'antica*, декорированные фигурами, маскаронами и орнаментами, появляются во флорентийском портрете в середине XVI века; их изображение мы находим в портретах кисти Аллори, а также Франческо Сальвиати («Портрет неизвестного юноши», Уффици, Флоренция; «Автопортрет», Галерея Колонна, Рим). Центральная часть пряжки в портрете из Эшмола, обрамленная овальными композициями с полулежащими фигурами, украшена фигурой обнаженной девушки в S-образной позе, идентичной фигурке на золотой пряжке в эрмитажном портрете. Мотив полулежащей фигуры с согнутой в локте правой и свободно опущенной

10 Вариации мотива S-образной фигуры мы находим, в частности, во фреске Благовещения на распалубках капеллы Монтауто в церкви Сантиссима Аннунциата (1560) и эскизе для неосуществленной росписи потолка в той же капелле (до 1560, Библиотека Пьерпонт-Морган, Нью-Йорк), в мифологической картине «Сусанна и старцы» (1561).

11 Труба в руке Славы сломана, что намекает на конфликт между Барди и Медичи, герб которых Слава держит в левой руке.

левой рукой составляет явную параллель фигуре Венеры в «Аллегии времени» кисти Бронзино.

Набор аллегорических образов и атрибутов, принципы построения пространства и трактовки фигуры в портрете юноши с медалью позволяют связать его с творчеством Алессандро Аллори и отнести его к концу 1550-х — началу 1560-х годов, на которые приходится заключительный период пребывания молодого художника в Риме и его возвращение во Флоренцию. В эти годы им создаются портреты Ортензии и Томмазо де Барди, а также портрет юноши из Музея Эшмола. Низкий поколенный срез эрмитажного портрета с крупно изображенной фигурой, темный колорит с жесткими светотеневыми контрастами, интерес к аллегорической повествовательности и введение в композицию дополнительной сюжетной сцены, открывающейся в оконном проеме, говорят о внимании художника к традиции римского маньеристического портрета, которую ярко иллюстрируют, в частности, «Портрет Изабель де Рекезенс» (1518, Лувр, Париж), «Дама за туалетом» (начало 1520-х, ГМИИ) и «Портрет Маргариты Палеолог» (около 1531, Дворец Хэмптон-корт, Лондон) кисти Джулио Романо. Черты этой школы, усвоенные художником во время пребывания в Риме, синтезируются с традициями флорентийского придворного портрета.

Аллегорическая программа портрета юноши с медалью может быть прочитана как восхождение к божественной Истине, тернистый путь к которой указывает добрая Фортуна. Атрибуты, связывающие модель с родом Медичи, и опора на портретную иконографию герцога Козимо I свидетельствуют о том, что на картине из коллекции Эрмитажа изображен один из представителей династии флорентийских герцогов. Назидательный характер программы, развивающей идею интеллектуального и нравственного совершенствования юноши, чья судьба, вероятно, была связана с церковной карьерой, позволяют предположить, что на портрете изображен Джованни Медичи, второй сын Козимо I. Прославление юноши как ученого-гуманиста находится в русле детских и юношеских портретов Джованни, изображающих его как интеллектуала-клирика и в образе христианского героя. Антикизированный характер медали в руке юноши и пряжки на его поясе могли косвенно отражать гуманистические вкусы модели. Так,

Джорджо Вазари, который сопровождал Джованни в его путешествии в Рим за кардинальской шапкой, писал о том, что юноша «потерял себя в древностях и медалях» [29, р. 566].

В 1550-е годы, когда в репрезентации Джованни свершается переход от образа будущего полководца к образу ученого-клирика, Аллори зарабатывает репутацию самостоятельного художника и мастера портретной живописи. Во время пребывания в Риме художник наряду с изучением античного наследия и творчества Микеланджело писал многочисленные портреты знати, в том числе — портреты четы Барди [9, pp. 623–624]. К этому времени Аллори уже получал заказы от Медичи. Так, в 1552 году он написал для Алессандро Медичи «Распятие со святым Иоанном и Марией Магдалиной» (не сохранилось). О близости молодого художника к семье Медичи красноречиво говорит его письмо флорентийскому герцогу от 29 декабря 1559 года, написанное из Рима спустя несколько дней после избрания Джованни Анджело Медичи на папский престол под именем Пия IV, в котором художник просит дать ему возможность посетить нового папу, чтобы написать его портрет [15, р. 23]. Вскоре после возвращения во Флоренцию Аллори написал портрет Франческо Медичи, старшего сына Козимо, с камеей; работа над ним относилась к началу 1560 года, когда Франческо сопровождал сестру Лукрецию в ее путешествии в Феррару к супругу Альфонсо II д'Эсте [20, р. 303].

Близость Аллори к семье Медичи и становление его репутации как портретиста позволяют с уверенностью предположить, что молодой живописец мог получить заказ на исполнение портрета Джованни. Работа, вероятно, была написана до принятия юношей кардинальского сана, поскольку это событие существенно изменило портретную репрезентацию юного Медичи. В частности, Вазари в «Жизнеописаниях» упоминал о том, что Бронзино написал прижизненный портрет *кардинала* Джованни, отправленный Иоанне Австрийской (будущей супруге Франческо Медичи) [28, р. 604]. Эта работа не сохранилась, но дошла до нас в повторениях, среди которых — уменьшенная копия с оплечной композицией, выполненная мастерской Бронзино (1560-е, Уффици, Флоренция). Джованни на портрете изображен уже в кардинальском облачении, что ясно свидетельствует о новом этапе его церковной карьеры.

Аллори окончательно вернулся во Флоренцию из Вечного города не ранее весны 1560 года, когда Джованни уже получил кардинальскую

шапку и находился в длительном путешествии в Риме¹². Как можно предположить, портрет юноши с медалью был написан художником в конце 1550-х годов во время одного из его визитов во Флоренцию, которые имели частый и продолжительный характер [20, р. 37]. Аллегорическая программа эрмитажного портрета позволяет думать, что он составляет смысловую пару с портретом Джованни в образе св. Иоанна кисти Бронзино; вместе они прославляют юношу как ученого-клирика и христианского героя. Эта же двойственность была характерна для репрезентации герцога Козимо, предстающего в портретах как в «современной» ипостаси победоносного полководца и властителя, так и в античных образах нового Августа, античных богов и мифологических героев.

Очевидное сходство эрмитажного портрета с портретом Козимо в образе Орфея и портретом Джованни как св. Иоанна кисти Бронзино демонстрирует, насколько значительно влияло на молодого Аллори творчество учителя. Скованность жестов юноши с медалью, глухой цвет стен и просто написанный пейзаж за спиной модели сочетаются с мастерской моделировкой лица, характерной для творчества Аньоло Бронзино. Это позволяет допустить возможность совместной работы молодого Аллори и Бронзино над портретом. Отметим в этой связи, что в инвентаре имущества Медичи присутствуют произведения, подписанные именем обоих художников (*Bronzin Vecchio, e Giovane*) [22, pp. 16–17]. Но в данном случае, несомненно, общий замысел и композиция портрета принадлежат Аллори.

12 Пий IV пожаловал Джованни титул кардинала 31 января 1560 года. 20 марта Медичи отправился в Рим, где 29 марта получил из рук папы кардинальскую шапку.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Асвариц Б. Картины из собрания Виллема II в Эрмитаже // Виллем II и Анна Павловна. Королевская роскошь Нидерландского двора: каталог выставки. СПб.: Изд-во ГЭ, 2013. С. 191–197.
2. Демидова М. Мифография для иконографии: трактат Виченцо Картари *Le imagini de i dei degli antichi* // Искусствознание. 2021. № 3. С. 102–145.
3. Джованни Паоло Ломаццо. Трактат об искусстве живописи // Эстетика Ренессанса / Сост. В. П. Шестаков. Т. 2. М.: Искусство, 1981. С. 520–525.
4. Исократ. К Никоклу // Исократ. Малые аттические ораторы. М.: Ладомир, 2013. С. 21–31.
5. Кустодиева Т. К. Итальянская живопись XIII–XVI веков. Каталог Коллекции. СПб.: Изд-во ГЭ, 2011.
6. Панофский Э. Старик Хронос // Панофский Э. Этюды по иконологии. СПб.: Азбука-Классика, 2009. С. 123–164.
7. Цуккарро Ф. Идея живописцев, скульпторов и архитекторов // Эстетика Ренессанса / Сост. В. П. Шестаков. Т. 2. М.: Искусство, 1981. С. 530–535.
8. Челлини Б. Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции. М.: Художественная литература, 1987.
9. Borghini R. Il riposo. Firenze: Giorgio Marescotti, 1584.
10. Cartari V. Le imagini de i dei degli antichi. Padoa: Pietro Paolo Tozzi, 1608.
11. Catalogue des tableaux anciens et modernes, de diverses écoles, dessins et statues, formant la galerie de feu Sa Majesté Guillaume II. Amsterdam: W. Willems, 1850.
12. Christiansen K., Falciani C. The Medici: Portraits and Politics, 1512–1570. New York: Metropolitan Museum of Art, 2021.
13. Cox-Rearick J. Bronzino's chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio. Berkeley (CA): University of California Press, 1993.
14. Dacos U., Grote N., Giuliano A., Heikamp A., Pannuti D. Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico. Repertorio delle gemme e dei vasi. Firenze: Sansoni editore, 1980.
15. Gaye J. W. Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI pubblicato ed illustrato con documenti pure inedito. Firenze: G. Molini, 1840. Vol. 3.

16. Hinterding E., Horsch F. "A Small But Choice Collection": The Art Gallery of King Willem of the Netherlands (1792–1849) // Simiolus. 1989. Vol. 19. No. 1/2. Pp. 4–122.
17. Hogan D. V. Constructing the Image of a Cardinal-Prince: Child Portraits of Giovanni de' Medici by Bronzino and Salviati // Comitatus. 2019. Vol. 50. Pp. 139–175.
18. Langdon G. A Reattribution: Alessandro Allori's *Lady with a Cameo* // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1989. Bd. 52. H. 1. S. 25–45.
19. Langdon G. Medici Women: Portraits of Power, Love, and Betrayal. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
20. Lecchini Giovannoni S. Alessandro Allori. Torino: Umberto Allemandi & Co, 1991.
21. Costamagna Ph. Osservazioni sull'attività giovanile di Alessandro Allori: seconda parte // Antichità viva. 1988. Anno XXVII. Pp. 23–31.
22. Natali A. The Lady With a Cameo. Firenze: Edizioni Polistampa, 2006.
23. Nieuwenhuys C. J. Description de la galerie des tableaux de S. M. le Roi des Pays-Bas. Bruxelles, 1843.
24. Richelson P. W. Studies in the Personal Imagery of Cosimo I de' Medici, Duke of Florence. New York: Garland, 1978.
25. Ripa C. Iconologia. Rome: Lepido Facy, 1603.
26. Simon R. B. Bronzino's Portrait of Cosimo I in Armour // The Burlington Magazine. 1983. Vol. 125. № 966. Pp. 527–539.
27. Smith G. Bronzino's Allegory of Happiness // The Art Bulletin. 1984. Vol. 66. № 3. 1984. Pp. 390–399.
28. Vasari G., Milanesi G. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Firenze: G. S. Sansoni, 1878. Vol. VII.
29. Vasari G., Frey K. Il carteggio di Giorgio Vasari. München: G. Müller, 1923.
30. Venturi A. Storia dell'arte italiana. Milano: Ulrico Hoepli, 1933. Vol. 6. Pt. 6.
31. Waagen G. F. Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg: nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen. München: Friedrich Bruckmann's Verlag, 1864.