

Ольга Назарова, Регина Гайнуллина

Куртизанка в искусстве итальянского Возрождения: портреты Барбары Салютати кисти Доменико Пулиго

Статья обращается к давнему вопросу о том, были ли и как могли быть представлены куртизанки в живописи итальянского Возрождения. Первая часть представляет историографический обзор научной литературы, демонстрирующий, какие группы произведений ренессансной живописи ранее считались связанными с куртизанками, и как радикально изменились подходы к интерпретации этих произведений в последние годы. Во второй части анализируется уникальный ансамбль портретных образов — единственный, который можно связать с исторической фигурой конкретной куртизанки — флорентийки Барбары Салютати, состоявшей в связи с Никколо Макиавелли. Анализ этих произведений в контексте женского портрета начала XVI века дает возможность сделать предположения о стратегиях репрезентации куртизанок в портретной живописи.

Ключевые слова:

искусство Возрождения,
 женский портрет, портреты куртизанок,
 Доменико Пулиго, Барбара Салютати.

1. ИСТОРИОГРАФИЯ ИСКУССТВА ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ В ПОИСКАХ ИЗОБРАЖЕНИЙ КУРТИЗАНОК

Вопрос о роли куртизанок в истории искусства итальянского Возрождения с давних времен волновал исследователей. В историографии вопроса можно выделить несколько этапов. Самый ранний и наиболее обширный составляют сочинения, чьи авторы пытались отождествить женские образы, написанные ренессансными художниками (в первую очередь, венецианскими), с портретами конкретных куртизанок, о жизни которых известно из исторических источников, или интерпретировать их как обобщенные образы куртизанок¹.

Убежденность в том, что живопись эпохи Возрождения запечатлела куртизанок, родилась уже в XVII веке. Например, «Антея» Пармиджанино (ил. 1) рассматривалась как изображение куртизанки и любовницы художника² — основанием для этого служили записки Джаккомо Барри³. А в инвентарной описи мастерской Рубенса среди копий с работ Тициана упоминается некий образ венецианской куртизанки, который традиционно отождествляется с копией «Портрета девушки в мехах» [72, р. 291]. В течение XIX века представители разных национальных школ независимо друг от друга в монографиях о художниках или в публикациях, посвященных отдельным работам, описывали различные

- 1 Историография вопроса раскрыта в выпускной квалификационной работе В. И. Алексеевой [1].
- 2 Впервые такая концепция возникает в статье журнала *L'Illustrazione Italiana* от 23 февраля 1930 года. Цит. по: [27, р. 392].
- 3 Барри называет ее «возлюбленной Пармиджанино» (*il ritratto della Innamorata chiamata l'Antea del Parmeggiano [sic], di sua mano*), что позже было воспринято авторами как изображение куртизанки, так как сохранились данные об известной римской куртизанке Антее, жившей во времена Пармиджанино [16, р. 102]. Подробнее об этом см. статью М. Ваккаро [85]. Нечто похожее происходило и с «Форнариной» Рафаэля: в 1618 году Фабио Киджи, будущий папа Александр VII, осматривая картину в римской коллекции Буонкомпаньи, описал модель как «молодую любовницу художника, написанную его собственной рукой» [64].

женские образы эпохи Возрождения как портреты куртизанок или возлюбленных художников (иногда два этих качества совмещались). Вероятнее всего, они основывали свои суждения на текстах более раннего времени, которые не подвергали сомнению: достаточно вспомнить, какую популярность получили в XIX веке легенды о Рафаэле и Форнарине, а также основанное на дневниках М. Санудо описание истории любви Тициана и Виоланты [4, с. 103].

В эту категорию «портретов куртизанок/возлюбленных» попадали женские изображения самого разного характера — полностью одетые, полуобнаженные и обнаженные: «Две венецианки» Витторе Карпаччо (тогда именовавшееся не иначе, как «Две куртизанки»)⁴, «Форнарина» Рафаэля⁵, «Дама за туалетом» Джулио Романо⁶, «Лаура» Джорджоне⁷, полуобнаженные женские фигуры Якопо Пальмы Веккьо [76, р. 89], «Портрет в образе Лукреции» Лоренцо Лотто [39, р. 746], «Венера Урбинская» Тициана⁸ и многие другие работы.

Одним из первых научных текстов, сформировавших эту тенденцию, стала монография С. Тикоцци [82, р. 58], который в 1817 году увидел в «Девушке перед зеркалом» Тициана⁹ портрет Альфонсо I д'Эсте и Лауры Дианти, его любовницы, которая в то время считалась знаменитой ренессансной куртизанкой. Несмотря на то что эта гипотеза имела много изъянов и не была воспринята большинством исследователей, она создала важнейший прецедент для дальнейшего отождествления героинь этого и родственных ему образов («Флора», «Ванитас») Тициана с куртизанками. Дж. Б. Кавальказелле и Дж. А. Кроу

4 Впервые в 1852 году в путеводителе были названы *due giovani maliarde* [79, р. 199]. А в 1906 году в монографии о Карпаччо были обозначены как *due cortigiane* [54, pp. 282–283].

5 Традиция поисков возлюбленной Рафаэля восходит к Вазари. Этапы формирования и развенчание этого мифа см. в работах Д. Брауна и К. Оберхубера [22] и Дж. Пизани [64].

6 Данная интерпретация строилась на сходстве этого образа с «Форнариной» Рафаэля, а затем была поддержана иконографическим прочтением атрибутов в диссертации В. Э. Марковой [8, с. 152].

7 Такая же трактовка встречается в монографии 1937 года Г. М. Рихтера о Джорджоне. Цит. по: [92, р. 90].

8 Из искусствоведческих исследований стоит упомянуть работы Ханса Титце, который настаивает на трактовке этого образа как лишенного мифологической составляющей [84]. Такая традиция, восходящая к роману Вильгельма Гейнзе «Ардингелло», будет поддержана в интерпретации О. Ранума [68, р. 223].

9 Важно заметить, что после смерти английского короля Карла I, в коллекции которого она находилась, картина продавалась под названием «Любовница Тициана», что могло повлиять на дальнейшие гипотезы [88, р. 162].



1. Пармиджанино. *Портрет молодой девушки (Антея)*
Около 1525
Холст, масло. 135 × 88
Музей Каподимонте, Неаполь



2. Тициан. *Флора*. Около 1515
Холст, масло. 79,7 × 63,5
Галерея Уффици, Флоренция

в монографии «Тициан: жизнь и его время» (1877), размышляя о «Флоре» Тициана (ил. 2), задавались вопросом: «Неужели перед нами одна из тех женщин, славных по копиям Рубенса под именем куртизанок?» [28, р. 79]. «Девушке перед зеркалом» Кроу и Кавальказелле отказывают в какой бы то ни было возвышенности и знатном происхождении, определяя ее просто, как «девушку за туалетом», а наблюдающего за ней мужчину — любовником [28, р. 268]. По такому же принципу, подмечая слишком «лукавое и интригующее» выражение лица, исследователи отождествляют «Девушку в мехах» и «Портрет молодой дамы в шляпе с пером» с изображениями куртизанок [28, р. 256]. Клод Филиппс (1898), также, вероятно, исходя из субъективных впечатлений, определяет «Флору» как куртизанку, так как изображена она «под стать самой богине любви» [63, р. 29].

К началу XX века отождествление различных женских образов с куртизанками становится общим местом и охотно воспринимается новыми поколениями авторов. И если исследователи последней трети XIX века, как правило, писали о своих впечатлениях и субъективных подозрениях в отношении этих произведений, то с первой трети XX века исследователи уже очень уверенно (но все еще без развернутой аргументации) именуют эти изображения портретами куртизанок. В 1922 году в биографии Тициана Вальдман называет «Флору» «почти портретом куртизанки» [87, р. 49], а Ханс Титце считает название «Куртизанка с зеркалом и мужчиной» [83, р. 36] более подходящим для тициановской «Девушки перед зеркалом».

Возможно, широкое присутствие куртизанок в живописи эпохи Возрождения казалось исследователям XIX — начала XX века совершенно естественным еще и потому, что «дамы полусвета» начиная с 1850-х годов выступали частыми героинями современного им искусства¹⁰. Многочисленные живописные и фотографические портреты проституток, жанровые зарисовки из публичных домов и с улиц были неотъемлемой частью искусства второй половины XIX века, неизбежно формируя определенные фильтры, сквозь которые эпоха воспринимала и ренессансные произведения. Однако для образа ренессансной куртизанки, создаваемого ранним искусствоведением, было характерно особое к ним отношение: сами живописные произведения буквально требовали их восприятия в чрезвычайно возвышенно-романтическом ключе (эта тональность есть почти у всех авторов), одновременно фиксируя их прагматично-приземленный род занятий, — между двумя этими аспектами не видели противоречий.

Начиная с 1960-х годов в дискуссии стали появляться иконологические интерпретации, подкрепляемые аргументами, базирующимися на сопоставлении образов с текстами эпохи. В них сохранялось это единство двух аспектов предыдущей эпохи интерпретации. Юлиус Хельд в статье о «Флоре» Тициана под названием «Флора, богиня и куртизанка»¹¹ представил иконографическую традицию репрезентации Флоры в ренессансом искусстве и связал ее с главкой сочинения Боккаччо

10 Этому феномену была посвящена выставка 2015–2016 годов в Музее Орсе, сопровождавшаяся небольшим каталогом [15].

11 Показательно, что статья вышла в сборнике, посвященном Э. Панофскому, который положил начало иконологической интерпретации произведений Тициана [44].

«О знаменитых женщинах», которая, по мнению автора, могла оказать влияние на образ Флоры и его бытование в искусстве Возрождения [44, р. 204]. Боккаччо описывает Флору как римскую блудницу, которая разбогатела, «обчищая развратных глупцов» [3, с. 243–245].

Хельд обратил внимание на то, что имя Флоры было частым псевдонимом для ренессансных куртизанок и анализировал материалы их социальной жизни. Исследование Эммы Мелленкамп 1969 года¹² добавило аргументов к теории Хельда и усилило связь образа «Флоры» Тициана с культурой куртизанок [56]. В 1997 году вышла статья Кэтти Санторе [77], в которой автор обогатил гендерно-иконологическими аргументами раннюю теорию Хельда о связи образа Флоры и куртизанки, прибавил к ней находки Мелленкамп о костюме, а также выделил другие специфические элементы, встречающиеся в образах полуобнаженных женщин. Все эти аргументы окончательно закрепили представление о таких образах как средствах репрезентации или даже саморепрезентации куртизанок.

Реакцией на мифологизированные иконологические трактовки стало мнение британского искусствоведа Чарльза Хоупа. В 1980 году в статье «Вопросы интерпретации эротических произведений Тициана» он впервые задался вопросом о назначении этих работ. В попытках реконструировать их функцию автор обратился к широкому кругу документов¹³. Хоуп выдвинул на первый план эротизированный характер женских образов и их очевидную популярность среди потребителей искусства в XVI веке. Исследователь назвал их «не более чем изысканными *rip-up* изображениями», явно указывая на их соблазнительный характер и связывая возникновение этого жанра с растущим числом холостяков в Венеции начала XVI века [47]. Анализируя «Флору» Тициана, Хоуп обратил внимание читателя на то, что главной составляющей этого образа является его чувственный характер, и конечно, не забыл упомянуть уже сложившуюся исследовательскую аксиому: Флора = куртизанка [48, р. 61].

12 В своей статье Мелленкамп проанализировала костюм, в котором была представлена героиня картины — так называемую камизию (*camicia*), предмет нижнего белья эпохи Возрождения. По ее мнению, камизия в сочетании с распущенными волосами связывалась с образом нимфы и добавляла некоторую эротизированность образу. В свою очередь, образ нимфы также ассоциировался в культуре XVI века с куртизанкой [56, р. 175].

13 Например, в том же 1980 году вышла статья [46].

Анна Юнкерман (1988), вступая в некотором смысле в полемику с Хоупом, в своей диссертации представила обширное исследование группы поясных изображений в венецианской живописи XVI века, в которую включила в том числе и религиозные образы (например, образы св. Марии Магдалины). Однако исследовательница ушла не так далеко от идей Хоупа и определила эти образы как эротизированные изображения, вероятно связанные со средой куртизанок [50, р. 420]. Например, в статье, посвященной «Лауре» Джорджоне, написанной вслед за диссертацией, она пришла к заключению, что перед нами — портрет куртизанки [49].

Исследования ренессансных куртизанок вышли на следующий уровень в 1970-е годы на волне формирования новой истории искусства и возрастающего интереса к гендерным исследованиям. В этом ключе давно интересовавший исследователей вопрос оказался идеальным полигоном для апробирования новых методов. В этот период публикуется ряд исторических и филологических работ, демонстрирующих заметную роль куртизанок в ренессансном обществе и культуре и их хорошую «видимость» в письменных источниках эпохи. Анализ литературных и исторических источников (куртизанки были героинями многочисленных новелл, сонетов, пьес и прозаических произведений, в частности, Пьетро Аретино, описывались в заметках путешественников и дневниках эпохи, например у М. Санудо) стал основой для междисциплинарной дискуссии о положении куртизанок в ренессансном обществе. Одним из первых таких исследований стала монография Джорджины Мэссон (1975) «Куртизанки итальянского Возрождения» [55], за которой последовала книга Линн Лоунер «Жизни куртизанок: портреты эпохи Возрождения» (1987) [52].

Одними из самых ярких и влиятельных стали публикации Маргарет Розенталь о Веронике Франко [73; 74]. Микроисторический подход, который Розенталь применила в статье «Защита венецианской куртизанки. “Терцины” Вероники Франко», позволил ей ответить на множество частных вопросов о саморепрезентации куртизанок и социальных нормах того времени. На основе этих исследований в 1998 году при участии Розенталь был снят фильм *Dangerous Beauty* (в русском переводе — «Честная куртизанка»). В это же время ведутся филологические исследования [17; 37; 69], изучающие литературное наследие и издательскую судьбу произведений, созданных женщинами-поэтессами, в том числе и куртизанками, в традициях петраркизма,

в которых немало внимания уделяется вопросам вербальной саморепрезентации этих женщин.

Многочисленные исследования, посвященные социальному феномену проституции [26; 38], биографиям знаменитых куртизанок [42; 67], изучению связанных с ними источников [37], способствовали тому, что и в истории искусства нового тысячелетия куртизанки стали рассматриваться как яркие личности, которые репрезентировали себя через произведения искусства и даже формировали определенные художественные вкусы, что демонстрируют публикации Линды Уолк-Саймонс [91], Кристофера Виткомба [90], Крисанды Генри [45]. Все эти работы, позволяющие понять, как была устроена социальная жизнь ренессансной куртизанки, все больше укрепляли в историках искусства уверенность в том, что присутствие представительниц этой социальной группы в визуальных источниках эпохи должно быть столь же значимым, как и в документах и художественной литературе эпохи. Кроме того, гендерные и микроисторические исследования, наглядно показавшие, какой именно была жизнь ренессансной куртизанки, развеяли тот возвышенно-романтический ореол, которым они были окружены в глазах исследователей XIX — первой половины XX веков. Это, в свою очередь, заложило основы для новых подходов к интерпретации живописных образов.

В это же самое время (т. е. к началу нового тысячелетия) поиски образов куртизанок в живописных произведениях эпохи Возрождения зашли в тупик. Стало очевидно, что собранные за полтора столетия аргументы в пользу отождествления полуобнаженных и обнаженных женских образов с портретами куртизанок являются косвенными, недостаточно убедительными и неоднозначными¹⁴. О своего рода кризисе интерпретаций ярко свидетельствует эссе французского историка искусства Даниеля Арасса «Дама из сундука»¹⁵. В ней автор оживленно спорит со своим собеседником о том, кем является дама, запечатленная на одном из самых знаменитых творений западноевропейской живописи, — «Венере Урбинской» Тициана. Собеседник автора утверждает,

14 Статья Кэрл Шулер привлекает внимание к тому обстоятельству, что никаких надежных оснований для традиционных отождествлений разных типов произведений с портретами куртизанок нет [78].

15 Сложно точно сказать, каким периодом датировано эссе, но издано оно было лишь в составе сборника 2000 года [14]. Мы ссылаемся на русский перевод [2].

что перед нами ренессансная куртизанка, в то время как сам автор весьма иронично и с большим скепсисом относится как к предмету дискуссии, так и к своему коллеге, которого он называет Чарльзом, не оставляя у знакомого с историей вопроса читателя сомнений в том, что он дискутирует с британским искусствоведом Чарльзом Хоупом, сторонником простых объяснений [47].

Неопределенность демонстрирует и статья Люка Сайсона «*Belle*: запечатлевая красивых женщин» в каталоге к выставке 2008 года в Музее Метрополитен «Искусство и любовь в ренессансной Италии» [81]. Сайсон, собирая все основные контексты, в которых ранее рассматривались образы так называемых красавиц, поэтапно вписывает в них произведения Тициана, Пальмы Старшего, Джорджоне и др. Так «красавицы» анализируются и в контексте культуры куртизанок, и в контексте изображения «красавиц» в ренессансной свадебной майолике, и в поэтическом контексте. Собирая аргументы каждой из сторон этого спора, текст Сайсона отлично иллюстрирует то, что однозначная убедительная интерпретация в настоящий момент недостижима. Исследователь предлагает уйти от идеи о том, что эти образы «означали» что-то однозначное, по его мнению, функция образа определялась, скорее, самим покупателем: для молодоженов «красавица» могла быть образом любви и брака, а для холостяка тем самым *rip-up* изображением, как их ранее определял Хоуп [47].

С XVII и до последней трети XX века господствовало априорное убеждение в том, что изображения ренессансных куртизанок следует искать в эротической образности эпохи, убеждение, за которым проступало и еще одно, долго остававшееся имплицитным: единственно возможным контекстом для существования эротической, активно соблазняющей зрителя образности в эпоху Возрождения был порочный мир куртизанок¹⁶. В XXI веке обе установки оказались деконструированы, и эта деконструкция открыла новые направления для поисков куртизанок в ренессансном искусстве.

Новая история искусства принесла новые подходы и новый взгляд на проблему, в появлении которых важную роль сыграл гендерный подход и представители феминистической критики. В своих знамени-

16 В отечественной науке эта линия аргументации представлена в монографии Е. В. Яйленко, в которой тексты о куртизанках прямолинейно сопоставляются с женскими образами [11].

тых статьях американская исследовательница Рона Гоффен блестяще продемонстрировала связь предметного мира «Венеры Урбинской» [40] и «Любви земной и небесной» [41] Тициана со свадебной культурой итальянского Возрождения. Значение этих публикаций далеко не исчерпывается убедительными интерпретациями конкретных произведений, они наряду с более ранними статьями К. Кристиансена [24], Э. Фей [31], посвященными интерпретациям картин Л. Лотто «Венера и Купидон», и Дж. Андерсон о Джорджоне [12; 13] показали, что легитимным контекстом для существования эротической образности были супружеские спальни, свадебные обычаи и в принципе представления о браке в Италии XV–XVI веков, а отнюдь не мир сексуальной коммерции.

Все чаще исследователи, будто возвращаясь к ранней традиции интерпретации, которая акцентировала внимание не на эротизме женских образов, но на их возвышенной поэтичности, предлагают видеть в «красавицах» идеализированные изображения и воплощения красоты и фертильности и переносят их в контекст брачной образности [21; 29; 35]. Выставка 2021–2022 годов «Женщины Тициана» в Музее истории искусства в Вене, которую курировала С. Ферино-Пагден и которая являлась в том числе данью памяти и уважения Роне Гоффен (ей посвящено заключительное эссе), демонстрирует победу этой точки зрения и полный отказ от истолкования полуобнаженных и обнаженных женских образов как изображений (портретных или обобщенных) куртизанок. Выставка продемонстрировала разворот интерпретационных подходов на 180 градусов: она разомкнула связь очень широкого круга ренессансных произведений, изображающих обнаженных красавиц, с культурой куртизанок и переместила эти произведения — в их наконец-то осознанном единстве чувственного и возвышенно-поэтического начал — в круг брачной образности. Теперь они интерпретируются как «образы любви и красоты», «поэтизированные невесты»¹⁷, произведения домашнего искусства, заказывавшиеся в связи с бракосочетаниями, предназначенные для супружеских покоев и в аллегорической форме транслирующие благопожелания любви, привлекательности, фертильности и т. п., адресованные супругам, и в первую очередь молодой жене [32]. Возможно, эта точка зрения будет претерпевать дальнейшие изменения

17 Отдельные эссе в каталоге посвящены интерпретации мотива обнаженной груди как аллегории открытого сердца, анализу жестов и распущенных волос, которые являются отличительными чертами этих образов [32].



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

и уточнения, однако наивное и априорное отождествление разнообразных женских образов эпохи Возрождения с портретами куртизанок осталось в прошлом.

Другими словами, к началу XXI века весьма обширный круг эротизированных образов, которые на протяжении многих столетий считались связанными с культурой куртизанок, уже не может рассматриваться в этом качестве. На этом фоне еще острее встал вопрос о произведениях искусства, которые так или иначе могли быть связаны с куртизанками, и способах их визуальной репрезентации и саморепрезентации. Дело осложняется тем, что к настоящему времени идентифицировано всего одно произведение, про которое с большой долей уверенности можно сказать, что оно представляет куртизанку и является ее портретом — это написанный флорентийским художником Доменико Пулиго портрет Барбары Салютати (частное собрание). (Ил. 3.)



4. Доменико Пулиго. *Портрет дамы в образе св. Варвары*. 1520-е
Холст, масло. 93 × 71
Государственный Эрмитаж



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

Приведенный выше историографический обзор создает фон, который должен подчеркнуть исключительную важность этого произведения. Его значение возрастает еще больше благодаря двум обстоятельствам. Во-первых, в некоторой мере известна биография Барбары Салютати, во-вторых, существуют еще два изображения этой же женщины кисти Пулиго: в образе св. Варвары (Государственный Эрмитаж) и в образе Св. Марии Магдалины в Оттаве (Национальная галерея Канады, Оттава). (Ил. 4–5.) Все три работы, которые никогда не рассматривались комплексно, создают уникальную возможность увидеть и понять, как именно репрезентируется в произведениях искусства реально существовавшая куртизанка, основываясь не на фантазиях и предположениях, но на сопоставлении, анализе и контекстуализации живописных произведений. Данной задаче посвящена вторая часть настоящей статьи.

II. ДОМЕНИКО ПУЛИГО, БАРБАРА САЛЮТАТИ И СПОСОБЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КУРТИЗАНКИ

Одной из специализаций Доменико Пулиго — флорентийского художника первой трети XVI века, которого обычно причисляют к ренессансным мастерам «второго ряда», — был портрет. Наряду с алтарными образами существенная часть его наследия состоит из близких друг другу по формату и иконографии поясных портретов, преимущественно женских [34]. Пулиго сформировался в кругу выдающихся портретистов своего времени Ридольфо Гирландайо и Андреа дель Сарто и унаследовал от них иконографию и художественные приемы, которые затем развивал в своих работах¹⁸.

Уже в начале XX века, когда три работы циркулировали на художественном рынке, отмечалось сходство моделей в них (в частности, об этом писал Б. Бернсон, который одним из первых стал собирать корпус работ Пулиго [7, с. 313])¹⁹. Женские типажи у Пулиго в принципе не отличаются большим физиогномическим разнообразием²⁰, однако в данном случае сходство трех лиц более чем очевидно, и женщина отличается от других моделей этого художника и чертами лица, и нарядом — почти одним и тем же во всех трех работах: красное платье с рукавами-буфами, белая рубашка, жемчужная и золотая подвески, головной убор типа мадзоккино, расшитый золотыми нитями и находившийся на пике моды в 20-е годы XVI столетия. Кроме того, картины из Санкт-Петербурга и Оттавы имеют почти одинаковый размер и формат («Портрет дамы в образе св. Варвары» из Эрмитажа — 93 × 71 см, «Портрет дамы в образе св. Марии Магдалины» из Национальной галереи Канады — 91,5 × 68,5), в них одинаковые интерьерные элементы — серые пилястры и зеленые драпировки, а также положение рук модели, которые не столько держат,

18 Неудивительно, что изучение творчества Доменико Пулиго начинается с выявления и переработки части работ Андреа дель Сарто. Подробнее см. в диссертации Г. А. Гарднер [34, pp. 1–4].

19 Это же сходство между портретами из Эрмитажа и Оттавы отмечала Елена Капретти в одном из последних каталогов, посвященных Пулиго [23, p. 49].

20 См. серию образов Пулиго, представляющих героинь из Священного Писания, истории и мифологии: «Мария Магдалина» (Палаццо Питти, Флоренция), «Мария Магдалина» (Галерея Боргезе, Рим), «Мария Магдалина» (Пинакотека Капитолина, Рим), «Мария Магдалина» («Клеопатра»; Палаццо Бьянко, Генуя), «Клеопатра» (Музей изобразительных искусств, Будапешт), «Лукреция» (продана на аукционе в Нью-Йорке в 1982 году), «Леда и лебедь» (продана на аукционе в Лондоне в 1972 году). Иллюстрации приведены в диссертации Г. А. Гарднер [34].

сколько полукругло обхватывают предметы. Эти предметы в обоих случаях являются атрибутами святых и обуславливают разные трактовки женских образов: картина из Оттавы представляет алебастровый сосуд св. Марии Магдалины, а из Эрмитажа — пояс-четки и башню св. Варвары.

Модель этих портретов еще в начале XX века была отождествлена с Барбарой Салютати [19, p. 512], а портрет, ныне хранящийся в частном собрании, — с тем, который описывает Вазари в жизнеописании Доменико Пулиго: «Он изобразил также на холсте Барбару-флорентинку, в то время знаменитую и очень красивую куртизанку, которую любили многие не меньше, чем за красоту, за ее хорошее воспитание и в особенности за то, что она была прекраснейшей музыкантшей и пела божественно» [4, с. 244; 86, p. 465]. Другие источники также описывают Барбару Салютати как успешную куртизанку, певицу и поэтессу²¹. Ее самым знаменитым покровителем в 1520-е годы, когда был предположительно написан данный портрет, выступал знаменитый гуманист и политик Никколо Макиавелли, который был к ней, по всей видимости, очень привязан, — она неоднократно упоминается в его письмах и письмах его друзей. Известно, что Макиавелли посвящал Барбаре Салютати стихи, а она участвовала в постановках его пьес как певица. Творчество Макиавелли того времени недвусмысленно перекликается с реальностью — женатый мужчина, герой комедии «Клиция» (1525), влюбляется в молодую женщину, а имя героя — Никомако — напоминает имя самого Макиавелли [75, pp. 2–4]. В эту пьесу специально были введены сольные интермедии для того, чтобы продемонстрировать всю красоту голоса Барбары [59, p. 114]. Исходя из некоторых отрывочных свидетельств, делаются выводы о том, что Барбара могла в отдельных случаях выступать и соавтором Макиавелли [53].

Портрет из частной коллекции большего, по сравнению с двумя другими, размера является характерным для маньеризма портретом со сложной персональной программой, очевидно, нацеленной на прославление модели и конструирующей ей определенную идентичность. В то же время даже при беглом осмотре становится понятно, что программа этого портрета — одна из самых сложных и интеллектуально

21 Барбара родилась, скорее всего, в Риме, была вдовой Пьетро Ланди, в конце 1523 — начале 1524 года познакомилась с Никколо Макиавелли, после его смерти вышла замуж за Томмазо Раффагани. Была знаменитой певицей и, возможно, поэтессой — ей приписывается авторство двух мадригалов.

насыщенных в истории женского портрета XVI века: число надписей, книг и других гуманистических атрибутов является беспрецедентным в истории женского портрета.

Модель изображена сидящей за столом на фоне пейзажа с башней и водоемом, которые могут отсылать к легенде св. Варвары — святой покровительницы Барбары Салютати (имя святой = имя героини). Надпись на архитектурном сооружении за моделью MELIORA. LATENT, восходящая к «Метаморфозам» Овидия и может быть переведена как «Лучшее — то, что сокрыто»²². Смысл этого изречения, которое вошло в сборники эмблематических девизов своего времени, в том, что «добродетель скрывается за фасадом, который ее никак не предполагает»²³. Это изречение отсылает к эпизоду преследования Дафны Аполлоном из «Метаморфоз» Овидия — нимфа Дафна, давшая обет безбрачия, убегая от охваченного страстью Аполлона, была превращена в лавровое дерево. Отсылка к истории Дафны наряду с атрибутом св. Варвары подчеркивает тему целомудрия [70].

Надпись на столе TV. DEA. TV. PRESS. NOSTRO. SVCCVRE LABORI является цитатой 404 стиха «Энеиды» Вергилия: с такими словами троянский солдат обращается в молитве к богине Луны Диане. Поэтический перевод стиха: «Взоры к Луне обратив, произнес такую молитву: “Ты, что зриаешь на нас, помоги в беде...”» [5, с. 317]. Буквальный же такой: «Богиня, облегчи наши труды». В контексте портрета фразу трактуют как обращение к самой модели, уподобление ее римской богине-деве [70, р. 95] и как еще одну отсылку к теме целомудрия.

Немалую роль играют и тексты, которые мы видим в раскрытых на столе книгах. Справа — *Il petrarchino*, карманное издание «Книги песен» Петрарки²⁴, раскрытое так, чтобы зрителю были видны первые строки 213 сонета:

*Такой небесный дар — столь редкий случай:
Здесь добродетелей высоких тьма,
Под сенью светлых прядей — свет ума,
Сияет скромность красотой жгучей.
(Пер. А. Ревича [10, с. 237]).*

22 «Лучшее еще, что сокрыто». Овидий, «Метаморфозы», Книга I, 500–503 [9, с. 44].

23 Данная трактовка принадлежит источнику XVI века. Цит. по: [70, р. 102].

В оригинале нужно обратить внимание на словосочетание *e'n humil donna alta belta divina* [62, р. 174], что дословно можно перевести как «в смиренной женщине божественная красота»; эти слова поддерживают тему уподобления богине, заданную строкой из «Энеиды».

Начало сонета намекает на его продолжение. Очевидно, что цитаты из сонетов Петрарки, которые в XVI веке нередко дополняют портретные образы, были адресованы знатокам, способным вспомнить все стихотворение или обратиться к тексту и прочесть его. Весь сонет восхваляет красоту голоса:

*Чарует голос ласковый, певучий,
Осанка так божественно пряма,
Во всех движеньях — чистота сама,
Пред ней склонится и гордец могучий.*

*Способен взор окаменить и сжечь,
И тьму, и ад пронзят его сполохи,
Исторгнув душу, в плоть вернут опять.*

*А этот сладкий голос, эта речь,
Где полны смысла и слова, и вздохи! —
Вот что меня могло околдовать [10, с. 237].*

В этом сонете поэт описывает образ своей возлюбленной Лауры, которой посвящена «Книга песен». Портрет воспроизводит петраркистский идеал возлюбленной, ставший универсальным для всей эпохи Возрождения и включающий «добродетель», «свет ума», скромность, красоту, «светлые пряди», добавляя в данном случае еще и чарующий голос, очевидно, являющийся намеком на певческий талант Барбары Салютати.

В нотной книге, которая лежит прямо перед моделью, содержатся два отрывка, один — из библейской Песни песней (2:14), второй — из популярной французской песни конца XV — начала XVI века. Отрывок

24 С ним изображались женщины на многих портретах XVI века, например: Андреа дель Сарто, «Портрет дамы с томиком сонетов Петрарки» (1528, Галерея Уффици, Флоренция); Аньоло Бронзино, «Портрет Лауры Баттиферри» (1550-е, Палаццо Веккьо, Флоренция). Подробнее данные портреты будут проанализированы далее.

из второй главы Песни песней²⁵ повествует о том, как прекрасна девушка, а в особенности — ее голос. Изображение модели с нотной книгой в руках также должно подчеркивать ее музыкальное дарование. Строчка из французской песни буквально переводится так: «Я люблю своего друга прекрасной и настоящей любовью, потому что знаю, что он любит меня» [70, pp. 94–95]. Эти цитаты усиливают любовную составляющую, представляя модель как идеальный объект любви в петраркистском духе.

Таким образом, если соотнести с моделью все, чем она окружена, то можно сделать вывод, что портрет представляет ее подобной античным богиням, раскрывает ее достоинства через темы целомудрия, любви, поэтического и певческого талантов, изображает как идеальную возлюбленную, в то время как атрибуты св. Варвары указывают на имя модели. Другими словами, идентичность Барбары конструируется отнюдь не на ее уязвимом социальном положении и стигматизированном ремесле куртизанки, обнаженности и соблазнительности, а на традиционных женских добродетелях (красота, целомудрие, способность внушать любовь), которые дополнены ее профессиональными талантами.

В этой развернутой интеллектуальной программе портрет Пулиго заметно опережает свое время. В 1520-е годы существовали портреты, где женщина изображалась с *Il petrarchino*, например, в «Портрете дамы с томиком сонетов Петрарки» кисти Андреа дель Сарто (1528, Галереи Уффици, Флоренция). (Ил. 6.) Или с музыкальными инструментами и нотами, например, портреты Бартоломео Венето «Музицирующая женщина» (1520, Пинакотекка Брера, Милан), «Певица» или «Портрет дамы с нотной книгой» Баккьякки (1540–1545, Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес). (Ил. 7.) В творчестве Бернардино Личинио есть ряд портретов, представляющих молодых богато одетых женщин с томиком Петрарки: «Портрет женщины в красном платье с томиком Петрарки» (Галерея Маласпина, Городские музеи, Павия), женские портреты из музея изобразительных искусств в Будапеште и из Музея Прадо (предположительно, жены брата Агнессы), или с нотами (из Старой Пинакотекки в Мюнхене). Личности этих женщин остаются, главным образом, неизвестными,

25 «Голубица моя в ущелье скалы под кровом утеса! Покажи мне лице твое, дай мне услышать голос твой, потому что голос твой сладок и лице твое приятно». Песнь песней Соломона 2:14 SYNO.



6. Андреа дель Сарто
Портрет дамы с томиком сонетов Петрарки. 1528
Дерево, масло. 87 × 69
Галерея Уффици, Флоренция



7. Баккьякка (Франческо Убертини). *Портрет дамы с нотной книгой Петрарки*. Около 1540–1545
Дерево, масло. 102,8 × 80
Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес



8. Аньоло Бронзино
Портрет Лауры Баттиферри. 1550-е
Дерево, масло. 83 × 60
Палаццо Веккьо, Флоренция

однако важно отметить, что в каждом из этих портретов присутствует лишь один какой-то атрибут, соответственно развивается лишь одна из тем, полифония которых является отличительной особенностью портрета Барбары Салютати. Ближайшим тематическим аналогом портрету Барбары Салютати предстает написанный Аньоло Бронзино лишь несколько десятилетий спустя «Портрет Лауры Баттиферри» (1550-е, Палаццо Веккьо, Флоренция). (Ил. 8.) В нем Лаура представлена в первую очередь как поэтесса петраркистского толка, на что указывают ее профильное изображение, соответствующее канону изображения великих тосканских поэтов, и раскрытый кодекс с рукописным воспроизведением двух сонетов Петрарки [80].

Среди женских портретов своего времени портрет Барбары Салютати не имеет аналогов, однако качества, которыми наделена модель, очень похожи на те, которые культивировались и манифестировались другими известными куртизанками и проявлялись в их поэзии, письмах и образе жизни. Фьора Бассанезе в ряде публикаций, анализируя биографии и литературные произведения «честных куртизанок» Империи, Камиллы Пизаны, Туллии Арагонской и Вероники Франко, реконструирует способы саморепрезентации, обусловленные их уязвимым

социальным статусом, финансовой нестабильностью и зависимостью от мужчин. Среди стратегий выживания и социального продвижения куртизанок Бассанезе выделяет, в первую очередь, подражание женщинам из придворных кругов в одежде, речи и манерах, а также в стремлении получить некоторое гуманистическое образование (как правило, неглубокое, фрагментарное и полученное в результате самообразования) [17].

Еще одним важным элементом подражания были домашние салоны, которые, благодаря связям покровителей этих женщин, а также их собственному умению создать нужную обстановку, посещали аристократы, прелаты, гуманисты, художники и другое изысканное общество. Наряду с благородными дамами своего времени (Витторией Колонна, Вероникой Гамбара, Лаурой Баттиферри) они сочиняли стихи, пели и музицировали [30]. Но, в отличие от аристократок, которыми они подражали, куртизанки вынуждены были эксплуатировать петраркистский идеал для легитимизации своего положения в обществе, для самовозвышения, компенсирующего стигматизированное социальное положение. Поэзия и письма давали возможность куртизанкам (Туллия Арагонская, Вероника Франко) сознательно конструировать свой образ, в котором главными чертами становились «божественная» красота, недоступность (*sic!*), способность внушать любовь самого возвышенного неоплатонического толка, личные добродетели, а также таланты к поэзии и музыке [17; 67; 69]. Однако, в отличие от благородных дам, неотъемлемой частью образа куртизанок были соблазнительность и способность дарить наслаждение, которое является следствием их «божественной» красоты.

Поэзия Вероники Франко изобилует и мифологическими сравнениями, уподобляющими ее богине любви Венере, и представляет ее как служительницу Аполлона. Превознося мужчин в качестве объектов петраркистской возвышенной страсти, поэтессы-куртизанки в то же время вынуждены были демонстрировать в текстах и традиционные женские добродетели — целомудрие, смирение, скромность, готовность уступать и подчиняться мужчине. Это превознесение было частью той же стратегии: выворачивая наизнанку петраркистский идеал и воспевая мужчин, поэтессы-куртизанки сияли как бы отраженным светом, их возвышала до идеала сама поэзия, вдохновленная мужчинами-возлюбленными, а также исключительные личные достоинства и доблести последних.

Портрет Барбары Салютати почти на столетия предшествует поэзии Вероники Франко и Тулии Арагонской, но демонстрирует тот же набор качеств, категорий и понятий и является пока единственным известным примером столь полного визуального воплощения этого набора в искусстве Возрождения. Можно предположить, что такая стратегия саморепрезентации (очевидно типичная для успешных куртизанок XVI века) стала главной причиной появления новаторского портрета Доменико Пулиго, который очень условно можно было бы назвать женским профессиональным портретом, по аналогии с мужским профессиональным портретом.

Дополнительные оттенки публичному образу Барбары Салютати, который конструирует портрет Пулиго из частного собрания, придают два других портрета — из Санкт-Петербурга и Оттавы. Образ св. Варвары из Эрмитажа также неоднократно связывался с Барбарой Салютати. Бернард Бернсон относил описание Вазари именно к нему [7, с. 313], как и описание картины Пулиго у Винченцо Боргини (1584): «Написал много портретов, и среди них портрет Барбары Фьорентины, знаменитой в свое время флорентийской куртизанки, любимой многими не только за красоту, но и потому, что она прекрасно пела и музицировала. Этот портрет сегодня у Джовамбаттисты Дети и, поскольку на портрете у нее в руке были ноты, то, чтобы угодить даме, в чьей комнате портрет висел, Дети просил художника заменить ноты символами святой Лючии», несмотря на то, что на портрете и так уже имелось упоминание атрибутов св. Лючии²⁶.

Картины из Санкт-Петербурга и Оттавы принадлежат к широко распространенному в европейском искусстве конца XV — начала XVI века типу портрета, где индивидуальные черты модели и ее отчетливо современный облик соседствуют с атрибутами святых, исторических или мифологических персонажей: модели могут быть представлены на лаконичных, но современных архитектурных фонах, в богатых нарядах, соответствующих моде своего времени с крупными и нарочито акцентированными аксессуарами, которые позволяют отождествлять их с Марией Магдалиной, св. Екатериной Александрийской, Лукрецией и другими персонажами. Этот тип портрета, получивший в западной историографии название *heroic portrait*, широко представлен в Италии

26 Borghini Il Riposo. 1584. Milano, 1807. Vol 3. Pp. 190–191. Цит. по: [7, с. 313].

с конца XV века — его распространение шло с Севера Италии, из Милана и Венецианской области, к центральным областям. Истоки, смыслы, функции и генезис этой разновидности портрета²⁷ не до конца ясны и по сей день и являются предметом пристального научного внимания.

Портреты в образе святых связаны с практиками личного благочестия. Они представляли модель в образе святого патрона, наделяя ее необходимыми добродетелями и придавая им определенные оттенки в соответствии с тем, образ какого святого выбирается. Такие портреты выступали не только формой увековечения человека, но и средством утверждения и усиления его религиозной идентичности, они повышали социальный престиж семьи в целом и отдельных ее членов и в то же время способствовали спасению души [57, pp. 135–136]. Распространение этого типа портрета объясняет, почему Барбара Салютати представлена в образе своей небесной покровительницы св. Варвары. Ее появление в образе св. Марии Магдалины требует более комплексного подхода.

Традиционно в женских портретах в облике Марии Магдалины — раскаявшейся грешницы — также пытались увидеть портреты куртизанок²⁸. И казалось бы, образ Барбары Салютати должен был подтвердить эту связь. Однако изучение в последние годы того, как функционировал образ Марии Магдалины, показало, что в XV–XVI веках она стала одной из самых популярных святых жен. В этот период в религиозных текстах ее стали представлять как «новую Марию», приписывая ее заступничеству особую силу, в ее фигуре соединялись различные смыслы и идеи, а ее история делала ее идеальным примером для подражания.

Один из типов репрезентации Марии Магдалины, хорошо известный по картинам Тициана и Тинторетто, представляет Марию Магдалину в момент покаяния: молодой, полуобнаженной, со слезами

27 Термин *heroic portrait* — «героический портрет» — впервые использован в диссертации И. Верночки [18]. Кроме него, для обозначения этих портретов предлагались термины *composite portrait*, или «комбинированный портрет», у Э. Винда [89, p. 142], *Identifikationsporträts*, или «скрытый портрет», у Ф. Поллероса [65], *self-dramatising portraits* у Дж. Поуп-Хеннесси [66]. Устоявшийся русскоязычный аналог этого термина на момент публикации отсутствует.

28 Самый яркий тому пример — дискуссия вокруг образа «Марии Магдалины» Савольдо, в котором видели то религиозный образ, то изображение куртизанки. Историография приведена в статье М. Пардо [61]. В целом традиция отождествления Марии Магдалины и куртизанок восходит к религиозным текстам контрреформации и находит активное отражение в искусстве. Подробнее об этом см. в диссертации Р. Гешвинд [36].

на глазах, когда распущенные волосы и богатые драпировки скорее подчеркивали, чем скрывали ее телесную привлекательность. Этот образ кающейся блудницы был порожден религиозным климатом Контрреформации и получил распространение только со второй половины XVI века. Он служил универсальным образцом покаяния, и в самом деле мог использоваться в домах призрения и перевоспитания для «падших женщин», которые создавались в то время, т. е. быть соотнесен в том числе и с куртизанками [36, p. 153].

Однако в более раннее время — в период написания портрета Пулиго — в образе Марии Магдалины преобладали совсем другие черты. В это время в Италию из Северной Европы проникает тип поясного изображения Марии Магдалины, где она представлена в образе придворной дамы, одетой богато и по последней моде, со сложными и прихотливыми прическами и искусно переплетенными косами. Яркими примерами этого типа работ являются многочисленные произведения Мастера женских полуфигур (первая половина XVI века, Музей Майера ван ден Берга, Антверпен, и Лувр, Париж; между 1520 и 1530, Институт истории искусства, Чикаго) и Мастера с попугаем («Мария Магдалина перед занавесом» и «Мария Магдалина», обе — между 1525 и 1550, частные собрания)²⁹.

Богатые одеяния в таких произведениях, вероятнее всего, были связаны не с греховностью и тщеславием Марии Магдалины (как предполагали когда-то), а наоборот, со славой христианской святой, а также, возможно, указывали на ее аристократизм³⁰. Б. М. Коэн убедительно показал в своей диссертации, что Мария Магдалина выступает в этих произведениях как ролевая модель для женщин из высшего общества, приводя обширный перечень доказательств³¹. Так, в память о паломничестве в Прованс после 1516 года в знак благодарности святой за победу в битве при Мариньяно, Луиза Савойская заказала манускрипт «Жизнь прекрасной и честной Марии Магдалины» с миниатюрами [50].

29 В сочинении Фомы Кемпийского «О подражании Христу» (первое печатное издание — 1470), популярном в Заальпийской Европе, описываются близкие и глубокие дружеские отношения между Марией Магдалиной и Христом, что сделало ее своеобразной моделью для подражания среди женщин. С этим может быть связано и «осовременивание» одежд Марии Магдалины в данных произведениях. Подробнее см. в диссертации Б. М. Коэна [25].

30 Согласно Иакову Ворагинскому, она имела аристократическое происхождение. См.: [6, с. 71].

31 Подробнее см. диссертацию Б. М. Коэна [25], особенно главы 3 и 4.

Маргарита Йоркская, выйдя замуж за бургундского герцога Карла Смелого, распространила культ Магдалины при своем дворе [36, pp. 73–74]. Сохранились картины, представляющие в образе Марии Магдалины Марию Бургундскую (Мастер легенды о Магдалине, 1510-е, Музей Конде, Шантийи, ил. 9; и около 1510, Национальная галерея, Лондон), Екатерину Арагонскую (Михель Зиттов, рубеж XV–XVI веков, Институт искусств, Детройт), Маргариту Австрийскую (Бернард ван Орлей, около 1520, Старая Пинакотека, Мюнхен, ил. 10) [43].

В Италии этот культ также был распространен: Изабелла Д'Эсте совершила паломничество в Ла-Сент-Бом, легендарное место отшельничества Магдалины. Из ее писем мы знаем, что в ее коллекции были образы этой святой (их авторы не упоминаются) [50, p. 409]. Картины с подобными изображениями Марии Магдалины имели широкое хождение и в Италии, например, при Миланском дворе (Бернадино Луини, «Мария Магдалина», около 1525, Национальная галерея, Вашингтон, ил. 11; Джампетрино, «Мария Магдалина», около 1521, Музей искусства, Портленд), в Венеции (Бартоломео Венето, «Портрет девушки в образе Марии Магдалины», 1520-е, Бруклинский музей, Нью-Йорк), а также во Флоренции, где такие произведения создавал и Пулиго (около 1523, Палаццо Питти, Флоренция). Этот круг живописных работ демонстрирует не только широкое распространение культа святой, но и очевидные сходства с картиной Пулиго из Эрмитажа — поясной срез, современный костюм, использование формул портретной иконографии. В отличие от петербургской работы Пулиго, личности моделей на итальянских произведениях неизвестны, но совершенно невозможно представить, что все они являются куртизанками.

Таким образом, в том, что Барбара Салютати изображена в образе Марии Магдалины, нет ничего специфически-куртизанского, скорее, в этом следует видеть еще один способ подражания дамам из высших кругов и средство демонстрации своей причастности к благородному обществу. Очевидно, что представление Барбары в образах святых Варвары и Магдалины призвано подчеркнуть ее набожность и благочестие — главные из традиционных женских добродетелей. Эти религиозно-портретные образы прекрасно дополняют «большой» светский портрет, наделяющий Барбару «божественной» красотой и подчеркивающий ее доблести и дарования. Все три портрета образуют единую смысловую программу, которая прославляет модель, придавая ей максимально полный из доступных женщинам того времени комплект достоинств.



9. Мастер легенды о Магдалине. *Мария Бургундская в образе Марии Магдалины* 1510-е
Дерево, масло.
22,5 × 26,5
Музей Конде, Шантийи



10. Бернард ван Орлей *Маргарита Австрийская в образе Марии Магдалины*. Около 1520
Дерево, масло.
24,6 × 35,8
Старая Пинакотека, Мюнхен



11. Бернадино Луини *Мария Магдалина*
Около 1525
Дерево, масло.
58,8 × 47,8
Национальная галерея, Вашингтон

Портретный ансамбль

Близкие размеры всех трех работ, похожие постановка и одевание модели позволяют предположить, что они были задуманы как ансамбль. Но как могли быть связаны между собой светский портрет и религиозные образы?

Довольно долго в историографии станковый портрет рассматривался преимущественно как явление светской гуманистической культуры Возрождения. Однако, как показывают последние исследования, портреты также были частью религиозных домашних практик. В частности, этот вопрос поднимается в статье Маргарет Морс [57]. Анализируя описи венецианских палаццо, она пришла к выводу, что портреты членов семьи (как живых, так и уже ушедших) висели бок о бок с религиозными образами и никак от них не отделялись. Она делает вполне правдоподобное предположение, что портреты помещались в одно пространство с религиозными образами для того, чтобы изображения умерших всегда символически пребывали в пространстве, освященном божественным присутствием, а живые, предаваясь молитвам, могли иметь перед глазами образы своих предков и членов семьи, которых



12. Себастьяно дель Пьомбо. *Портрет дамы в образе Святой жены*
Около 1510
Дерево, масло. 54,7 × 47,5
Национальная галерея, Вашингтон



13. Себастьяно дель Пьомбо *Портрет дамы в образе Юдифи (или Соломеи ?)*
Около 1510
Дерево, масло. 54,9 × 44,5
Национальная галерея, Лондон

они поминали в молитвах и с которыми символически соединялись. На протяжении всей эпохи Возрождения в культуре важное место занимает идея об ответственности живых за спасение душ уже умерших родственников, молитвенное поминовение — это базовая практика в этом отношении. Например, в 1476 году папа Сикст IV начинает продажу индульгенций в пользу спасения душ уже умерших людей. С этой ответственностью связаны и донаторские портреты во всех типах храмовых образов — во фресках и алтарях, и, как можно предположить, феномен так называемого светского домашнего портрета также не лишен этой функции — напоминать живым о необходимости молитв о спасении душ умерших.

Таким образом, совмещающий в себе светскую репрезентацию и религиозные черты ансамбль из трех портретов Барбары Салютати вполне мог существовать в одном пространстве ренессансного дома. Более того, известны и другие подобные портретные ансамбли: например, картины Себастьяно дель Пьомбо «Портрет дамы в образе Святой жены» (Национальная галерея, Вашингтон; ил. 12) и «Портрет дамы в образе Юдифи» (Национальная галерея, Лондон; ил. 13), которые обладают сходными размерами, схожей композицией и представляют



14. Джованни Джироламо Савольдо *Св. Маргарита Антиохийская*
Около 1525
Холст, масло. 92 × 123
Капитолийские музеи, Рим



15. Джованни Джироламо Савольдо. *Женский портрет в образе Правосудия (или св. Екатерины?)*
Около 1525
Холст, масло. 99 × 99
Частное собрание

одну и ту же женщину в разных образах [58], или произведения Савольдо «Св. Маргарита Антиохийская» (Капитолийские музеи, Рим) и «Женский портрет в образе Правосудия» (другое его название — «Женский портрет в образе св. Екатерины»; частное собрание), в которых также очевидны сходства моделей, композиции и деталей костюма³².

Остается также открытым вопрос о том, кто выступал заказчиком и в чьем доме мог помещаться ансамбль портретов Барбары Салютати. Сложная программа портрета с его литературными цитатами заставляет видеть Никколо Макиавелли в качестве составителя программы. Более того, именно отношения с Макиавелли позволяют установить связь между самой Барбарой и автором ее портретов — Доменико Пулиго: учитель Пулиго Андреа дель Сарто выполнял декорации для постановки пьесы Макиавелли «Мандрагора».

Однако в какой мере Макиавелли мог быть его заказчиком и основным зрителем? Как справедливо говорят исследователи, никаких

³² На эту связь обращает внимание И. Бернокки [18, pp. 76–77]. Франги не связывает две настоящие работы, однако говорит о сходстве модели на портрете в образе Маргариты и портрете донатора в «Поклонении» из Хэмптон-Корта [33, pp. 65, 75].

упоминаний о портрете в переписке самого Макиавелли и его друзей нет. Макиавелли был женатым человеком и многодетным отцом и вряд ли мог хранить портрет у себя в доме, а совместного дома с Барбарой, насколько можно судить по переписке, у них не было. Более вероятной локацией представляется дом самой Барбары. Куртизанки не раз выступали заказчицами произведений искусства³³, однако все известные случаи описывают в основном религиозные образы. Знаменитая римская куртизанка Лукреция Сканатория заказала Джулио Романо дизайн своей погребальной капеллы [90, р. 278]. Так что, вероятнее всего, ансамбль украшал салон Барбары, репрезентируя ее благочестие и идентичность, которая базируется на ее певческом таланте и петраркистском идеале.

Портретный ансамбль Барбары Салютати служит еще одним доказательством того, что способы саморепрезентации куртизанок не имели ничего общего с тем, что под ними понималось в XIX–XX веках. Идентичность Барбары в портретных произведениях строится не на обнаженности и физическом соблазнении, не на порицаемом церковью и обществом ремесле куртизанки, но на личных талантах, петраркистских идеалах — «божественной» красоте, способности вдохновлять и внушать любовь, а также на глубоком религиозном благочестии, которое было неотъемлемой частью женской идентичности XVI века. Исключительность программы главного портрета, как и репрезентация Барбары в образе св. Марии Магдалины, заставляют думать о компенсаторной функции этого ансамбля: вероятно, его риторика и пафос должны были восполнить недостаток социального статуса и положения в обществе, подобно тому, как это делали литературные произведения куртизанок более позднего времени.

К началу XXI века трактовки многих явлений ренессансного искусства изменились на противоположные по сравнению с интерпретациями XIX — первой половины XX века. Полуобнаженные соблазнительные красавицы из мира продажной любви перебрали в мир легитимной и в высшей степени благопристойной брачной образности и стали рассматриваться как важные произведения домашнего искусства. Все то, что мы знаем про куртизанок и стратегии их самопре-

33 Краткий обзор патронажа куртизанок приводится в монографии К. Кинг [51, pp. 250–253].

зентации, говорит от том, что их портреты, если они существовали и сохранились, должны были так же мимикрировать под портреты знатных дам своего времени, как и поведение, внешний облик и манеры этих женщин. Смена парадигмы интерпретации дает надежду на то, что в дальнейшем будут обнаружены и другие знаменитые куртизанки в портретах XVI века — в настоящий момент не известны достоверные изображения ни Империи, ни Камиллы Пизаны, ни Туллии Арагонской, ни Вероники Франко (про которую известно, что ее писал Тинторетто), — главное, перестать их искать среди полураздетых женщин с обнаженной грудью.

Библиография

1. Алексеева В. И. История интерпретации женских образов Тициана в искусствознании XIX–XXI веков. Выпускная квалификационная работа НИУ ВШЭ, 2022. URL: <https://www.hse.ru/edu/vkr/635734109>.
2. Арасс Д. Взгляд улитки. Описания неочевидного. М.: Ad Marginem, 2019.
3. Бокаччо Д. Флора, блудница, богиня цветов и жена Зефира // Бокаччо Д. О знаменитых женщинах. М.: Касталия, 2022. С. 243–245.
4. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. В 5 т. Т. 3 / Пер. с итал. М. Глобачева. М.: Книжный клуб Книговек, 2011.
5. Верлигий П. Буколики, Героики, Энеида / Пер. М. Гаспарова; ком. Н. Старостиной и Е. Рабинович. М.: Художественная литература, 1979.
6. Ворагинский И. Золотая легенда / Пер. с лат И. И. Аникьева, И. В. Кувшинской. Т. 2. М.: Издательство францисканцев, 2017.
7. Кустодиева Т. К. Итальянская живопись XIII–XVI веков. Каталог коллекции. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011.
8. Маркова В. Э. От истоков Возрождения до эпохи барокко. Атрибуция и исследования произведений итальянской живописи XIV–XVIII веков в советских собраниях. Дис. ... доктора искусствоведения. М., 1991.
9. Овидий П. Метаморфозы. Кн. I / Пер. с лат. С. Шерфинского. М.: Художественная литература, 1977.
10. Петрарка Ф. Сonetы и канцоны на жизнь мадонны Лауры. СПб.: Азбука-Аттикус, 2023.
11. Яйленко Е. В. Венецианская палитра. Мир частного человека в искусстве Венеции эпохи Возрождения. М.: БуксМарт, 2019.

12. *Anderson J.* Giorgione, Titian and the Sleeping Venus // *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi/Ed. N. Pozza. Venezia, 1980. Pp. 334–342.*
13. *Anderson J.* Giorgione: The Painter of “Poetic Brevity”. Paris–New York: Flammarion, 1997.
14. *Arasse D.* La femme dans le coffre // *Arasse D.* On n’y voit rien. Paris: Denoël, 2000.
15. *Bakker N., Pludermacher I., Robert M.* Splendeurs & misères: images de la prostitution, 1850–1910. Paris: Flammarion, 2015.
16. *Barri G.* Viaggio pittoresco d’Italia. Venice: Gio. Giacomo Hertz, 1671.
17. *Bassanese A. F.* Private Lives and Public Lies: Texts by Courtesans of the Italian Renaissance // *Texas Studies in Literature and Language. 1988. Vol. 30. No. 3. Pp. 295–319.*
18. *Bernocchi I.* Italian Heroic Portraits in the Sixteenth Century. PhD diss. University of Cambridge, 2020.
19. *Bernson B.* Italian Pictures of the Renaissance: A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places: Central Italian and North Italian Schools. Vol. 1. London: Phaidon, 1963.
20. *Borghini R.* Il riposo di Raffaello Borghini, in cvi della pittvra, e della scultura si fauella, de’ piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s’insegnano. Vol. 3. 1584. Milano: Appresso Giorgio Marescotti, 1807.
21. *Brown D. A., Ferino-Pagden S.* Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting. Washington: National Gallery of Art, 2006. Pp. 189–236
22. *Brown D. A., Oberhuber K.* Monna Vanna and the Fornarina: Leonardo and Raphael in Rome // *Essays Presented to Myron P. Gilmore. Vol. II/Ed. by S. Bertelli and G. Ramakus. Florence: La Nuova Italiana, 1978. Pp. 25–86.*
23. *Capretti E., Padovani S.* Domenico Puligo, 1492–1527: un protagonista dimenticato della pittura fiorentina. Livorno: Sillabe, 2002.
24. *Christiansen K.* Lorenzo Lotto and the Tradition of Epithalamic Painting // *Apollo. 1986. №124. Pp. 166–173.*
25. *Cohen B. M.* Saint Mary Magdalen as a Cultural Symbol in the Low Countries, c. 1450–1530. PhD diss. Binghamton University, 2001.
26. *Cohen S. E.* Seen and Known: Prostitutes in the Cityscape of Late Sixteenth-century Rome // *Renaissance Studies. 1998. Vol. 12. No. 3. Pp. 392–409.*
27. *Cropper E.* On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style // *The Art Bulletin. 1976. №3. Vol. 58. Pp. 374–394.*

28. *Crowe J. A., Cavalcaselle G. B.* The Life and Times of Titian: With Some Account of His Family. Vol. 1. London: John Murray, 1877.
29. *Dal Pozzolo E. M.* Colori d’amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento. Treviso: Canova Illustrated edizione, 2008.
30. *Davies D. E.* On Music Fit for a Courtesan: Representations of the Courtesan and Her Music in Sixteenth-Century Italy // *The Courtesans Arts/Ed. by M. Feldman, B. Gordon. Oxford: Oxford University Press, 2006. Pp. 144–158.*
31. *Fahy E.* Lorenzo Lotto, Venus and Cupid // *Metropolitan Museum of Arts. Recent Acquisitions: A Selection, 1986–1987. New York, 1987. Pp. 33–34.*
32. *Ferino-Pagden S.* “Le belle Veneziane”: Poeticized Brides? // *Titian’s Vision of Women: Beauty–Love–Poetry. Milan: Skira, 2021. Pp. 141–173.*
33. *Frangi F.* Savoldo. Catalogo completo dei dipinti. Cantini, 1992.
34. *Gardner G. A.* The Paintings of Domenico Puligo. Vols. I–II: PhD diss. The Ohio State University, 1986.
35. *Gentili A.* Amore e amoroze persone: fra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali // *Tiziano: Amor sacro e amor profano/Ed. M. G. Bernardini. Milano: Electa, 1995. Pp. 82–105.*
36. *Geschwind R. L.* Magdalene Imagery and Prostitution Reform in Early Modern Venice and Rome, 1500–1700. PhD diss. Case Western Reserve University, 2011.
37. *Giusti L. E.* The Renaissance Courtesan in Words, Letters and Images. Social Amphibology and Moral Framing (A Diachronic Perspective). Milano: LED Edizioni Universitarie, 2014.
38. *Glassford S.* Emerging From the Shadows: Prostitution in the Italian States During the Renaissance, 1380–1620 // *The Mirror – Undergraduate History Journal. 2022. №22 (1). Pp. 105–127.*
39. *Goffen R.* Lotto’s Lucretia // *Renaissance Quarterly. 1999. Vol. 52. No. 3. Pp. 742–781.*
40. *Goffen R.* Sex, Space, and Social History in Titian’s Venus of Urbino // *Titian’s Venus of Urbino/Ed. by R. Goffen. New York: Cambridge University Press, 1997. Pp. 120–144.*
41. *Goffen R.* Titian’s Sacred and Profane Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture // *Studies in the History of Art. 1993. Vol. 45. Pp. 120–144.*
42. *Golden L.* A fantasia of Pagan myth in the Villa Farnesina: Agostino Chigi’s homage to his lover, Imperia // *Pagans and Christians – from Antiquity to the Middle Ages. Papers in honour of Martin Henig,*

presented on the occasion of his 65th birthday/Ed. by L. Gilmour. Oxford: BAR Publishing, 2007. Pp. 319–326.

43. *Haskins S.* Mary Magdalen and the Burgundian Question // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 2010. Vol. 73. Pp. 99–135.

44. *Held J.* Flora, Goddess and Courtesan // *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Ervin Panofsky*/Ed. by M. Meiss. New York: New York University Press, 1961. Pp. 201–218.

45. *Henry C.* Courtesans as Collectors and Tastemakers in Renaissance Italy // *When Michelangelo Was Modern. Collecting, Patronage, and the Art Market in Italy, 1450–1650*/Ed. by I. Reist. Liden: Brill, 2022. Pp. 76–97.

46. *Herlihy D.* Popolazione e strutture sociali dal XV al XVI secolo // *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi*. Vicenza: Neri Pozza, 1980. Pp. 71–74.

47. *Hope C.* Problems of Interpretation in Titian's Erotic Paintings // *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi*. Vicenza: Neri Pozza, 1980. Pp. 111–124.

48. *Hope C.* Titian. New York: Harper & Row, 1980.

49. *Junkerman A. C.* The Lady and the Laurel: Gender and Meaning in Giorgione's *Laura*// *Oxford Art Journal*. 1993. Vol. 16. No. 1. Pp. 49–58.

50. *Junkerman A. C.* Bellissima Donna: An Interdisciplinary Study of Venetian Sensuous Half Length Images of the Early Sixteenth Century. PhD diss. Berkeley, University of California, 1988.

51. *King C.* Renaissance Women Patrons: Wives and Widows in Italy, c. 1300–1550. Manchester: Manchester University Press, 1998.

52. *Lawner L.* Lives of the Courtesans: Portraits of the Renaissance. New York: Rizzoli International Publications, 1987.

53. *Litvin B.* Authoring Machiavelli: Barbera Salutati, La Mandragola, and the Performance of Political Theory // *The Wives of Western Philosophy: Gender Politics in Intellectual Labor*/Ed. BY J. Forestal, M. Philips. New York and London: Routledge, 2020. Pp. 56–72.

54. *Ludwig G., Molmenti P.* Vittore Carpaccio, La vita e le opere. Milano: Hoepli, 1906.

55. *Masson G.* Courtesans of the Italian Renaissance. London: Secker and Warburg, 1975.

56. *Mellencamp E. H.* A Note on the Costume of Titian's *Flora* // *The Art Bulletin*. 1969. Vol. 51. No. 2. Pp. 174–177.

57. *Morse M. A.* Domestic Portraiture in Early Modern Venice: Devotion to Family and Faith // *Domestic Devotions in Early Modern Italy*/Ed. by M. Corry, M. Faini, A. Meneghin. Boston: Brill, 2018. Pp. 117–138.

58. National Gallery. Sebastiano del Piombo. Judith (or Salome?) // National Gallery. URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sebastiano-del-piombo-judith-or-salome>.

59. *Niccoli O.* Machiavelli e Barbera: un amore attraverso il canto // *Labirinti del cuore. Giorgione e le stagioni del sentimento tra Venezia e Roma*/ A cura di E. M. Dal Pozzolo Napoli: Artem, 2017. Pp. 107–118.

60. *Northcote J.* The Life Of Titian: With Anecdotes Of The Distinguished Persons Of His Time. Vol. 2. London: Henry Colburn and Richard Bentley, 1830.

61. *Pardo M.* The Subject of Savoldo's Magdalene // *The Art Bulletin*. 1989. Vol. 71. No. 1. Pp. 67–91.

62. *Petrarca F.* Il canzoniere. T. 18. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1883.

63. *Phillips C.* The Later Works of Titian. London: Seeley and Co., 1897.

64. *Pisani G.* Le Veneri di Raffaello (Tra Anacreonte e il Magnifico, il Sodoma e Tiziano) // *Studi di storia dell'arte*. 2015. Vol. 26. Pp. 97–122.

65. *Polleros F.* Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Worms: Wernersche Verl.-Ges., 1988.

66. *Pope-Hennessy J.* The Portrait in the Renaissance. Princeton: Princeton University Press, 1963.

67. *Pucci P.* Camilla Pisana, la perfetta moglie?: tentativi di affermazione personale di una cortigiana del Rinascimento // *Italica*. 2011. Vol. 88. No. 4. Pp. 565–586.

68. *Ranum O.* The Refuges of Intimacy // *A History of Private Life. Passions of the Renaissance*. Vol. III / Ed. by R. Chartier, trans. by A. Goldhammer. Cambridge (MA), London: Belknap Press of Harvard University Press, 1989. Pp. 207–264.

69. *Robin D.* Courtesans Celebrity and Print Culture in Renaissance Venice // *Italian Women and the City: Essays*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2003. Pp. 35–59.

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

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

72. *Rosand D.* Titian His World and His Legacy. New York: Columbia University Press, 1982.
73. *Rothenthal M.* The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice. Chicago and London: University of Chicago Press, 1992.
74. *Rothenthal M.* Veronica Franco's Terze Rime: The Venetian Courtesan's Defense // *Renaissance Quarterly*. 1989. Vol. 42. No. 2. Pp. 227–257
75. *Ruggiero G.* Machiavelli in Love: Sex, Self, and Society in the Italian Renaissance. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.
76. *Rylands Ph.* Palma Vecchio. New York: Cambridge University Press, 1992.
77. *Santore C.* Tools of Venus // *Renaissance Studies*. 1997. Vol. 11. No. 3. Pp. 179–207.
78. *Schuler C. M.* The Courtesan in Art: Historical Fact or Modern Fantasy? // *Women's Studies: An Inter-disciplinary Journal*. 1991. Vol. 19. No. 2. Pp. 209–222.
79. *Selbatico J., Lazari V.* Guida di Venezia e delle isole circonvicine. Venezia: Paolo Ripamonti Carpano, 1852.
80. *Smith G.* Bronzino's *Portrait of Laura Battiferri* // *Source: Notes in the History of Art*. 1996. Vol. 15, No. 4. Pp. 30–38.
81. *Syson L.* Belle: Picturing Beautiful Women // *Art and Love in Renaissance Italy*/Ed. by A. Bayer. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008. Pp. 246–254.
82. *Ticozzi S.* Vite de' pittori Vecelli di Cadore. Milano: Presso Antonio Fortunato Stella, 1817.
83. *Tietze H.* Tizian: Leben und Werk. Vienna: Phaidon, 1936.
84. *Tietze H.* An Early Version of Titian's *Danae*: An Analysis of Titian's Replicas // *Arte veneta. Rivista di storia dell'arte*. 1954. Vol. 8. Pp. 199–208.
85. *Vacarro M.* Discoveries in the Parma Baptismal Registers, III: Naming Parmigianino's Antea // *The Burlington Magazine*. 2023. Vol. 165. August. Pp. 829–835.
86. *Vasari G., Milanesi G. L.* Vite de' piu Eccellenti Pittori, Scultori ed Architetti. Vol. 4. Firenze: G. C. Sansoni, 1881.
87. *Waldmann E.* Tizian. Berlin: Propyläen-Verlag, 1922.
88. *Wethey E. H.* The Paintings of Titian. Vol. 2. London: Phaidon Press, 1969.
89. *Wind E.* In Defence of Composite Portraits // *Journal of the Warburg Institute*. 1937. Vol. 1. No. 2. Pp. 138–142.

90. *Witcombe C. L.* The Chapel of the Courtesan and the Quarrel of the Magdalens // *The Art Bulletin*. 2002. Vol. 84. No. 2. Pp. 273–292.
91. *Wolk-Simon L.* The Lost Decoration of the Chapel of the Magdalene by Giulio Romano and Giovanni Francesco Penni in SS. Trinità dei Monti in Rome: Some New Drawings // *Master Drawings*. 2011. Vol. 49. No. 2. Pp. 147–158.
92. *Zampetti P.* The complete paintings of Giorgione. New York: Abrams, 1968.