

УДК: 7.034...6 Позднее Возрождение

ББК: 85.14

A43

DOI: 10.18688/aa199-5-61

О. А. Назарова

## «Дама за туалетом» Джулио Романо в свете социальной истории искусства

Картина Джулио Романо «Дама за туалетом» из ГМИИ им. А. С. Пушкина (Москва, инв. 2687, холст, перевод с дерева, масло, 111×92 см) традиционно рассматривается как результат подражания знаменитой работе Рафаэля «Форнарина» (Национальная галерея старинного искусства, Палаццо Барберини, Рим). Очевидное сходство двух произведений (вертикальный формат, сидящая вполборота к зрителю и устремившая на него взгляд обнажённая женщина, окутанная прозрачным покрывалом, в напоминающем тюрбан головном уборе с жёлтыми и синими полосами, с браслетом на плече) и отсутствие каких-либо документальных свидетельств заставляли исследователей рассматривать «Даму...» как одну из частиц гигантского пыльного шлейфа, тянущегося за сияющей кометой Рафаэля, и локализовать во времени и пространстве как можно ближе к творению последнего: картину относят к римскому (до 1524 г.) или к началу мантуанского периода Джулио Романо.

В связи с тем что эта работа редко рассматривалась сама по себе, социальные аспекты её возникновения и бытования не исследовались, и до настоящего времени не выдвигалось гипотез в отношении заказчика и исторических обстоятельств её создания, а о её функции высказывались только предположения самого общего характера. В глазах зрителей XVIII–XIX вв. это был портрет, вопрос состоял только в том, чей именно (под названием «Портрет Беатрисы д'Эсте» картина поступила в Эрмитаж, в дальнейшем предлагались личности Лукреции Борджа и Форнарины) [1]. На протяжении второй половины XX — начала XXI в. главной чертой, на которой акцентировали внимание исследователи этого полотна, был эротизм на грани непристойности, в этой связи его стали воспринимать как портрет куртизанки или любовницы. Ф. Хартт определял изображённую как «куртизанку или что-то в этом роде», добавляя, что «последняя расчистка уничтожила последние притязания на приличия» [19, p. 57]. В качестве эротической светской картины она фигурирует в каталоге выставки в Вене 1989 г. [12, S. 64]. В каталоге выставки *Art and Love in Renaissance* Линда Уолк-Саймон определяет функцию «Дамы за туалетом» однозначно как «портрет любовницы» (*mistress portrait*), называя образ «демонстративно эротическим» (*overtly erotic*) [4, p. 185, Cat. 87]. На фоне этих интерпретаций выделяется предположение В. Э. Марковой, которая в каталожном описании отмечает, что работа «могла быть заказана художнику по случаю бракосочетания и написана между 1520 и 1524 годами в Риме или уже в Мантуе» [1], однако, не развивая и не аргументируя эту гипотезу. Открытия последних

десятилетия существенно расширили современные представления о том, как функционировали светские картины в эпоху Возрождения. Они позволят нам доказать, что «Дама за туалетом» не является тем, за что её принимали в течение долгого времени, выдвинуть новую семантическую трактовку произведения Джулио Романо, основанную на анализе его иконографии, и, опираясь на неё, определить функцию картины и непосредственный исторический контекст, в котором она была создана<sup>1</sup>.

Первым шагом на этом пути станет доказательство того, что наша «Дама...» не является портретом куртизанки или любовницы. Если рассматривать её в этом качестве, она оказывается в ряду образов так называемых «красавиц» (итал. *belle donne*), которые были популярны в Венеции и при дворах Северной Италии в начале XVI в. и создавались преимущественно венецианскими художниками. Примерами могут служить картины Тициана («Дама за туалетом», 1512–1515 гг., Лувр, Париж; и её версии: Национальная галерея, Вашингтон; Барселона, Музей декоративного искусства; Прага, Музей замка; а также «Флора», 1515–1517 гг., Уффици, Флоренция), Пальмы Веккьо («Блондинка», или «Флора», ок. 1520 г., Национальная галерея, Лондон; «Портрет молодой женщины с обнажённой грудью», 1524–1526 гг., Картинная галерея, Берлин; «Блондинка»/«Портрет куртизанки», 1525–1526 гг., Музей Польди-Пеццоли, Милан), Бартоломео Венето («Флора», 1520 г., Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне), Бернардино Личинио («Дама и её поклонник», галерея Caresso, Париж), Париса Бордоне («Дама с розой», 1540-е гг., ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва, «Портрет молодой девушки», 1550 гг., Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид).

Вошедшие в историю искусства под разными названиями, они представляют один и тот же тип: поясные изображения молодых девушек, как правило, с распущенными волосами [2], в лёгких, «как у нимф» [28], белых одеждах, нередко оставляющих обнажёнными плечи и грудь. Их образы могут сопровождаться атрибутами, уподобляющими их Флоре (цветы, в частности фиалки [30]) или Венере (розы и «инструменты Венеры» — зеркало, гребни, духи и другие предметы женского туалета [27]). Поскольку и Венера (*Venus Meretrix*), и Флора [20; 23] считались покровительницами чувственной любви, и куртизанок в частности, и в античности, и в эпоху Возрождения, такие изображения рассматривались как портреты куртизанок или как эротические образы («пин-ап XVI века», по выражению Л. Сайсона) [31]. Подобные произведения часто реплицировались в рамках одной и той же мастерской (в частности, после смерти Пальмы Старшего в его мастерской было обнаружено пять незаконченных работ этого типа) [31]. Скорее всего, они писались не под заказ, а на продажу как относительно массовая продукция. Композиции напоминают портреты, но вряд ли являются ими: наряду с эротизмом, новаторским для живописи того времени, их отличает неиндивидуальный, типизированный характер внешности, соответствующий литературным и, шире, гуманистическим идеалам красоты того времени. Моделями для них могли выступать проститутки или возлюбленные самих художников (об этой

<sup>1</sup> Исследование выполнено при участии Регины Гайнуллиной в рамках проекта «Итальянские картины эпохи Возрождения из ГМИИ им. А. С. Пушкина в свете социальной истории искусства» НИУ ВШЭ.

практике есть достаточно современных свидетельств [4]). Объединяя идеальное и эротическое, не будучи собственно портретами, они могли предназначаться для украшения интерьеров, созерцания и удовольствия владельцев [17; 25].

При ближайшем рассмотрении всего несколько черт объединяют «Даму за туалетом» с этой группой картин: это её нагота, мотив зеркала, перед которым она восседает, а также обезьянка, крадущаяся по балюстраде (очень похожая сопровождает «Красавицу» Париса Бордоне из музея Тиссена-Борнемисы [7]). В то же время «Дама...» лишена характерных примет произведений этого типа и имеет важные отличия: у неё закрыты волосы, она полностью обнажена (прозрачное покрывало скорее демонстрируется сидящей женщиной, чем хоть как-то скрывает её), ни один из образов красавиц не сопровождается настолько развитым интерьером и насыщенным предметным миром. Здесь отсутствуют собственно «инструменты Венеры»: предметы, которые находятся перед зеркалом, — не духи и другие средства соблазнения, это металлический кувшин и зажжённый светильник. Наконец, эту женщину трудно назвать соблазняющей. С миловидностью и идеальными чертами «красавиц» резко контрастируют монументальный и суровый облик героини, мощная пластика её тела, серьёзный, сосредоточенный взгляд и конкретность внешности с выпуклыми глазами, тёмными волосами и характерной ямочкой на подбородке.

Лишив картину привычного сравнительного ряда и показав её несоответствие этому ряду, мы должны найти более подходящие аналоги, где можно заметить элементы, присутствующие у нашей «Дамы...», но отсутствующие у «красавиц». Ключом к подбору этих аналогов и к прочтению всей программы является, несомненно, образ Венеры. Помимо мотива «туалета Венеры», который читается в иконографии женщины, сидящей перед зеркалом, на это указывает статуя в нише на заднем плане, традиционно идентифицируемая как Венера. Не соответствуя в точности ни одному из известных в то время типов, она может быть соединением типов *Venus Genetrix* с правой рукой, придерживающей сзади край одеяния, и *Venus Felix*, опирающейся на правую ногу (в большинстве статуй обычно вес перенесён на левую, а правая полусогнута). Кроме того, следует обратить внимание на положение в пространстве самой женщины. Представляется довольно заметным сходство сидящей в полуразвороте женской фигуры с приподнятыми руками и задрапированной нижней частью тела с тем, как изображается Афродита на античных геммах, например на инталиях из сердолика (Мастерская Авла, Рим, I в. до н. э., Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; инталия из собрания герцога Беррийского, Музей Фицуильяма, Кембридж [24, р. 23]). Знакомство Джулио Романо с памятниками этого рода вполне вероятно: подобно Рафаэлю, он был знатоком и ценителем античности и, в частности, в 1520 г. приобрёл собрание антиков Джованни Чамполини, в которое входили в том числе и подобные произведения. Сложное взаимодействие прихотливого рисунка прозрачного покрывала, передающего колебания его волнистых краёв, с пластикой светотеневых моделировок, скульптурно лепящих формы тела под ними, отсылает к соответствующей игре античной статуарной пластики, один из великолепных образцов которой был хорошо знаком Джулио Романо (статуя задрапированной Афродиты с утраченной головой, Палаццо Дукале, Мантуя) и впоследствии также приобретён им из собрания Джованни Чамполини для

мантуанского собрания [18]. Можно предположить, что в отличие от «красавиц», которые уподобляются Венере, женщина, изображённая Джулио Романо, и есть Венера.

Это предположение подтверждается при более детальном сравнении «Дамы за туалетом» с картинами, представляющими Венеру. Именно на них мы обнаруживаем все те мотивы, которые отличают московское полотно от «красавиц». Сидящая перед зеркалом обнажённая Венера с закрытыми волосами представлена на картине Джованни Беллини из Музея истории искусств в Вене (1515 г.) [22]. Венера с волосами, окутанная прозрачным покрывалом, присутствует и на полотне Лоренцо Лотто «Венера и Купидон» (1524, Метрополитен-музей, Нью-Йорк) [10].

Предметы, стоящие перед женщиной: горящий светильник и кувшин, сосуд для воды, — проясняют свой смысл при сопоставлении с работой Тициана «Любовь земная и Любовь небесная» (Галерея Боргезе, Рим). Как показала Рона Гоффен [14; 15], основываясь на «Аллегории небесной любви» Содомы (Сиена, собрание Монте деи Паски [9]), сосуд для воды и светильник являются атрибутами небесной любви, которая с помощью воды гасит земную страсть, а с помощью огня возжигает любовь небесную, и именно эти мотивы используются Тицианом в качестве атрибутов Венеры Небесной: она держит зажжённый светильник в поднятой руке, а путто перемешивает воды в фонтане в виде античного саркофага, в то время как вода вытекает сквозь водоотвод на его фронтальной стенке. Это же сочетание воды и огня можно видеть и на упомянутой картине Лоренцо Лотто, на которой Купидон пускает струю над горящим светильником. В любом случае во всех трёх работах, включая нашу, мы видим образ Венеры, которую сопровождают мотивы огня и воды. Идею изгнания земных страстей логично дополняет и обезьянка, являющаяся аллегорией похоти.

Обнажённая женщина, помещённая в современный дворцовый интерьер (напоминающий в нашем случае интерьеры Палаццо дель Те) со служанкой на заднем плане, которая демонстрирует какую-то яркую ткань, находит параллель в «Венере Урбинской» Тициана (1538 г., галерея Уффици, Флоренция). Здесь Венера возлежит в интерьере, напоминающем интерьеры урбинского дворца, в то время как на заднем плане служанки хлопочут возле двух одинаковых свадебных сундуков-касоне [16]. В «Венере Урбинской» есть и растение в горшке, очень близкое тому, что изображён у Джулио Романо. Но на картине Тициана его можно узнать — это миртовый куст, ещё один символ Венеры и брака, который также присутствует и у Лоренцо Лотто. Все произведения, которые демонстрируют иконографические аналогии с «Дамой за туалетом», в настоящее время почти единодушно считаются созданными по случаю бракосочетаний: обстоятельства создания работ Джованни Беллини и Лоренцо Лотто неизвестны, однако последняя представляет собой настоящий компендиум брачной атрибутики [10] и, как считается, была написана в Бергамо для неизвестных заказчиков. «Любовь земная и Любовь небесная» создана к свадьбе венецианца Никколо Аурелио и падуанки Лауры Багаротто [14], а «Венера Урбинская», как установлено в настоящее время, предназначалась для увековечения брачного союза сына урбинского герцога Гвидобальдо II делла Ровере с Джулией да Варано [15].

Все они принадлежат к типу живописных эпиталам — картин, созданных по случаю бракосочетания и выполнявших ту же функцию, что и поэтические эпиталамы, полу-

чившие распространение в венецианской поэзии того времени. Ренессансные эпиталамы в подражание античным свадебным песням-эпиталамам уподобляют невесту Венере и призывают богиню благословить новобрачную и одарить её всем необходимым для счастливого супружества. Живописные произведения такого рода создавались для увековечения брачного союза и, предположительно, украшали спальню супруга. Вероятно, их следует рассматривать как свадебные благожелательные аллегории. В отличие от «красавиц», которые, используя один-два атрибута Венеры, представляют только один из её аспектов — чувственную красоту, эпиталамы с помощью многочисленных и разнообразных атрибутов создают образ Венеры как покровительницы брака (*pronuba*) [5]. Чувственная сторона в них тоже может быть выражена довольно откровенно, в том числе и с использованием обценных мотивов (например, мочащийся Купидон), но они всегда включены в более широкую и серьёзную программу.

Сходство содержания нашей картины с описанными примерами заставляет предполагать и сходство функций: на наш взгляд, «Дама...» Джулио Романо, выпадающая из круга «красавиц» и куртизанок, прекрасно дополняет в смысловом отношении ряд живописных эпиталам. В рамках такой трактовки находят объяснение все детали предметного мира, включая крупные драгоценные украшения (уместные в произведении, прославляющем невесту из высших слоев общества, но не куртизанку). Интересно, что и в «Форнарине», которая остаётся важной иконографической аналогией «Дамы за туалетом», в ходе последней реставрации были открыты элементы брачной символики: плоды айвы, мирт, кольцо на пальце, да и сам жест её руки, прижатой к груди, трактуется, согласно сочинению Чезаре Рипа, как выражение дружбы и сердечной привязанности [21]. Всё это открывает путь к пересмотру функции «Форнарины»: возможно, картина, которую долгое время принимали за портрет возлюбленной Рафаэля, написанный художником для себя в качестве некоего *souvenir d'amor*, была одним из первых образцов зарождающегося аристократического типа живописной брачной эпиталамы, которому в дальнейшем подражал и Джулио Романо.

Смысл и назначение всех эпиталам были примерно одинаковы, но в каждом произведении многочисленные атрибуты Венеры комбинируются в оригинальных сочетаниях, создавая новую семантическую структуру. Возможно, на данном этапе исследования стоит отказаться от «дешифровки» картины как ребуса и ограничиться суммой смыслов, которую транслируют её отдельные элементы: это позволит избежать слишком прямолинейных и узких трактовок. В нашем случае следует выделить мотив туалета Венеры (женщина перед зеркалом), мотив небесной любви (образ Венеры со светильником и кувшином), побеждающей земные страсти (обезьянка), а также свадебные атрибуты: закрытые волосы Венеры, покрывало, драгоценные украшения, миртовый куст, дворцовый интерьер и хлопочущая служанка.

Определив вероятную функцию картины, мы можем пойти дальше и попытаться идентифицировать повод, по которому она была создана (бракосочетание), и возможного заказчика. Картины, которые обнаруживают иконографические аналогии с московской, — венецианские, созданные после 1520 г., и это обстоятельство само по себе подталкивает нас отнести «Даму...» к мантуанскому, а не римскому периоду Джулио Романо, когда он много контактировал с Тицианом. На мантуанский период, на наш

взгляд, указывают и предметы, которые мы видим на столе рядом с зеркалом: кувшин и светильник. Их блестящие поверхности свидетельствуют о том, что они металлические, и стилистически они близки антикизирующим предметам из серебра, эскизы которых, работая в Мантуе, делал Джулио Романо. Аналоги элегантному кувшину с его сложной криволинейной формой горлышка можно увидеть в рисунках из Музея Виктории и Альберта (инв. Е. 5129–1910). Низкий и широкий светильник, украшенный волютами и опирающийся на ножки в виде львиных лап, похож на сосуды, в частности солонки, представленные в альбоме из Страхова монастыря [6; 32]. Проектирование предметов декоративно-прикладного искусства было важным направлением деятельности придворного художника. Мантуанские ювелирные мастерские производили по его рисункам столовое серебро для герцогского дома, однако далеко не все рисунки воплощались в изделия из серебра: многие эскизы затем использовались и в живописи, как можно видеть, например, в сцене «Пира богов» в Зале Психеи Палаццо дель Те, где свадебную трапезу украшает настоящая выставка металлических сосудов, вторящих реальным декоративным предметам, спроектированным Джулио Романо.

Кроме того, неизвестно, участвовал ли Джулио Романо в оформлении каких-либо свадебных празднеств в Риме после смерти Рафаэля и получал ли заказы на станковые произведения: там он был занят, главным образом, завершением многочисленных фресковых циклов, оставленных Рафаэлем. Однако широко известно и прекрасно документировано его участие в грандиозном свадебном проекте в Мантуе — бракосочетании новоиспечённого герцога Федерико II (получившего в 1530 г. герцогский титул из рук посетившего Мантую императора Карла V) и наследницы Монферратского маркизата Маргариты Палеолог в 1531 г. [3].

Исключительный размах празднования должен был соответствовать новому статусу Федерико и, возможно, отчасти компенсировать обстоятельства свадьбы, долго откладываемой и неожиданной одновременно, за которой тянулся длинный шлейф событий. Ещё в 1517 г. было заключено брачное соглашение между Федерико и старшей сестрой Маргариты Марией, на тот момент восьмилетней, возможной наследницей весьма желанного для Мантуи Монферратского маркизата и обладательницей богатого приданого. Предполагалось, что невеста прибудет в Мантую в 1524 г. по достижении пятнадцатилетия. Однако за эти годы политическая ситуация изменилась: после смерти графа Гульельмо Монферратского в 1518 г. наследником был объявлен младший брат Марии Бонифаций IV. Сам Федерико к этому времени счастливо жил в связи с придворной дамой Изабеллой Боскетти, от которой имел двоих детей. Выдвинув против Марии и её матери Анны Аленсонской обвинение в попытках отравить Боскетти, Федерико добился разрешения на аннулирование брачного соглашения. В 1530 г. Бонифаций умер, а его единственный наследник мужского пола, дядя, был стар и слабого здоровья, так что Мария снова обрела виды на наследство и привлекательность в глазах Федерико, который стал просить папу о восстановлении помолвки. Папское разрешение было получено, но прибыло в Мантую через пять дней после внезапной смерти Марии 15 сентября 1530 г. [29]. На брачные приготовления это, впрочем, никак не повлияло: союз Мантуи и Монферрата был настолько желанным для обеих сторон, что Анна Аленсонская согласилась выдать за Федерико свою последнюю дочь, млад-

шую сестру Марии Маргариту. Бракосочетание состоялось 3 октября 1531 г. в Казале, а 16 ноября герцогская чета въехала в Мантую.

Приготовление к свадьбе в Мантуе включали в себя целый ряд художественных проектов, смысл которых, по традиции, состоял в увековечении события и прославлении союза новобрачных и их родов. Для этой цели были задействованы все модные элементы, существовавшие в искусстве того времени. Мать герцога Изабелла д'Эсте заказала придворному художнику Джулио Романо возведение триумфальной арки, чтобы приветствовать свою невестку так, как когда-то встретили в Мантуе её саму, — возведением целых пяти триумфальных арок [3, р. 104–105]. В лучшей части герцогского дворца в Мантуе в Кастелло ди Сан-Джорджо, недалеко от комнаты, расписанной Мантеньей, спешно обновлялись интерьеры, предназначенные для супруги герцога, и среди них особое внимание уделялось так называемому Залу гербов (Sala delle Arme), где по личному распоряжению герцога Джулио Романо написал гербы Федерико, его родителей и будущей жены. Рядом с дворцом была возведена (тоже по проекту Джулио Романо) небольшая постройка, так называемая Палаццина Палеолога (уничтожена в начале XX в.) — личные апартаменты будущей молодой герцогини с лоджией и закрытым «секретным» садом. В то время как внутри Палаццины были созданы приватные апартаменты, напоминающие интерьеры загородных, снаружи её стены украшали гербы двух родов, объединённые фигурками путти [3, р. 109–132]. Этот же мотив переплетённых гербов повторялся на пятидесяти кожаных портьерах, предназначенных для декорации стен, заказанных Федерико 24 июля 1531 г. в преддверии свадьбы [3, р. 102]. Для прославления и увековечения бракосочетания, по всей вероятности, заказываются Свадебный и Палеологовский майоликовые сервизы Никколо да Урбино и Франческо Ксанто Авелли, украшенные наряду с мифологическими сюжетами гербами супругов [8].

В числе важных способов увековечения свадьбы был портрет. Ещё в 1529 г., в ходе приготовлений к свадьбе с Марией, Тицианом был написан портрет герцога Федерико II (Прадо, Мадрид), который затем занял место в парадных покоях мантуанского замка [8]. Женский портрет работы Бартоломео Венето (Художественный музей Тимкен, Сан-Диего) также недавно был убедительно идентифицирован как свадебный портрет Марии Палеолог [29]. Свадебным портретом Маргариты в настоящее время считается женский портрет кисти Джулио Романо из Хэмптон-Корта (1531 г.) [33]. Долгое время рассматриваемый как портрет Изабеллы д'Эсте, он был идентифицирован в качестве свадебного портрета её невестки на основании письменного описания костюма невесты, которому соответствует наряд изображённой женщины, включая чётки из лазурита, прикреплённые к поясу платья, — подарок невесте от Федерико [26]. В этом контексте создание живописной эпиталамы как ещё одного способа чествования новобрачной и прославления свадьбы представляется более чем вероятным. Однако есть и более весомые доказательства того, что именно в этом качестве и именно по поводу этого бракосочетания была создана московская картина.

Сходство между портретом из Хэмптон-Корта и «Дамой...» Джулио Романо неоднократно отмечалось разными авторами, но до тех пор пока портрет из королевских собраний считался портретом Изабеллы д'Эсте, а московская картина — сво-

бодным подражанием «Форнарине» Рафаэля, оно могло трактоваться только как признак стилистической однородности манеры Джулио Романо. Но даже в этом случае приходится признать, что эти две картины похожи друг на друга больше, чем любые другие произведения художника. В самом деле, обе они демонстрируют единый в стилистическом отношении интерьер, приглушённое освещение, сочетающееся с глубокими тенями («судорожным кьяроскуро», согласно удачной метафоре Ф. Хартта [19, р. 158]), сумрачный колорит с металлическим блеском ярких холодных цветов и диагональные переклички зелёных пятен. У обеих композиций одинаковая структура: дальний план, который открывается только справа в виде узкого прохода, втягивающего взгляд в интерьер со стаффажными фигурками, перекрывается наложенной на него крупной и очень объёмной фигурой первого плана, причём её монументальность подчёркивается мелкими деталями на заднем плане. Однако самым существенным в этой череде перекличек является единый формат и очень близкие размеры: 111×92 см (московская картина) и 115×92 см — портрет из Хэмптон-Корта<sup>2</sup>.

Всё это с большой долей вероятности подтверждает, что обе картины были задуманы как свадебный ансамбль, включающий в себя портрет невесты и эпиталаму и тем самым дающий возможность как увековечить новобрачную герцогиню в официальном репрезентативном портрете в свадебном наряде и драгоценностях, так и подчеркнуть её новый статус с помощью благопожелательной аллегии. Вероятно, именно парным характером этих работ следует объяснить не вполне обычный для брачной эпиталамы вертикальный формат, гораздо больше подходящий для портрета, а также выбор сидячего положения для фигуры Венеры.

Идея этого ансамбля, объединяющего портрет невесты с изображением обнажённой Венеры, представляется вполне укоренённой в языке живописных эпиталам. Образы невесты и обнажённой Венеры соседствуют друг с другом на картине «Любовь земная и Любовь небесная» [15], однако, насколько портретным или, напротив, отвлечённым и идеальным является изображение невесты, сказать невозможно, поскольку не сохранилось никаких источников, позволяющих судить о внешности Лауры Багаротто. В картине Лоренцо Лотто образ Венеры обладает настолько конкретной, неидеальной внешностью, что с самого начала его рассматривали как наделённый портретными чертами невесты [11]. Одновременно с «Венерой Урбинской» Тициану был заказан «Портрет женщины в голубом платье» («Ла Белла», Палатинская галерея, Флоренция [15]). Этот портрет, несмотря на нынешнее название, демонстрируя женскую фигуру в поколенном срезе в чрезвычайно богатом и торжественном наряде с обилием драгоценных украшений, гораздо лучше вписывается в тип свадебного портрета, чем в ряд собственно «красавиц». К тому же многие исследователи в разное время отмечали сходство лиц Венеры Урбинской и «Красавицы». Если же мы сравним лица их обеих с единственным сохранившимся портретом Джулии

<sup>2</sup> К сожалению, размеры московской картины не являются первоначальными: доска была распилена на несколько частей, из которых потом была собрана заново, а в 1840 г. дублирована на холст, однако все существенные части сохранены, поэтому размеры с определённой долей допущения могут считаться близкими к оригинальным [1].

да Варано, также работы Тициана (1545–1547 гг., Палатинская галерея, Флоренция), мы увидим один и тот же типаж. Вполне вероятно, что и по случаю свадьбы Гвидо-бальдо II с Джулией да Варано заказали и портрет невесты, и живописную эпиталяму. Можно предположить, что частью художественного языка эпиталям было наделение Венеры отдельными узнаваемыми чертами невесты, позволяющими индивидуализировать эпиталяму и соотнести её с конкретной женщиной и конкретным событием, не достигая полной портретности.

Нечто подобное мы видим при сопоставлении двух женских образов Джулио Романо. Лица на портрете из Хэмптон-Корта и на картине из Москвы, конечно, не являются абсолютно одинаковыми. Однако несомненны их общие черты: вытянутый овал, выдающийся тяжёлый подбородок с ямочкой, выпуклые глаза, линия роста волос, очертания носа и форма рта. В единственном описании внешности Маргариты, присланном секретарём мантуанского герцога [33], отмечаются длинное лицо, белая как снег кожа и нос «как у отца». Действительно, удлинённое лицо и длинный прямой нос различимы на медали работы Пасторино деи Пасторини (Британский музей, Лондон), как и на алтарном образе анонимного мастера из Казале (1567 г., Казале, церковь Святейшего имени Иисуса).

Обстоятельства свадьбы позволяют выдвинуть новую дату создания нашей картины. Принимая во внимание хронологию событий (Мария умерла 15 сентября 1530 г., а бракосочетание с Маргаритой состоялось через год, 3 октября 1531 г.), можно было бы предположить, что и портрет, и эпиталяма написаны в этот промежуток времени. Однако сохранившаяся интенсивная переписка герцога Федерико с Джулио Романо за этот период не даёт оснований полагать, что художник выезжал в Казале или Монферрат и вообще отлучался из Мантуи, где он был чрезвычайно занят на строительных и декоративных работах [13]. Скорее всего, обе картины написаны уже после прибытия новобрачной в Мантую, то есть после 16 ноября 1531 г.

Подводя итоги, позволим себе утверждать, что московской картине Джулио Романо пришло время снова преобразиться в глазах зрителя. Подобно тому как в прошлом в ней видели портрет Беатриче д'Эсте, «московскую Форнарину», неизвестную «Даму за туалетом», взглянув на неё с позиций социальной истории искусства, мы можем распознать в ней ещё один выдающийся образец поэтичного жанра свадебной эпиталямы и по аналогии с «Венерой Урбинской», хронологической предшественницей которой она является, назвать её «Венерой Мантуанской».

## Литература

1. Маркова В. Э. Государственный музей изобразительных искусства имени А. С. Пушкина. Т. 1. Италия VIII–XVI веков. Собрание живописи. — М.: Галарт, 2002. — С. 191–195.
2. Яйленко Е. В. «Распусти косы!» Сюжет «женщина с зеркалом» в искусстве венецианского Возрождения // Искусствознание. — 2018. — № 1. — С. 208–241.
3. Ahrendt M. S. The Cultural Legacy and Patronal Stewardship of Margherita Paleologa (1510–1566), Duchess of Mantua and Marchesa of Montferat. Ph. D. Dissertation. — Washington University, 2002. — 414 p.
4. Art and Love in Renaissance Italy / Ed. A. Bayer. — New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008. — 392 p.

5. *Bayer A.* From Cassone to Poesia: Paintings of Love and Marriage in the Italian Renaissance // *Art, and Love in Renaissance Italy* / Ed. *A. Bayer*. — New York, The Metropolitan Museum of Art, 2008. — P. 230–237.
6. *Bazzotti U.* Disegni per argenterie // *Giulio Romano: Exh. Cat.* / Ed. *E. Gombrich et al.* — Milano: Electa, 1989. — P. 454–465.
7. *Borobia M.* Paris Bordone. Portrait of a Young Woman. URL: <https://www.museothysen.org/en/collection/artists/bordone-paris/portrait-young-woman> (дата обращения: 29.01.2019).
8. *Boutin L. C.* Displaying Identity in the Mantuan Court: The Maiolica of Isabella d’Este, Federico II Gonzaga, and Margherita Paleologa. Ph. D. Dissertation. — University of California, Los Angeles, 2011. — 384 p.
9. *Cheney L.* Giovanni Antonio Bazzi, Allegories of Love: Emblematic Ardor // *Cultural and Religious Studies*. — 2017, May. — Vol. 5. — No. 5. — P. 277–313.
10. *Christiansen K.* Lorenzo Lotto and the Tradition of Epithalamic Painting // *Apollo*. — 124. — 1986, September. — P. 166–173.
11. *Fahy E.* Entry on Lorenzo Lotto, Venus and Cupid // *Metropolitan Museum of Arts. Recent Acquisitions: A Selection, 1986–1987*. — New York: Metropolitan Museum of Arts, 1987. — P. 33–34.
12. *Fürstehöfe der Renaissance: Giulio Romano und die klassische Tradition* [Ausstellung]. — Wien: Kunsthistorisches Museum, 1990. — 337 S.
13. *Giulio Romano. Repertorio di Fonti documentarie. Vol. 1. P. 2 (1507–1536)* / Ed. *D. Ferrari*. — Roma: Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Fonti XIV, 1992. — P. 328–712.
14. *Goffen R.* Titian’s ‘Sacred and Profane Love’ and Marriage // *The Expanding Discourse: Feminism and Art*. — New York: Harper Collins, 1992. — P. 328–712.
15. *Goffen R.* Titian’s Sacred and Profane Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture // *Studies of History of Art*. — 1993. — XXV. — P. 120–144.
16. *Goffen R.* Sex, Space and Social History of Art // *Titian’s Venus of Urbino* / Ed. *R. Goffen*. — Cambridge: Cambridge University Press, 1997. — P. 63–90.
17. *Goodman-Soellner E.* Poetic Interpretations of the “Lady at Her Toilette” Theme in Sixteenth-Century Painting // *The Sixteenth Century Journal*. — 1983, Winter. — Vol. 14. — No. 4. — P. 426–442.
18. *Gorrini M. E.* Afrodite Velata di Mantova: nuovi osservazioni // *International Conference “Imagines”, the Reception of Antiquity in Performing and Visual Arts* / Ed. *M. J. Castillo Pascual*. — Logroño: Universidad de La Rioja, 2008 — P. 333–350.
19. *Hartt F.* Giulio Romano.—New Haven: Yale University Press, 1958. — 356 p.
20. *Held J.* Flora, Goddess and Courtesan // *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Ervin Panofsky* / Ed. *M. Meiss*. — New York: New York University Press, 1961 — P. 201–218.
21. *La Fornarina di Raffaello* / Ed. *L. Mochi Onori*. — Milano: Skira, 2002. Ресурс, базирующийся на этой публикации URL: <http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/minisiti/fornarina/menu.html> (accessed 29.01.2019).
22. *McHam S. B.* Reflections of Pliny in Giovanni Bellini’s Woman with a Mirror // *Artibus et Historiae*. — 2008. — P. 157–171.
23. *Mellencamp E. H.* A Note on the Costume of Titian’s Flora // *The Art Bulletin*. — 1969. — No. 51. — P. 174–177.
24. *The Renaissance Nude* / Ed. *T. Kern, J. Burke, St. J. Campbell*. — Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2018. — 419 p.
25. *Rogers M.* The Decorum of Women’s Beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the Representation of Women in Sixteenth Century Painting // *Renaissance Studies*. — 1988. — T. 2. — No. 1. — P. 47–88.
26. *Splendours of the Gonzaga* / Ed. *D. Chambers, J. Martineau*. — London: Victoria and Albert Museum, 1981. — 262 p.
27. *Santore C.* The Tools of Venus // *Renaissance Studies*. — 1997. — T. 11. — No. 3. — P. 179–207.
28. *Santore C.* Like a Nymph // *Source: Notes in the History of Art*. — 2008. — T. 27. — No. 4. — P. 20–26.
29. *Sizonenko T.* Solving the Mystery of the Sitter in Bartolomeo Veneto’s Portrait of a Lady in a Green Dress // *California Italian Studies*. — 2016.— 6 (1). — P. 1–36.
30. *Steele B. D.* In the Flower of Their Youth: “Portraits” of Venetian Beauties ca. 1500 // *The Sixteenth Century Journal*. — 1997, Summer. — Vol. 28. — No. 2. — P. 481–502.
31. *Syson L.* Belle: Picturing Beautiful Women // *Art, and Love in Renaissance Italy*. — New York: The Metropolitan Museum of Art. — 2008. — P. 246–254.

32. Taylor V. From Sketchbook to Princely Table: Giulio Romano's Silverware Designs // Giulio Romano e l'arte del Cinquecento / Ed. U. Bazzotti. — Modena: Panini Editore, 2014. — P. 137–153.
33. Whitaker L., Clayton M. The Art of Italy in the Royal Collection: Renaissance and Baroque. — London: Royal Collection Publications, 2007. — P. 136–138.

**Название статьи.** «Дама за туалетом» Джулио Романо в свете социальной истории искусства.

**Сведения об авторе.** Назарова Ольга Алексеевна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, ул. Мясницкая, д. 20, Российская Федерация, 101000. olgalnazarova@gmail.com

**Аннотация.** Статья посвящена выявлению возможной функции картины Джулио Романо «Дама за туалетом» и поиску историко-социального контекста её возникновения. На основании сравнительного анализа иконографии и способов репрезентации модели опровергается долго бытовавшая в научной литературе интерпретация данного полотна как любовного портрета и доказывается его принадлежность к жанру живописных брачных эпиталям, получивших распространение в Италии в начале XVI в. Рассмотрение картины в контексте творческой биографии Джулио Романо позволило связать её с бракосочетанием мантуанского герцога Федерико II Гонзага и Маргариты Палеолог, состоявшимся в 1531 г., и выдвинуть новую датировку, связанную с обстоятельствами свадьбы. Эта связь подтверждается сопоставлением картины с портретом невесты герцога, также написанным Джулио Романо (Хэмптон-Корт, Лондон). Изучение московской картины в ряду других живописных свадебных произведений обогащает представления об особенностях художественного языка этого типа картин и одновременно ставит новые вопросы, в частности о характере использования портретных черт в образах Венеры.

**Ключевые слова:** Джулио Романо; социальная история искусства; Дама за туалетом; свадебная картина эпохи Возрождения; эпиталяма.

**Title.** *Lady at her Toilette* by Giulio Romano from Moscow Pushkin State Museum of Fine Arts as an Object of Social History of Art.

**Author.** Nazarova, Olga Alekseevna — Ph. D., head lecturer. National Research University Higher School of Economics, Myasnitkaya ul., 20, 101000 Moscow, Russian Federation. olgalnazarova@gmail.com

**Abstract.** The so called *Lady at her Toilette* by Giulio Romano from the Moscow Pushkin State Museum of Fine Arts has been conventionally regarded as an imitation of famous Fornarina by Raphael. Social aspect of its origins have not been explored and its function has been defined only generally as a portrait or a depiction of “courtesan” or “mistress”, the issues of its possible patron and original context have not been assessed. Close examination of *Lady at her Toilette*'s distinct visual details dismisses the seeming similarities with frivolous female images known as *belle* and reveals strong affinities with painterly wedding epithalamia, which clearly indicates its own function as a wedding painting presenting Venus bestowing blessing upon a new bride. Having established the work's function in general, the author has attempted to define a possible patron of this wedding epithalamia. Giulio Romano's artistic career shows his involvement in the wedding of the Duke of Mantua Federico II Gonzaga and Margherita Paleologa, which took place in 1531. As a court painter Giulio was responsible for major decorative works in the city and created, among other, the bride's portrait (Royal Collection, Hampton Court, London). This portrait turns out to be the closest analogy to the Moscow “Lady” in terms of composition, style, painterly manner and even the facial features of the women. This, along with other similarities, unequivocally indicates that they were created as a set — as a wedding set that includes the portrait of the young spouse and an allegorical depiction of Venus.

**Keywords:** Giulio Romano; social history of art; lady at her toilette; Renaissance wedding painting; wedding epithalamia.

## References

- Ahrendt M. S. *The Cultural Legacy and Patronal Stewardship of Margherita Paleologa (1510–1566), Duchess of Mantua and Marchesa of Montferrat*, Ph. D. dissertation. Washington University Publ., 2002. 414 p.
- Bayer A. (ed.). *Art and Love in Renaissance Italy*. New York, The Metropolitan Museum of Art Publ., 2008. 376 p.
- Bazzotti U. *Disegni per argenterie. Giulio Romano*. Milano, Electa Publ., 1989, pp. 454–465 (in Italian).

- Boutin L. C. *Displaying Identity in the Mantuan Court, The Maiolica of Isabella d'Este, Federico II Gonzaga, and Margherita Paleologa*, Ph. D. dissertation. Los Angeles, University of California, 2011. 384 p.
- Chambers D.; Martineau J. (eds.). *Splendors of the Gonzaga*. London, Victoria and Albert Museum Publ., 1981. 272 p.
- Cheney L. Giovanni Antonio Bazzi, Allegories of Love, Emblematic Ardor. *Cultural and Religious Studies*, 2017, May, vol. 5, no. 5, pp. 277–313.
- Christiansen K. Lorenzo Lotto and the Tradition of Epithalamic Painting. *Apollo*, 1986, no. 124, September, pp. 166–173.
- Ferrari D. (ed.). *Giulio Romano. Repertorio di Fonti documentarie, vol. 1, p. 2 (1507–1536)*. Roma, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Fonti XIV Publ., 1992, pp. 328–712 (in Italian).
- Goffen R. Titian's 'Sacred and Profane Love' and Marriage. *The Expanding Discourse, Feminism and Art*. New York, Harper Collins Publ., 1992, pp. 328–712.
- Goffen R. Titian's Sacred and Profane Love, Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture. *Studies of History of Art*, 1993, no. 25, pp. 120–144.
- Goffen R. Sex, Space and Social History of Art. *Titian's Venus of Urbino*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1997, pp. 63–90.
- Gombrich E.; Polano S. (eds.). *Giulio Romano*. Milan, Electa Publ., 1989. 597 p.
- Goodman-Soellner E. Poetic Interpretations of the "Lady at Her Toilette" Theme in Sixteenth-Century Painting. *The Sixteenth Century Journal*, 1983, vol. 14, no. 4, pp. 426–442.
- Gorrini M. E. Afrodite Velata di Mantova, nuovi osservazioni. Castillo Pascual M. J. (ed.). "Imagines", *the Reception of Antiquity in Performing and Visual Arts*. Logroño, Universidad de La Rioja Publ., 2008, pp. 333–350 (in Italian).
- Haja M. (ed.). *Fürstenthöfe der Renaissance, Giulio Romano und die klassische Tradition*. Vienna, Kunsthistorisches Museum Publ., 1990. 377 p. (in German).
- Hartt F. *Giulio Romano*. New Haven, Yale University Press Publ., 1958. 356 p.
- Held J. Flora, Goddess and Courtesan. *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Ervin Panofsky*. New York, New York University Press Publ., 1961, pp. 201–218.
- Kern T.; Burke J.; Campbell St. J. *The Renaissance Nude*. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum Publ., 2018. 419 p.
- Markova V. E. *Moscow Pushkin State Museum of Fine Arts. Italy 8<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries. Catalogue of Paintings*. Moscow, Galart Publ., 2002, pp. 191–195 (in Russian).
- McHam S. B. Reflections of Pliny in Giovanni Bellini's Woman with a Mirror. *Artibus et Historiae*, 2008, pp. 157–171.
- Mellencamp E. H. A Note on the Costume of Titian's Flora. *The Art Bulletin*, 1969, no. 51, pp. 174–177.
- Mochi Onori L. (ed.). *La Fornarina di Raffaello*. Milano, Skira Publ., 2002. 168 p. (in Italian).
- Rogers M. (ed.). 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.
- Santore C. The Tools of Venus. *Renaissance Studies*, 1997, vol. 11, no. 3, pp. 179–207.
- Santore C. Like a Nymph. *Source, Notes in the History of Art*, 2008, vol. 27, no. 4, pp. 20–26.
- Simons P. Portraiture, Portrayal, and Idealization, Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women. *Languages and Images of Renaissance Italy*. Oxford, Oxford University Press Publ., 1995, pp. 263–311.
- Sizonenko T. Solving the Mystery of the Sitter in Bartolomeo Veneto's Portrait of a Lady in a Green Dress. *California Italian Studies*, 2016, no. 6 (1), pp. 1–36.
- Steele B. D. In the Flower of Their Youth, "Portraits" of Venetian Beauties ca. 1500. *The Sixteenth Century Journal*, 1997, vol. 28, no. 2, pp. 481–502.
- Taylor V. From Sketchbook to Princely Table, Giulio Romano's Silverware Designs. *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*. Modena, Panini Editore Publ., 2014, pp. 137–153.
- Whitaker L.; Clayton M. *The Art of Italy in the Royal Collection, Renaissance and Baroque*. London, Royal Collection Publications Publ., 2007, pp. 136–138.
- Woods-Marsden J. Ritratto al Naturale, Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits. *The Art Journal*, 1987, no. 46, pp. 209–216.
- Yaylenko E. V. "Let your Plaits down!" Woman at the Mirror in the Art of Venetian Renaissance. *Iskusstvo-voznanie (Art Studies)*, 2018, no. 1, pp. 208–241 (in Russian).