УДК 7.03

М.А. Прикладова[1]

ОБРАЗ И СЛОВО В ТВОРЧЕСТВЕ ПЬЕРО ДИ КОЗИМО НА ПРИМЕРЕ «ЖЕНСКОГО ПОРТРЕТА, ПОДПИСАННОГО КАК ИЗОБРАЖЕНИЕ СИМОНЕТТЫ ВЕСПУЧЧИ»

(1480-е гг.; Шантийй, Музей Конде)

Санкт-Петербургский государственный университет

Prikladova M.A.

THE IMAGE AND THE WORD IN PIERO DI COSIMO'S WORK ON THE EXAMPLE OF «PORTRAIT OF SIMONETTA VESPUCCI»

(1480s; Chantilly, Musée Condé)

Saint-Petersburg State University

Аннотация. В статье исследуется предполагаемый «Портрет Симонетты Веспуччи», принадлежащий Пьеро ди Козимо, одного из наиболее известных мастеров Ренессанса. Произведение рассматривается в контексте литературы, социального и политического устройства Флоренции второй половины XV столетия, в котором искусство и общественная жизнь существовали в рамках непрекращающегося диалога. Портрет связан с ренессансной куртуазной лирикой. С. Веспуччи утрачивает индивидуальные черты и превращается в собирательный образ, близкий Лауре и Беатриче, лирическим героиням Петрарки и Данте соответственно. Распространённое предположение о том, что изображённая представлена в образе Клеопатры, кажется маловероятным в виду особой роли С. Веспуччи в кругах близких семье Медичи. Автор приходит к выводу о том, что художник создаёт идеализированный образ С. Веспуччи, представляя её, возможно, в виде земной Венеры. При этом П. ди Козимо использует целый ряд источников, включающих философские идеи, связанные с неоплатонизмом, работы Л. Медичи, Дж. Боккаччо, А. Полициано и других.

Ключевые слова: Ренессанс; Флоренция; Медичи; Пьеро ди Козимо.

---

[1] Прикладова Мария Александровна— ассистент кафедры истории западноевропейского искусства Института истории Санкт-Петербургского государственного ун-та.

Abstract. The article explores the so-called «Portrait of Simonetta Vespucci» by Piero di Cosimo, who was one of the most famous Renaissance painters. The work is analyzed in the context of literature, social and political structure of Florence in the second half of the XVth century, in which art and social life existed in an ongoing dialogue. The portrait is associated with Renaissance courtly lyrics. S. Vespucci transforms into a fictional, idealized character similar to Laura and Beatrice. The author concludes that the artist represented S. Vespucci as the terrestrial Venus. In this case P. di Cosimo uses a number of sources, including philosophical ideas related to Neoplatonism, the works of L. de Medici,G. Boccaccio, A. Poliziano e.t.c.

Keywords: Renaissance; Florence; Medici; Piero di Cosimo.

Пьеро ди Козимо (1462—1522) — флорентийский художник, личность которого вызывает крайне противоречивые мнения у исследователей. На протяжении долгого периода, начиная с Дж. Вазари (1511—1574), историки искусства рассматривали мастера как талантливого безумца, «затворника» и «любителя уединения», чья безудержная фантазия приводила к созданию работ, значительно отличавшихся от произведений его современников. В частности, Э. Панофский [4] описывает П. ди Козимо как очаровательного и эксцентричного человека, опираясь во многом в своей оценке на сведения, сообщённые исследователем эпохи Возрождения. Более того, и в настоящее время биография, написанная Дж. Вазари, используется в качестве одного из главных источников при характеристике жизни и творчества П. ди Козимо [16].

Вместе с тем в последние десятилетия подобная точка зрения на личность художника подвергается пересмотру, подкреплённому вновь открывающимися архивными данными. Среди наиболее значимых исследований, посвящённых этому вопросу, статья Л.А. Уолдмена [17]. В своём труде автор публикует ряд архивных документов, а также опровергает часть сведений, приведённых Дж. Вазари и долгое время не подвергавшихся критике. Так, исследователь отрицает чрезвычайную замкнутость образа жизни мастера и его нарочитую необщительность и указывает на взаимодействие П. ди Козимо как с другими художниками, например, Якопо Понтормо (1494—1557), Лоренцо ди Креди (1459—1537), так и с родственниками, соседями и религиозными организациями.

Творчество П. ди Козимо демонстрирует влияние фламандского искусства, которое, в частности, выражается в тяготении к натуралистичности, повествовательности и любви к деталям. При этом данные черты сочетаются со стремлением к изысканности, грациозности и куртуазности, соответствующим вкусам, царившим при дворе Медичи.

Внимание к деталям также отражает тот факт, что П. ди Козимо являлся миниатюристом. Театральное начало, присущее его работам, наиболее полно проявляется в композициях на мифологическую тему (в частности, это касается «Освобождения Андромеды», ок. 1510—1513 гг., Флоренция, Уффици; «Сатира, оплакивающего нимфу» («Смерть Прокриды»), ок. 1495 г., Лондон, Национальная галерея). Большая сдержанность и торжественность присуща созданным им религиозным изображениям, в которых он наиболее приближен к флорентийской традиции.

Несмотря на важную роль воображения, которую он отводит в своей деятельности, П. ди Козимо использует конкретные источники, прежде всего, литературные, творчески их перерабатывая. В настоящей статье взаимоотношение образа и слова будет изучено на примере «Женского портрета, подписанного как изображение Симонетты Веспуччи» (1480-е гг.; Шантийи, музей Конде). Исследование данной работы в контексте литературы, социального и политического устройства Флоренции второй половины XV столетия позволяют рассмотреть её не только как часть наследия П. ди Козимо, но и ренессансной культуры указанного периода, в котором искусство и общественная жизнь существовали в рамках непрекращающегося диалога.

Произведение из музея Конде принадлежит традиции, возникшей в итальянском искусстве в середине 1470-х гг. Созданные мастерами профильные женские изображения не столько являлись портретами современниц, сколько воплощали представления того времени об идеальной красоте. Как пишет П. Тинагли [15, p. 73], в подобных полотнах сочетались античные черты с живописным воплощением ренессансной куртуазной лирики.

Несмотря на подпись в нижней части изображения с именем представленной, некоторые исследователи высказали предположение о том, что написанное является поздней вставкой. Так, Ш. Фермор указала на то, что, вероятно, она была добавлена в конце XVI века, когда произведение поступило в коллекцию Веспуччи, то есть спустя несколько десятков лет после смерти художника [12, p. 6]. П. Тинагли высказалась ещё категоричнее, заявив: «доказано, однако, что эта надпись была добавлена уже после завершения произведения» [15, p. 75][1]. Как отмечал Д. Джеронимус [10, p. 56], в качестве одного из доказательств со стороны усомнившихся в подлинности написанного было отсутствие упоминаний Дж. Вазари имени изображённой в его описании произведения П. ди Козимо, которое он видел в коллекции Франческо да Сангалло. Ввиду этого появились также сомнения в том, что на полотне представлена супруга Марко Веспуччи. Тем более что женская фигу-

[1] «… it has been proved, however, that this inscription was added to the painting at a later date».

ра показана полуобнажённой, что противоречило традиции, которая существовала в портретах итальянской аристократии в это время. Вместе с тем проведённые исследования, в частности, техническое 1971 г., доказывают тот факт, что надпись «Simonetta Ianuensis Vespuccia» была создана одновременно с изображением.

Наличие змеи, обвивающей шею героини, позволило некоторым исследователям, в частности, Ш. Фермор [9], высказать предположение о том, что П. ди Козимо представил Клеопатру. Либо, как указывает Э. Рэндольф, ссылаясь, в свою очередь, на Ш. Фермор, мастер мог написать портрет современницы в роли Клеопатры [14, p. 187]. Эта версия согласуется с информацией Дж. Вазари [2] о созданном флорентийским художником изображении египетской царицы. В этом случае, по мнению, Ш. Фермор, П. ди Козимо мог использовать биографию, написанную Дж. Боккаччо (1313—1375). Вместе с тем подобная версия вызывает некоторые сомнения. Оценка, данная итальянским писателем Клеопатре, крайне негативная. «Величие Клеопатры проявлялось только в её происхождении и привлекательной внешности. В то время как всемирно известна она стала благодаря своей жадности, жестокости и похоти» [8, p. 187][1]. Не менее негативной является оценка и другого поэта эпохи Возрождения Данте Алигьери (1265—1321), у которого Клеопатра представлена грешной блудницей, чей дух так и не нашёл успокоения. Однако П. ди Козимо в созданной работе, напротив, стремится подчеркнуть достоинство и благородство представленной модели. В изображениях Клеопатры змея традиционно показана кусающей правительницу и убивающей её, однако флорентийский художник изображает пресмыкающееся, которое лишь обвивает тело женщины, не нанося ей вреда. В результате лишь богатство облика и змея могут связать этот женский образ с египетской царицей.

Кроме того, в контексте данного периода, изображение Клеопатры нередко в связи с указанным выше восприятием обладало нравоучительной функцией, являясь предупреждением перед опасностями, которые несёт с собой похоть. Однако, учитывая роль Симонетты Веспуччи в кругах близких семье Медичи, представление её в образе египетской царицы кажется маловероятным. Так, в частности, Лоренцо Медичи (1449—1492) в «Комментариях к некоторым моим сонетам», относящимся к 1480-ым гг., пишет о смерти жены М. Веспуччи, хотя и не указывая прямо её имени, называя её прекраснейшей женщиной [11, p. 20][2]. По словам Л. Медичи вся Флоренция безутешна, переживая свою утра-

[1] «Cleopatra had no true marks of glory except her ancestry and her attractive appearance; on the other hand, she aquired a universal reputation for her greed, cruelty, and lust».

[2] «excellentissima donna».

ту. При этом он цитирует строки из «Триумфа смерти» Франческо Петрарки (1304—1374), посвящённые умершей Лауре: «…смерть казалась прекрасной на её прекрасном лице»[1]. Подобное сравнение демонстрирует тенденцию, характерную для ренессансной поэтической мысли рубежа XV—XVI столетий, и попытки возродить культ прекрасной дамы, в которых С. Веспуччи утрачивает индивидуальные черты и превращается в собирательный образ, близкий Лауре и Беатриче, представленных в поэзии Петрарки и Данте соответственно.

Наряду с этим важным для Л. Медичи, возможно, являлся также политический аспект. В частности, как отмечает Дж. Р. Аллан [6, p. 148], стремление подчеркнуть большое значение С. Веспуччи было обусловлено её связью с Неаполем, с которым, наряду с Римом, флорентийский государственный деятель хотел укрепить взаимоотношения.

Другая версия, помимо того, что в произведении П. ди Козимо представлена Клеопатра, заключается в том, что художник изобразил Фьяметту, также являвшуюся одной из героинь произведений Дж. Боккаччо. В частности, эту гипотезу стремится доказать Э. Ольсзевски [13]. Как отмечает исследователь, впервые подобное предположение высказал П. Уотсон, однако на тот момент оно не нашло сторонников, оказавшись незамеченным. В качестве одного из доказательств Э. Ольсзевски приводит сон, который увидела героиня в повести «Фьяметта», ставший предвестником её грядущих несчастий. Дж. Боккаччо пишет: «И так же как Эвридику в нежную ногу сокрытая ужалила змея, меня, что растянулась на траве, ядовитая, сокрытая змея, казалось, под левую ужалила грудь; не взвидела я света от того укусу, как зубы острые вошли; потом, придя в себя и будто худшего ещё боясь, себе на грудь холодную змею я положила, смягчить воображая гнев её теплом горячей груди. Но змея, моею добротою ободрившись, приникла злою пастью к прежней ране и долго кровь мою пила, пока — так снилось мне — вдруг отклонившись от меня, с груди не соскользнула и не исчезла с моим дыханьем вместе, виясь, виясь по молодой траве» [1]. В результате змея, наносящая раны героине, становится знамением будущих бед, которые ожидают Фьяметту. Однако представленное П. ди Козимо идёт вразрез с тем, о чём повествует итальянский автор.

Змея, которая обвивает ожерелье изображённой флорентийским художником, скорее, стремится укусить себя за хвост. Хотя при этом всё равно его не касается. Сама форма ювелирного украшения напоминает эллипс. Драгоценное изделие словно подчёркивает направление движения пресмыкающегося и его замкнутость на самом себе. Вследствие

[1] Хотя Л. Медичи несколько неточно цитирует поэта. Вместо «morte bella parea nel suo bel viso» он пишет «morte bella parea nel suo volto» [10, p. 18].

этого змею в представленном женском изображении, скорее, можно трактовать как символ вечности, пусть и традиционного касания не происходит. Более того, для акцентирования внимания на пресмыкающемся, обвивающем ожерелье, П. ди Козимо показывает тело С. Веспуччи в трёхчетвертном повороте, демонстрируя в профиль только лицо. Тем самым художник отступает от традиционных профильных изображений, характерных для портретного жанра в период кватроченто. При этом подобная трактовка схожа с представленной Сандро Ботиччелли (1445—1510) в «Портрете молодой женщины» (ок. 1475 г.; Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт), на котором, вероятно, также представлена в идеализированном виде С. Веспуччи, на этот раз в образе нимфы, отсылая к произведению А. Полициано (1454—1494).

В целом в своём творчестве П. ди Козимо уделяет большое внимание изображению ювелирных изделий. Тот факт, что они выполняют не только декоративную функцию, но и, прежде всего, связаны с социальным статусом их владельца, находит подтверждение, в частности, в другой картине мастера, «Мадонне с младенцем и святыми Петром, Розой из Витербо, Екатериной Александрийской и Иоанном Евангелистом» (ок. 1493 г., Флоренция, Оспидале дельи Инноченти). Святая Екатерина изображена носящей украшения, согласно правилам, принятым во флорентийском обществе XV века. С помощью них П. ди Козимо подчёркивает, что изображает невесту Христа. Благодаря этому художник соединяет мистическое таинство с повседневными реалиями своей аудитории [14, p. 189]. Как отмечает Э. Рэндольф: «…ювелирные предметы обладали настолько сильными культурными коннотациями, что их было дозволено изобразить в алтарной картине в качестве украшения столь почитаемой невесты, как святая Екатерина Александрийская» [14, p. 189][1].

Закон, касающийся расходов, от 1472 года, который приводит в статье исследователь, гласит в отношении замужних женщин следующее: «…они могут носить ожерелья, покрывала и две броши — одну на голову, другую — на плечо. Данные упомянутые предметы они могут носить в течение трёх лет, начиная со дня бракосочетания. Это касается как тех, кто уже вступил в брак, так и тех, кто собирается. По истечению трёх лет они могут носить лишь ожерелье и только одну брошь на протяжении трёх последующих лет. По окончании этого срока им запрещается носить какой-либо из указанных предметов»[2].

---

[1] «…the jewels possessed cultural connotations so positive as to permit appearance in an altarpiece, adorning the body of a bride so admirable as St Catherine».

[2] Mazzi C. Due provisioni suntuarie fiorentine (24 novembre 1464. 29 febbrario 1471 [1472]). Florence, 1908. Цит. по: A. W.B. Randolph. Performing the Bridal Body in Fifteenth-Century Florence // Art History. 1998. Vol. 21. No. 2. P. 189 «…they may wear necklaces, veils and two brooches — one for the head and one for the

На женской фигуре, представленной П. ди Козимо, брошь зооморфной формы и ожерелье. Исходя из приведённого выше требования, можно сделать вывод о том, что флорентийский мастер изобразил замужнюю женщину. При этом, судя по количеству и виду украшений, П. ди Козимо представил флорентийку, находившуюся на тот момент в браке не менее трёх и не более шести лет. Договорной брак между Симонеттой Каттанео и Марко Веспуччи был заключён в 1468 г., а в 1469 г. она прибыла во Флоренцию [10, p. 51]. Так как Симонетта Веспуччи умерла в апреле 1476 г., то её брак продолжался около семи лет. Если допустить, что флорентийский мастер изобразил в данной работе именно жену М. Веспуччи, то тогда это означает сознательное нарушение со стороны художника традиций, принятых в обществе в этот период, при создании портретного образа. Так как, согласно фрагменту закона, приведённого выше, на Симонетте Веспуччи уже не могло быть надето подобных украшений. Отступление от принятых правил может объясняться стремлением художника акцентировать внимание на замужнем статусе представленной модели. Существуют и другие детали, которые также указывают на её положение. В частности, ещё одним доказательством является рубин, украшающий причёску женщины. Как отмечает Д. Джеронимус [10, p. 56], рубин, ценимый за красоту и чистоту, достаточно часто использовался в брачных женских ювелирных изделиях.

Косвенным доказательством того, что изображена именно Симонетта Веспуччи, может послужить тот факт, что её волосы украшают нити жемчуга, вплетённые в причёску и получившие название «vespaio», восходящее к осиному гнезду, которые они напоминают. Вследствие этого, наряду с декоративной ролью, они в данном случае также являются каламбуром на фамилию Симонетты по мужу, Vespucci — vespa (оса) [10, p. 59]. Наличие «vespaio» в женском изображении стало одним из доводов идентифицировать представленную как Симонетту Веспуччи и в отношении портрета, созданного Сандро Боттичелли (ок. 1475; Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт), о котором уже говорилось выше. В частности, Ж.М. Мусаччио пишет в отношении произведения, принадлежавшего последнему: «Дополнительным свидетельством этого культа [посвящённого Симонетте Веспуччи] может быть фантастическое изображение женщины, созданное Боттичелли и часто представленное как идеализированный портрет Симонетты,

shoulder. And these above mentioned things they may wear for three years from the day that they went to marriage, thus for those who have already gone to marriage, as for those who will go. And after the said three years, they may wear the necklace alone and only one brooch for another three years, and after that it is entirely forbidden them the power to bear any of the above said things».

благодаря наличию античного украшения из сердолика и жемчужной сети, называемой vespaio, или осиное гнездо, в волосах, этимологически связывающей её с Веспуччи» [12, p. 31].[1]

В качестве одного из доказательств того, что в произведении П. ди Козимо представлена героиня произведений Дж. Боккаччо, Э. Ольсзевски [13] также приводит изображение грозового облака, которое является частью природной стихии, обрушившейся на Фьяметту во сне в одноимённой повести. Принимая эту точку зрения, следует учитывать, что в таком случае живописец достаточно вольно интерпретировал литературный оригинал. Если у Дж. Боккаччо туча была ещё одним предзнаменованием несчастий, которые испытает героиня в будущем, то у П. ди Козимо подобная трактовка небесного пространства связана, прежде всего, с декоративной функцией. Контур тёмного облака частично повторяет абрис лица изображённой и привлекает внимание зрителя к её утончённой красоте. Кроме того, на фоне этой тучи кожа женщины кажется ещё более белоснежной, также подчёркивая, тем самым, её внешнюю привлекательность.

Извилистые линии представленного П. ди Козимо рельефа местности также во многом подчёркивают плавность и певучесть женского силуэта. Изображение земного и небесного пространства занимают практически равные части, тем самым создавая ощущение гармонии и равновесия, на которых стремится акцентировать внимание флорентийский художник. В свою очередь, это направлено на то, чтобы продемонстрировать чувства величия, сдержанности и достоинства, выражаемые изображённой. Вместе с тем в пейзаже, на фоне которого представлена женщина, можно видеть, как деревья с густой листвой, так и с уже опавшими листьями. В этом чередовании прослеживается мотив умирающей и воскресающей природы, берущий свои истоки из античной культуры. Подобная трактовка пейзажа позволяет связать его и со змеёй, которая расположена на первом плане, собирающейся укусить себя за хвост и являющейся символом вечности. Переплетение жизни и смерти связано и с личностью Симонетты Веспуччи, изображённой П. ди Козимо и превратившейся в его произведении в символ вечной красоты, над которой не властно время.

В качестве предполагаемого заказчика произведения из французского собрания некоторые исследователи, в частности, Э. Ольсзевски [13, p. 9], называют Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи. Д. Джеронимус [10, p. 65] также высказывает предположение о том,

[1] «Additional evidence of this cult may be Botticelli's fantastic painting of a woman, often identified as an idealized portrait of Simonetta because of the cast of an ancient carnelian from the Medici collection around her neck and the pearl net, called a vespaio, or wasp nest, in her hair, etymologically identifying her as a Vespucci».

что заказ мог поступить от этого итальянского аристократа или от самого Лоренцо Медичи. В этом случае поводом к его появлению стало бракосочетание между Лоренцо ди Пьерфранческо и Семирамидой Аппиани 19 июля 1482 года. Невеста была племянницей Симонетты Веспуччи. Вследствие этого заказ, порученный П. ди Козимо, должен был стать, с одной стороны, воплощением идеи вечной любви и красоты, которые были связаны Симонеттой, а с другой, стать данью памяти этой женщине. Как пишет Д. Джеронимус [10, p. 66], новый союз между Каттанео и Медичи после смерти Джулиано и Симонетты должен был рассматриваться обеими семьями отчасти как символическое возрождение данной любви.

Кроме того, обращение в этом контексте к изображению родственницы новобрачной в некоторой степени согласовывалось с тенденцией, характерной для данного периода и заключающейся в акцентировании внимания на родословной и важнейшем значении семейных уз и происхождения. Как отметил Франческо Гвиччардини (1483—1540), итальянский историк и представитель общественно-политической элиты Флоренции, в начале XVI в., «хорошее имя ценнее богатейшего состояния»[1]. Тем самым он перефразировал слова из Ветхого Завета, Книги Притчей Соломоновых: «Доброе имя лучше большого богатства, и добрая слава лучше серебра и золота» (гл. 22:1) [3]. Подтверждение огромного значения, которое придавалось родословной, можно видеть и во флорентийском изобразительном искусстве. В частности, в творчестве Доменико Гирландайо (1449—1494) и его росписях капеллы Сассетти в церкви Санта-Тринита 1482-1485 гг. и капеллы Торнабуони в церкви Санта Мария Новелла 1485—1490 гг.

При этом П. ди Козимо стремился к созданию идеализированного образа Симонетты Веспуччи. Это было связано с идеями неоплатонизма, которые были распространены во Флоренции и, в частности, при дворе Медичи. Согласно им, созерцание красоты приближает смотрящего к Богу, так как в ней находит выражение божественное благо. Важное значение в философской системе Марсилио Фичино (1433—1499) отводилось идее любви, которая определялась как «desiderio di belleza», т. е. желание красоты или, как пишет Э. Панофский, «желание насладиться красотой» [5, с. 239]. Далее исследователь отмечает: «Эта красота… разлита по всей вселенной, но она существует в основном в двух видах, которые символизируют “две Венеры”…» [5, с. 239]. П. ди Козимо создаёт не толь-

[1] «…a good name is more valuable than great wealth». Цит. по: Baker N. S. From a civic world to a court society: culture, class and politics in Renaissance Florence, 1480—1550: a dissertation submitted…for the degree of doctor philosophy. Evanston, 2007. P. 60.

ко идеализированный образ Симонетты, но представляет её в виде земной Венеры, то есть животворящей силы, которая порождает всё существующее в природе. Тем самым она становится зримым воплощением красоты и любви, сочетая в себе одновременно чистоту и чувственность, комбинация которых была излюбленной в искусстве конца XV в. Отсюда наличие нитей жемчуга, упоминавшихся выше, которые в данном случае являются не только традиционным женским украшением этого периода, но и символом, связанным с Венерой. Как воплощение последней П. ди Козимо представляет Симонетту Веспуччи полуобнажённой. Кроме того, отчасти, подобное сравнение также восходит к строкам, написанным А. Полициано (1454—1494) и произносимым в его станцах самой Симонеттой о том, что она «была рождена на коленях Венеры» [10, p. 65][1]. П. ди Козимо использует созданную итальянским автором аллюзию на Портовенере, где появилась на свет супруга Марко Веспуччи. Эту метафору художник применяет как ещё одну деталь, позволяющую представить Симонетту в виде античной богини.

В целом, при создании работы П. ди Козимо, судя по всему, использует сразу несколько источников, в том числе литературных. В частности, произведения Дж. Боккаччо и А. Полициано, философские идеи, связанные с неоплатонизмом. При этом флорентийский художник иногда достаточно вольно их применяет, подчиняя собственным задачам, которые, вместе с тем, отражают также вкусы, господствовавшие при дворе Медичи.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Боккаччо Дж. Фьяметта / Пер. с ит. М. А. Кузмина. М.: Наука, 1968. URL: http://lib.ru/INOOLD/BOKKACHO/bock_fiammetta.txt_with-big-pictures.html (дата обращения 02.07.2017).

2. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. с ит. А. Г. Габричевского, А. И. Бенедиктова. М.: Альфа-книга, 2008. 642 с.

3. Ветхий Завет. Книга Притчей Соломоновых. Книга Екклесиаста, или Проповедника. Книга Песни Песней Соломона. СПб: Вита Нова, 2014. 288 с.

4. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Пер. с англ. А.Г. Габричевского. СПб: Азбука-классика, 2006. 544 с.

5. Панофский Э. Этюды по иконологии / Пер. с англ. Н.Г Лебедевой, Н.А. Осминской. СПб: Азбука-классика, 2009. 480 с.

[1] «for I was born in the lap of Venus».

6. Allan J.R. Simonetta Cattaneo Vespucci: beauty, politics, literature and art in early Renaissance Florence: a thesis submitted… for the degree of doctor of philosophy. Birmingham, 2014. 315 p.

7. Baker N.S. From a civic world to a court society: culture, class and politics in Renaissance Florence, 1480—1550: a dissertation submitted… for the degree of doctor philosophy. Evanston, 2007. 476 p.

8. Boccaccio G. Famous Women / Translated by V. Brown. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003. 282 p.

9. Fermor S. Piero di Cosimo: Fiction, Invention and «Fantasia». London: Reaktion Books, 1993. 226 p.

10. Geronimus D. Piero di Cosimo: Visions Beautiful and Strange. New Haven: Yale University Press, 2006. 366 p.

11. Médicis L., Zanato T. Opere. Torino: Einaudi, 1992. 773 p.

12. Musacchio J.M. Wives, Lovers, and Art in Italian Renaissance Courts // Art and Love in Renaissance Italy. New York: Metropolitan Museum of Art, New Haven: Yale University Press, 2008. P. 29—41

13. Olszewski E.J. Piero di Cosimo's «Lady Fiametta» // Notes in the History of Art. 2002. Vol. 21, №. 2. P. 6—12.

14. Randolph A. Performing the Bridal Body in Fifteenth-Century Florence // Art History. 1998. Vol. 21. № 2. P. 182—200.

15. Tinagli P. Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation and Identity. Manchester and New York: Manchester University Press, 1997. 206 p.

16. Unia F. Piero di Cosimo: l'ingegno strano e fantastico. Zanica: Soldiershop Publis17. hing, 2016. 81 p.

Waldman L.A. Fact, Fiction, Hearsay: Notes on Vasari's Life of Piero di Cosimo // The Art Bulletin. 2000.Vol. 82. №. 1. P. 171—179.

REFERENCES

1. Bokkachcho Dzh. F'jametta / Per. s it. M. A. Kuzmina. M.: Nauka, 1968. URL: http://lib.ru/INOOLD/BOKKACHO/bock_fiammetta.txt_with-big-pictures.html (data obrashhenija 02.07.2017).

2. Vazari Dzh. ZHizneopisanija naibolee znamenityh zhivopiscev, vajatelej i zod-chih / Per. s it. A. G. Gabrichevskogo, A. I. Benediktova. M.: Al'fa-kniga, 2008. 642 s.

3. Vethij Zavet. Kniga Pritchej Solomonovyh. Kniga Ekklesiasta, ili Propoved-nika. Kniga Pesni Pesnej Solomona. SPb: Vita Nova, 2014. 288 s.

4. Panofskij JE. Renessans i «renessansy» v iskusstve Zapada / Per. s angl. A.G. Gabrichevskogo. SPb: Azbuka-klassika, 2006. 544 s.

5. Panofskij JE. JEtjudy po ikonologii / Per. s angl. N.G Lebedevoj, N.A. Osmin-skoj. SPb: Azbuka-klassika, 2009. 480 s.

6. Allan J.R. Simonetta Cattaneo Vespucci: beauty, politics, literature and art in early Renaissance Florence: a thesis submitted… for the degree of doctor of philosophy. Birmingham, 2014. 315 p.

7. Baker N.S. From a civic world to a court society: culture, class and politics in Renaissance Florence, 1480 Костыря М.А.1550: a dissertation submitted… for the degree of doctor philosophy. Ev-anston, 2007. 476 p.

8. Boccaccio G. Famous Women / Translated by V. Brown. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003. 282 p.

9. Fermor S. Piero di Cosimo: Fiction, Invention and «Fantasia». London: Reaktion Books, 1993. 226 p.

10. Geronimus D. Piero di Cosimo: Visions Beautiful and Strange. New Haven: Yale University Press, 2006. 366 p.

11. Médicis L., Zanato T. Opere. Torino: Einaudi, 1992. 773 p.

12. Musacchio J.M. Wives, Lovers, and Art in Italian Renaissance Courts // Art and Love in Renaissance Italy. New York: Metropolitan Museum of Art, New Haven: Yale University Press, 2008. P. 29—41

13. Olszewski E.J. Piero di Cosimo’s “Lady Fiametta” // Notes in the History of Art. 2002. Vol. 21, №. 2. P. 6—12.

14. Randolph A. Performing the Bridal Body in Fifteenth-Century Florence // Art History. 1998. Vol. 21. № 2. P. 182 Костыря М.А.200.

15. Tinagli P. Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation and Identity. Manchester and New York: Manchester University Press, 1997. 206 p.

16. Unia F. Piero di Cosimo: l’ingegno strano e fantastico. Zanica: Soldiershop Publis17. hing, 2016. 81 p.

Waldman L.A. Fact, Fiction, Hearsay: Notes on Vasari's Life of Piero di Cosimo // The Art Bulletin. 2000.Vol. 82. №. 1. P. 171—179.

Рецензенты:

Костыря М.А., канд. искусств., доцент Санкт-Петербургского государственного ун-та.

Скворцова Е.А., канд. искусств., старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного ун-та.