

УДК7.034(450)
ББК 85.143(3)
DOI 10.18688/aa2515-4-27

Р. Р. Гайнуллина

В образе Артемизии. Репрезентация вдов в эпоху Возрождения

Несмотря на пристальное изучение женского портрета эпохи Возрождения, в историографии всё ещё наблюдаются отдельные «лакуны» в типологизации этого жанра. Богатый по своим функциям и задачам, он обладал, как представляется современному искусствоведению, разветвлённой системой поджанров. Настоящая статья посвящена сразу двум проблемам: с одной стороны, речь пойдёт о репрезентации вдов как об особом типе портретной живописи эпохи Ренессанса, а с другой — мы постараемся выделить «вдовий» портрет в рамках типологии так называемого «портрета-аллегории», в котором модель наделялась атрибутами и чертами персонажей античной истории, мифологии и Священного Писания.

До недавнего времени портреты вдов рассматривались вскользь в потоке прочих женских портретов эпохи Возрождения, а иногда и вовсе игнорировались исследователями. Так, разговор о них фактически отсутствует в обоих фундаментальных трудах о ренессансном портрете — у Джона Поупа-Хеннесси [39] и Лорна Кэмпбелла [10] — и даже в исследованиях 1970–80-х и 1990-х гг., посвященных «женскому вопросу» в искусстве Возрождения [27; 43; 44; 46; 47; 49]. Исключением можно назвать труды Алисон Леви, которая в своей диссертации 2003 г. [32], а также в вышедшем в 2018 г. сборнике [33], не только обозначает повторяющиеся типические черты вдовьего портрета, но и обращается к более широкому контексту. Тем не менее ни в одном из актуальных исследований рассмотрение репрезентации вдов в эпоху Возрождения не выходило за границы канонических «вдовьих» портретов. Как будет продемонстрировано ниже, эта традиция оказывается значительно шире, чем представлялось ранее.

Богатый социокультурный фон, о котором мы можем судить по дошедшим до нас свидетельствам¹, позволяет отметить ту исключительную роль, которая отводилась вдовам в ренессансном обществе, и то, какой важной задачей для вдов была их саморепрезентация. Обретенный статус вдовы накладывал на женщину эпохи Ренессанса как возможности (выступать регентом, участвовать в политике [19], самостоятельно распоряжаться финансами, заказывать произведения искусства [28]), так и ответственность. Положение вдовы в итальянском обществе эпохи Возрождения, даже если она была представительницей правящего дома, сложно назвать однозначно стабильным. Даже при положительном экономическом исходе, когда вдове был открыт доступ к на-

¹ Избранные труды, посвященные этому вопросу [9, 12, 14, 42].

следству (а ведь бывали и иные случаи²), перед ней стояла важная задача — закрепление своего независимого статуса, и, как будет продемонстрировано ниже, произведения искусства играли в этом процессе не последнюю роль.

Вдовство было чрезвычайно распространенным явлением в ренессансном обществе. Так, согласно данным, собранным в исследовании Дэвида Херлихи и Кристианы Клапиш-Цубер [24, p. 117–131], основанном на налоговых документах Флоренции 1427–1429 гг.³, 97 % флорентийских женщин уже были замужем или овдовели к двадцати пяти годам. Примечательно и то, что 25 % всего женского населения Флоренции того времени были вдовами (при этом всего 4 % мужчин числились вдовцами) [24, p. 117–131].

Эту же тенденцию демонстрирует и литература XVI в., в частности, один из самых важных нравоучительных текстов этого периода на тему вдовства — трактат испанского богослова Хуана Вивеса «Об обучении христианских женщин» (*De institutione feminae christiana*, 1523). Эта книга была впервые издана в 1523 г. на латыни, но буквально за следующие несколько десятилетий была переведена на итальянский, немецкий, английский и французский языки. Рост литературы, посвященной вдовству⁴, связывается с тем неоднозначным положением, в котором находилась вдова, и теми возможностями, которые перед ней открывались [32, p. 168]. В третьей главе книги III, посвящённой памяти о муже, Вивес акцентирует внимание на сохранении образа супруга путём особого поведения и презентации вдовы. Согласно Вивесу, «вдова должна чтить память мужа своего не как умершего, но как отсутствующего⁵, а он будет выступать «её наблюдателем и хранителем»⁶. Образ супруга после смерти фактически продолжает существовать в его вдове, а всё её бытие наделяется важнейшей задачей — сохранением памяти об усопшем. Чрезвычайная распространённость женского вдовства в ренессансном обществе, а также те социальные и идеологические задачи, которыми наделялись вдовы, очевидно, не могли не найти своего отражения в их изображениях.

Образцовая вдова. Иконография вдовьего портрета

Традиционно под так называемым «вдовьим портретом» понимается особый тип женского портрета, который складывается к концу XV в. Героиня на нем изображается в три четверти, на нейтральном фоне, в темном платье, покрытая вуалью. Таковы, например, портрет Франчески Сфорца ди Сантафиора работы Якопино дель Конте (ок. 1546–1560 гг. Рим, Галерея Боргезе), портрет Марии Сальвиати и Джуллии Медичи работы Понтормо (ок. 1537 г., Балтимор, Художественный музей Уолтерса), портрет Ор-

² Обрести финансовую стабильность, например, во Флоренции было сложной задачей [13]. Причиной тому выступало флорентийское наследственное право. Вернуть даже свое приданное для вдовы было сложной задачей, что в итоге приводило ее к шаткому финансовому положению и даже бедности [29].

³ Речь о т.н. *Catasto* — налоговых документах Флоренции с 1427 по 1429 годы [25].

⁴ Помимо Вивса, эту тему раскрывал, например, Эразм Роттердамский в своем труде «Христианская вдова» (*De Vida Christiana*, 1529) [17, p. 177–258].

⁵ «*Ergo memoria mariti, no uelut mortui, sed absentis colet uidua maiore ueneratio ne ac pietate, quam fletu*». Цит. по [32, p. 170–171]. В английском издании см. [52, p. 274].

⁶ «*Illu sibi observatore, & custode apponat, no actionu exterioru modo, ut antea circuseptu corpore: sed nuc eo exoneratu, liberuque ac meru spiritu coscientiae quoque suaue*». Цит. по [32, p. 170–171]. В английском переводе 1557 года и вовсе роль наблюдателя обозначается, как «spy» [52, p. 275].

тензии деи Барди работы Алессандро Аллори (ок. 1559 г., Флоренция, Уффици, Флоренция), портрет Катерины Сфорца работы Джорджо Вазари (ок. 1556 г., Флоренция, Палаццо Веккио).

Для понимания специфики этого поджанра необходимо выделить характерные иконографические особенности и проанализировать программу названных портретов. Несомненным атрибутом, который отличает вдов на выделенных нами изображениях, является особый костюм — вдовье платье и вуаль. Эти «атрибуты» вдовства мы встречаем во множестве визуальных и литературных источников эпохи. Например, в подобную одежду облачены вдовы на гравюрах так называемых «костюмных книг» Чезаре Вечеллио⁷ и на гравюрах Пьетро Бертелли⁸. Платье вдовы на этих изображениях представляет из себя простое одеяние, довольное закрытое, темного или даже черного цвета. Подтверждение тому, что подобное платье и черный цвет ассоциировались с трауром, мы находим в тексте 1450 г., где Веспасиано да Бистиччи, воспевая вдову Алессандру Барди, акцентирует внимание на ее платье, которое было черным, простым и закрытым до шеи, как подобает вдове. Он же пишет, что вуаль у вдовы «так закрывала ее лицо, что его нельзя было увидеть»⁹. Подобные предписания о внешнем виде вдовы мы обнаруживаем и у Джираломо Савонаролы в его «Книге о вдовьей жизни» (*Libro della vita viduale*) [45]. По мнению проповедника, овдовевшим женщинам необходимо было отделять себя от остальных как в быту, так и костюме. В этом контексте одеяние становится инструментом, явно демонстрирующим особое положение женщины, ее скорбь и благочестивость.

Отличным примером тому, как рассмотренные атрибуты становятся универсальными символами вдовьего статуса, иллюстрирует история Катерины Сфорца, пережившей утрату мужа дважды. Первое ее изображение — медаль Никколо Фиорентино 1488 г., хранящаяся в Мюнцкабинете в Берлине, в которой она предстает как вдова Джироламо Риарио, одетая в традиционное вдовье платье и покрытая вуалью, в то время как на оборотной стороне колесница Виктории отсылает к ее политическому триумфу¹⁰. Второе — портрет, написанный Джорджо Вазари ок. 1556 года для убранства Зала Джо-

⁷ Чезаре Вечеллио. Гравюра «Итальянская вдова» из книги «Habiti antichi et moderni di tutto il mondo» (1598 г.). Рейксмузей. Амстердам. Инв. ВI-1938-0066-192; Чезаре Вечеллио. Гравюра «Венецианская вдова» из книги «Habiti antichi et moderni di tutto il mondo» (1598 г.) Фонд князей Чарторыйских. Krakow. Инв. 2434 I Cim.

⁸ Например, Пьетро Бертелли. Римская вдова. Ок. 1580 г. Музей Метрополитен. Нью-Йорк. Инв. 62.676.31.5.

⁹ «La cioppa accollata, come vedova; il mantello in capo senza crespe; una benda in sugli occhi; il mantello le copriva in modo il viso, che non si poteva vedere». Цит. по [8, p. 554]. Конечно, Веспасиано в описании вдовьего одеяния достаточно строг, и во многих портретах можно видеть, как платье, «закрытое до шеи», поддается модным тенденциям своего времени и изменяется. Так, в портрете Ортензии де Барди появляется глубокий вырез, который просто прикрывается полупрозрачной тканью.

¹⁰ Здесь стоит напомнить, что после убийства ее первого мужа, Джироламо Риарио, Катерина Сфорца сумела достаточно решительными действиями и хитростью защитить власть от заговорщиков, которые держали в плену ее и ее семью. Благодаря этому она сохранила власть и стала регентом при своем сыне Оттавиано. В этом контексте сохранение вдовьей иконографии в портретах закрепляло за ней власть и демонстрировало ее легитимность. В дальнейшем Катерина Сфорца вступит в тайный брак с Джакомо Фео в 1490 г., а в 1497 г. — с Джованни ди Пьерфранческо Медичи, представителем младшей ветви семьи Медичи (в этом союзе родится Джованни деле Банде Нере) [54].

вании делле Банде Нере в палаццо Публико во Флоренции и заказанный Козимо I Медичи. Этот образ все так же демонстрирует традиционные для вдовы атрибуты — вуаль и темное платье. Но несмотря на то, что иконография этого портрета явно восходит к медали, где Катерина изображалась как вдова Риарио, здесь Катерина представлена как вдова Медичи [32, р. 162–163].

Однако крой одеяния и темный траурный цвет — далеко не единственны атрибуты вдов. В рассмотренных выше портретах они дополняются менее очевидными знаками скорби по ушедшему. Так, в руках у вдовы могут быть медаль, камея (как в портрете Марии Сальвиати и Джулии Медичи кисти Понтормо) и даже живописный портрет (например, в женском портрете кисти Бернардино Личинио, ок. 1525–1528 гг. Пинакотека Кастелло Сфорцеско, Милан) или иной атрибут, который может стоять рядом. Все эти элементы складываются в единую программу, передающую как индивидуальные оттенки смыслов, так и общие идеи эпохи о вдовстве. Так, в программе портрета кисти Александро Аллори, который сейчас считается изображением Ортензии деи Барди¹¹, траурную тему, помимо наряда модели, поддерживают изображенная рядом с ней скульптура и камея в ее руках. На резном камне изображен Меркурий, который являлся проводником между миром живых и миром мертвых и в то же время может быть образом, связанным с Козимо I Медичи¹². Скульптура слева от модели — это уменьшенная копия фигуры Рахили с гробницы папы Юлия II работы Микеланджело, то есть образ, связанный с темой супружеской любви и происходящий при этом из погребального контекста.

Другой «образцовый» портрет вдовы — портрет Марии Сальвиати, написанный Понтормо (1526–1537 гг.) — также обладает сложной программой. Вдова Джованни делле Банде Нере, по предположению Ф.Дзери [58, р. 325], держит модель медали работы Франческо да Сангалло, которая датируется 1522 г. и изображает её покойного супруга. Заказчиком настоящего портрета выступал, как сейчас считается, их сын, великий герцог Козимо I Медичи. По мнению А. Леви, датировка портрета совпадает с периодом прихода к власти Великого герцога Козимо — между 1526 и 1537 гг. — и приближается к последней дате. По предположению исследовательницы, настоящий портрет не только демонстрирует его мать и его связь с отцом, но и служит подтверждением смерти отца и демонстрирует мужественность самого Козимо [32, р. 185]. Иконография Марии Сальвиати исключительно как вдовы закрепится и в дальнейшем, в период правления Козимо, например, в портрете, написанном Понтормо вскоре после ее смерти (1543–1545 гг., Флоренция, Уффици), а также в упомянутой выше росписи в Зале Джованни делле Банде Нере в Палаццо Веккио, выполненной в 1556 г. Дж. Вазари.

¹¹ Определение этого портрета как изображения вдовы было закреплено в ранней литературе, подробнее см. в статье Г.Лангdon [30]. Л.Бекеруччи видела в геройне Виторию Колонну [7, р. 190], а Г.Лангдон Джулию Медичи [31, р. 274] (основывается на ранней публикации 1992 г.). Как в последней монографии достоверно доказал А.Натали [38], это портрет Ортензии ди Барди. Она была женой Томмазо деи Барди и жила в Риме. Нынешняя датировка портрета 1559 г. не совпадает с датой смерти супруга (Томмазо ди Барди умирает позже), так что ясности в этом вопросе все еще нет, однако стоит заметить, что программа этого портрета достаточно близка к траурной тематике.

¹² Лангдон примирила эти версии, представляя геройню, как медичейскую вдову еще в ранней статье [30].

Итак, углубляясь в функции, которыми надеялись рассмотренные портреты вдов, суммируем общую тенденцию: вдовий портрет часто выступает в качестве политического инструмента. Так, в руках правительницы апелляция к образу вдовы преследует задачу сохранения власти, положения в обществе и достатка (такова медаль, созданная Никколо Фиорентино для Катерины Сфорца) [55, р. 84–87], для ее наследников сам публичный образ вдовы и ее портреты становятся способом пропаганды и узаконивания власти (как в случае с портретами Марии Сальвиати и Катерины Сфорца, заказанными Козимо Медичи) [55, р. 88–89]. Настоящий обзор не претендует на исчерпывающую полноту, однако хорошо демонстрирует палитру функций, которыми надеялись портреты вдов, будь то упрочение их статуса, политические высказывания или легитимизация наследников путем апpropriации образа вдовы отца-правителя¹³. Но, несомненно, наивысшей этической задачей этих портретов, как и самих вдов (и при их жизни, и в вечности), было выступать живым памятником усопшему супругу и оставлять память о нем в мире живущих. Именно ее и выполняют эти портреты, используя, как уже было отмечено ранее, достаточно сложный изобразительный язык. Незримо, посредством камей в руках, посвятительных надписей и иных образов, а иногда и вполне зримо, как в портрете работы Бернардино Личинио, усопшие присутствуют, но в ином мире — мире рукотворном, художественном. Этой же задачей наделяется и бытие вдовы в рассмотренных выше литературных и теологических источниках — в том числе у Хуана Луиса Вивеса и Савонаролы. В нашем случае показательно еще и то, что, обращаясь к традиционной для Средних веков и Ренессанса практике *exempla*, теологи апеллировали к идеальным ролевым моделям — святым вдовам из Библии — Анне и Юдифи [52, р. 213].

Мемориальная функция вдовьего портрета, его аллегорическая программа, любовь ренессансной литературы к подражанию «ролевым моделям» наталкивает нас на поиски иных *exempla* и способов презентации вдов, вне выявленного «образцового» типа вдовьего портрета.

Артемизия Карийская. Портрет-аллегория и иконография вдовства

Упомянутые нами библейские «идеальные вдовы», воспетые теологами, были не единственными, очевидно существовали и альтернативные образчики добродетели, например, из мира классической образности¹⁴. Наиболее впечатляющей из них оказалась история Артемизии II Карийской, которая, согласно легенде, настолько тяжело переживала смерть мужа, что подмешивала себе в питье его прах. Согласно Боккаччо¹⁵, «она запретила хранить его в золотой урне, так как посчитала, что для ее любимого мужа не подойдет никакое другое хранилище, кроме ее груди» [2, с. 217–219]. Заметим, как этот отрывок резонирует с рассмотренными выше идеями Вивса: Артемизия буквально

¹³ Об апpropriации образа вдов Медичи в политических целях Козимо и наследниками пишет А. Леви [33], Дж. Врис [55], Н. Томас [50].

¹⁴ Здесь уместно вспомнить, например, историю еще одной античной вдовы — Диодоны, которая часто выступала примером женской добродетели [5].

¹⁵ Другой, классический, источник, известный в эпоху Возрождения и повествующий об Артемизии, — сочинение древнеримского автора Валерия Максима — Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*, IV, 6, 1 [37].

превращает себя во вместилище вечной памяти об усопшем. Ровно такой же задачей наделялись как сами вдовы, так и их изображения.

Следуя за ренессансной практикой подражания *exempla virtutis*, мы предполагаем, что в итальянской портретной живописи этого периода вполне вероятно могли появиться и соответствующие изображения вдов, которые отсылали к добродетельному образу карийской правительницы, тем более если учесть какими сложными по своей аллегорической программе был вдовий портрет. Учитывая также тот факт, что Артемизия после смерти мужа взяла на себя управление государством, не исключено, что политические обертоны ее образа могли импонировать аристократическим вдовам, для которых обращение к статусу вдовы было частью саморепрезентации.

В качестве подтверждения приведем два живописных портрета — «Портрет в образе Артемизии» Бальтраффии из коллекции Маттиоли в Милане ок. 1490–1485 гг. (Илл. 61) и «Женский портрет» Себастьяно дель Пьомбо из коллекции Хейрвуд Хаус в Лидсе ок. 1520 г. (Илл. 62) — и серию рисунков Антуана Карона на тему истории Артемизии, созданных ок. 1563 г. как эскизы для шпалер (Париж, Лувр; Париж, Национальная библиотека Франции). Все изображения в современной литературе связываются с репрезентацией знаменитых вдов. В картине Бальтраффии видят портрет Изабеллы Арагонской, герцогини Миланской [21, 48], вдовы Джан Галеаццо Сфорца, в портрете Себастьяно дель Пьомбо из Лидса — изображение Виттории Колонны [23], а в эскизах Антуана Карона к шпалерам, как давно уже установлено и общепринято, присутствует аллюзия на Екатерину Медичи [19].

Портрет Бальтраффии получил свою трактовку на основании анализа костюма изображенной женщины и сведений о покровительстве, которое Изабелла Арагонская, как известно, оказывала Бальтраффии; таково предположение Антонио Мадзотта [48, р. 128 №18]. Платье дамы на этом портрете, а также ее вуаль перекликаются со вдовым одеянием. Кроме того, такое же одеяние мы видим на медали Изабеллы Арагонской, которая была создана Джан Кристофоро Романо несколькими годами позднее (Вашингтон, Национальная галерея Вашингтона, инв. NGA 1957.14.670.a) [6, р. 51–52]. В руках дама держит чашу, вероятно с прахом супруга, которая и является атрибутом, позволяющим определить ее как Артемизию II Карийскую. Согласно дошедшему до нас историческим сведениям, репрезентация в образе вдовы Джан Галеаццо была важной частью политики Изабеллы и плотно вошла в обиход [53]. В 1495 г., почти спустя год после смерти мужа, Изабелла принимала при дворе Изабеллу д'Эсте. Вдова была полностью одета в черное сама, и вся комната была задрапирована темной тканью¹⁶. Выбор этих перформативных практик подчеркивал статус Изабеллы как молодой вдовы. В письмах она описывает себя как «одинокую в несчастье» [16, р. 395]. Стратегии репрезентации, которые укрепляли ее идентичность как вдовы, сыграли ключевую роль в получении общественной поддержки и лояльности двора Сфорца [53].

В качестве подтверждения тому, что образ Артемизии использовался для укрепления власти вдовы и ее династической позиции, можно привести в пример Екатерину Медичи. После смерти Генриха II 10 июля 1559 г. она также полностью облекается

¹⁶ Это известно из письма Изабеллы д'Эсте, датированным 20 января 1495 г. [35, р. 105].

в траур. История репрезентации власти при французском дворе отчетливо показывает, насколько важными в стратегиях создания публичного образа правителя были отсылки к истории, мифологии или Библии¹⁷. Многочисленные аллегоризированные празднества и триумфальные въезды были наполнены аллюзиями, в которых проводились параллели между правителями и героями из прошлого. Екатерина Медичи, выбрав своей ролевой моделью Артемизию, полностью следовала этой традиции. Вместо того чтобы отдалиться от двора и погрузиться в траур, она изобрела себе новую иконографию. Единственной связью итальянки Екатерины с французским двором, при котором ей хотелось утвердиться, были ее муж и дети, поэтому не удивительно, что свое вдовство она ассоциировала с характерной для «имперской» иконографии французского двора классической образностью. В 1562 г. Никола Уэль напишет идеализированную биографию Артемизии, *«Histoire de la Rayne Arthemise»*¹⁸, добавив в нее события, которые становятся параллелью эпизодам из жизни самой Екатерины Медичи [10, p. 421–422]. Изложенная Уэлем история Артемизии отображена в рисунках Антуана Карона¹⁹. Еще очевиднее параллель с Артемизией, которую овдовевшая королева предполагала провести в публичном поле: в 1559 г. она заказывает Франческо Приматиччо проект усыпальницы для своего супруга, который так и не был реализован, но очевидно отсылал к архитектурному патронажу Артемизии, воздвигнувшей своему супругу Мавсолу прославленный Галикарнасский мавзолей [10, p. 423].

В случае с Изабеллой Арагонской и Екатериной Медичи изображение модели в образе Артемизии было оправдано задачами, которые стояли перед овдовевшими монархиями. Обе вдовы, равно как и Артемизия, столкнулись с необходимостью утвердить свое положение и власть. В этом контексте особенным становится портрет Себастьяно дель Пьомбо, изображающий в образе Артемизии Витторию Колонну (ок. 1520 г., Лидс, Хейрвуд Хаус в Лидсе). Этот портрет имеет очевидные переклички с портретом работы Себастьяно дель Пьомбо из Национальный музея искусства Каталонии (ок. 1520–1525 гг.), в котором также видят изображение Виттории Колонны (Илл. 63)²⁰. Оба портрета явно написаны с одной модели. На портрете из барселонского музея дама изображена указующей на книгу, в которой написаны строки из стихотворения Виктории Колонны «Ovunque giro gli occhi o fermo il core / in questa oscura luce»²¹ (в 1881 г., когда картина была выставлена в Королевской академии, текст еще прочитывался) [23, p. 253], а жест другой ее руки, которой она указывает на себя, определяет ее как автора этих

¹⁷ Тема репрезентации власти посредством политической аллегории при французском дворе отлично изучена. Приведем в качестве примера ставший классическим труд Ф. Иейтс, в особенности его третью часть [57, p. 121–207].

¹⁸ Текст так и не был издан, однако рукописные версии активно циркулировали при дворе. Одна из рукописей хранится в Национальной библиотеке в Париже [26].

¹⁹ Как считается, рисунки должны были выступать эскизами к шпалерам, которые так и не были изготовлены [19, p. 237].

²⁰ Вероятно, именно этот портрет был описан Вазари: «E per vero dire, il ritrarre di naturale era suo proprio; come si può vedere nel ritratto di Marcantonio Colonna, tanto ben fatto, che par vivo; ed in quello ancora di Ferdinando marchese di Pescara; ed in quello della signora Yettoria Colonna, che sono bellissimi». Цит. по [51, p. 573]. Подробнее о модели и отождествлении с Витторией Колонной в статье Г. Фройлера [23, p. 253].

²¹ Это отрывок из сонета LXX из сборника [15, p. 38].

строк. Этот портрет, как считается, мог быть заказан в период ее замужества, в то время как второй портрет, ныне хранящийся в Англии, явно написан после кончины супруга.

Портрет из Хейрвуд Хаус в Лидсе представляет всю ту же модель, но уже без писательских атрибутов — стола и книги; драпировка, ниспадающая с плеча, закрывает уже почти всю руку, создавая более поэтический и аллегоризованный образ. Фон закрыт более плотной драпировкой, а в руках у дамы сосуд, на который она указывает²². По предположению Г.Фройлера [23], перед нами портрет, написанный по тому же эскизу (возможно, даже картону), что и первый, но значительно позже, уже после смерти мужа Виттории Колонны, Фердинандо д'Авалоса, произошедшей в 1525 г.

Оснований для гипотезы, что перед нами именно Виттория Колонна в образе Артемизии, в самом деле больше, чем простое внешнее сходство двух моделей. Виттория, согласно дошедшему до нас свидетельствам, пользовалась своим положением вдовы, она часто апеллировала к этому обстоятельству в своей поэзии, в частности в т.н. *Rime Vedovili*, «Поэмах о вдовстве» [18; 56]. Основная задача, которой Колонна наделяет свою поэзию, — излить «свою неиссякаемую боль», а не лишний раз придать «блеска» образу почившего мужа — «его лучезарному духу и почтенным останкам»²³. Как отмечают исследователи, особая саморепрезентация в образе вдовы любимого мужа и акцент на неиссякаемом горе были аллюзией на Петрарку и его утрату Лауры [56]. Завершающим аргументом в вопросе об изображении Виттории Колонны в образе Артемизии может послужить отрывок из «Неистового Роланда» Ариосто, в котором напрямую проводится параллель между поэтессой и античной царицей:

Поделом ей имя Виктория
Ей, рожденной среди побед
И с победой об руку
Длящей путь меж трофеев и триумфов.
Артемисия по любви к Мавзолу
Возвела усопшему мавзолей —
Но не больше ли честь
Не во гроб, а из гроба вознесть любезного? [1, с. 218–219]

Изображения знаменитых вдов в образе Артемизии, впервые рассмотренные вместе в нашей статье, позволяют расширить представления об иконографии вдовьего портрета. Все они соответствуют этическим нормам и «визуальным кодам» конца XV–XVI вв., которые были привычны для облика и публичного поведения вдовы, но при этом относятся к особому типу ренессансного портрета — портрету-аллегории²⁴,

²² Еще относительно недавно в данном портрете видели аллюзии на Св. Лючию. Но, как убедительно доказал Н. Макола, перед нами скорее изображение Артемизии [36].

²³ Scrivo sol per sfogar l'interna doglia
ch' al cor mandar le luci al mondo sole,
et non per giunger lume al mio bel Sole,
al chiaro spirto, a l'onorata spoglia.
Цит. по [15, p. 3].

²⁴ Этот тип портрета, получивший в западной историографии название «heroic portrait». Мы обращаемся к термину, введенному в диссертации И. Бернокки [6]. Устоявшийся русскоязычный термин на

в котором подчеркнуто современный облик модели, выраженный в одеянии, прическе и аксессуарах, соединяется с атрибутами и явными отсылками к персонажам античной мифологии, истории и Библии.

Дополнительным аргументом в пользу того, что в своей репрезентации вдовы обращались к классической образности и использовали формулу портрета-аллегории, может служить еще один пример — «Женский портрет» Корреджо из собрания Эрмитажа (ок. 1518 — 1519 гг.)²⁵. Программа портрета не раз расшифровывалась исследователями как отражение темы скорби по любому человеку. По предположению Р. Финци, на портрете изображена Джиневра Рангоне²⁶, которая овдовела в 1517 г. Ее строгое одеяние говорит о ее принадлежности к монашескому ордену (возможно, францисканскому), а сосуд в руке содержит цитату из «Одиссеи» Гомера (IV, 220–222), в которой Елена предлагает Телемаху чашу с вином и снадобьем, способным избавить его от горя потери [4, с. 154–156]. Символы скорби и утраты, сдержанное одеяние, а также отсылки к классической образности — все это «элементы», из которых складывается формула портрета добродетельной ренессансной вдовы.

Рассмотренные нами портреты, как и в целом публичный образ вдовы в эпоху Возрождения, были нацелены на то, чтобы служить символом утраты и выступать живым памятником усопшему супругу и его наследию. В этом контексте «портрет-аллегория»²⁷ с его богатой палитрой художественных и семантических возможностей был идеальным средством саморепрезентации, поскольку помогал представить вдову как образчик добродетели, освященной библейской или древней истории, и провести параллели между обстоятельствами ее жизни и биографией кого-либо из великих женщин прошлого. Образ Артемизии Кариjsкой в череде этих героинь, безусловно, позволял наиболее красноречиво навеки запечатлеть память об усопшем супруге.

Литература

1. Ариосто Л. Неистовый Роланд. Песни XXVI–XLVI / Пер. свобод. стихом М. Л. Гаспарова; изд. подгот. М. Л. Андреев, Р. М. Горохова, Н. П. Подземская. — Т. 2. — М.: Наука, 1993. — 480 с.
2. Боккаччо Дж. О знаменитых женщинах. — М.: Касталия, 2022. — 400 с.
3. Гайнулина Р. Р. Портрет-аллегория в итальянской живописи XVI века: генезис, смыслы и функции // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну. — № 6. — 2025. — С. 38–71.
4. Кустодиева Т. К. Итальянская живопись XIII–XVI веков: Каталог коллекции. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011. — 448 с.

момент публикации отсутствует. Истоки, смыслы, функции и генезис этой разновидности портрета не до конца ясны и по сей день и требуют пристального научного внимания.

²⁵ Благодарю И. С. Артемьеву за идею вернуться к портрету Корреджо и продолжить им линию вдовских портретов, апеллирующих к классической образности.

²⁶ Доводы Р. Финци изложены в статье [20]. Однако, идентификация модели не до конца установлена и все еще свяжется предметом дискуссии. Так, Р. Лонги видел в модели портрет Вероники Гамбара [34, р. 34–53], а К. Францзони предполагает, что скорее всего здесь изображена некоторая дама по имени Елена [22]. Одно из последних исследований М. Поздева, основанное в том числе на филологическом источнике, скорее закрепляет отождествление с Рангоне [40].

²⁷ Более подробно про популярность портретов-аллегорий в аристократических интеллектуальных кругах [3].

5. Пивень М. Г. Образ Диодоны в итальянской живописи XV века: границы интерпретации // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 9 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2019. — С. 606–618. — DOI 10.18688/aa199-5-54.
6. Bernocchi I. Italian Heroic Portraits in the Sixteenth Century. PhD dissertation. — Pembroke, 2020. — 287 p.
7. Berti L., Bandinelli E., Guarducci M. L. Gli Uffizi: catalogo generale. — Firenze: Centro Di, 1979. — 1207 p.
8. Bisticci V. Vite di Uomini Illustri del Secolo XV. — Florence, 1938. — 564 p.
9. Blom I. The History of Widowhood: A Bibliographic Overview // Journal of Family History. — 1991. — No. 16/2. — P. 191–210.
10. Brooks J. Catherine de Médicis, nouvelle Artémise: Women's Laments and the Virtue of Grief // Early Music, Aug. — 1999. — Vol. 27, no. 3. — P. 419–435.
11. Campbell L. Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries. — New Haven and London: Yale University Press, 1995. — 290 p.
12. Carlton Ch. The Widow's Tale: Male Myths and Female Reality in 16th and 17th Century England // Albion 10. — 1978. — P. 118–129.
13. Chabot I. Widowhood and Poverty in Late Medieval Florence // Continuity and Change. — 1988. — No. 3/2. — P. 291–311.
14. Chabot I. «La sposa in nero». La ritualizzazione del lutto delle vedove fiorentino (Secoli XIV–XV) // Quaderni Storici. — 1994. — No. 86/2. — P. 421–462.
15. Colonna V. Rime / A cura di A. Bullock. — Gius Laterza & Figli, 1982. — 524 p.
16. Dina A. Isabella d'Aragona duchessa di Milano e di Bari Archivio Storico Lombardo // Giornale della società storica lombarda. — 1921. — Serie 5. — No. 3/4. — P. 395.
17. Erasmus D. Collected Works of Erasmus: Spiritualia. De vidua christiana / Trans. J. T. Roberts. — Vol. 66. — Toronto: University of Toronto Press, 1989. — 352 p.
18. Ferretti F. Artemisia sulla soglia // Letteratura Italiana Antica. — 2021. — No. 22. — P. 521–524.
19. Ffollott S. Catherine de Medici as Artemisia: Figuring the powerful widow // Rewriting the Renaissance: the discourses of sexual difference in early modern Europe. — University of Chicago Press, 1986. — P. 227–241.
20. Finzi R. Il ritratto di Gentildonna del Correggio all'Ermitage di Leningrado // Nuove lettere emiliane. — 1962. — No. 1. — P. 5–8.
21. Fiorio M. T. Giovanni Antonio Boltraffio: un pittore milanese nel lume di Leonardo. — Jandi Sapi, 2000. — 256 p.
22. Franzoni C. Correggio, the Humanists and the Homeric nepenthes // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. — 2020. — No. 83.1. — P. 337–347.
23. Frueler G. Vittoria Colonna: The Pictorial Evidence // A Companion to Vittoria Colonna / Eds. A. Brundin, T. Crivelli, M. S. Sapegno. — Leiden and Boston: Brill. — 2016. — P. 237–269.
24. Herlihy D., Klapisch-Zuber C. Tuscans and their families: a study of the Florentine catasto of 1427. — New Haven: Yale University Press, 1985. — 404 p.
25. Herlihy D., Klapisch-Zuber C. Florentine Renaissance Resources: Online Catasto of 1427 Database. URL: <https://library.brown.edu/create/cds/florentine-renaissance-resources-online-catasto-of-1427-database/> (дата обращения 22.01.2025).
26. Houel N. Histoire de la reine Artémise. 1563–1570. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10026507c/f3.item> (дата обращения 22.01.2025).
27. Hughes D. O. Representing the Family: Portraits and Purposes in Early Renaissance Italy // Journal of Interdisciplinary History. — 1986. — No. 17/1. — P. 7–38.
28. King C. Renaissance Women Patrons; Wives and Widows in Italy c. 1300–1550. — Manchester and New York: Manchester University Press, 1998. — 272 p.
29. Kirshner J., Mahlo A. The Dowry Fund and the Marriage Market in Early Quattrocento Florence // Journal of Modern History. — 1978. — No. 50. — P. 403–438.
30. Langdon G. A Reattribution: Alessandro Allori's Lady with a Cameo // Zeitschrift für Kunstgeschichte. — 1989. — Bd 52, H. 1. — S. 25–45.
31. Langdon G. Medici Women: Portraits of Power, Love and Betrayal from the Court of Duke Cosimo I. — Toronto: University of Toronto Press, 2006. — 372 p.
32. Levy A. Early Modern Mourning: Widow Portraiture in Sixteenth-Century Florence. PhD dissertation. — Bryn Mawr College, 2000. — 237 p.

33. *Levy A.* Framing Widows: Mourning, Gender and Portraiture in Early Modern Florence // Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe / Ed. A. Levy. — Taylor & Francis, 2018. — P.211–231.
34. *Longhi R.* Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo viaggio romano // Paragone. — 1958. — No. 9. — P.34–53.
35. *Luizio A., Renier R.* Delle relazioni di Isabella d' Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza. — Milano: Tipografia Bortolotti di Giuseppe Prato, 1890. — 160 p.
36. *Macola N.* Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna (Vittoria Colonna?) // Vittoria Colonna e Michelangelo. — Firenze, 2005. — P.49–50.
37. *Maximus M.* Facta et dicta memorabilia, IV, 6, 1. URL: [https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0675:book=4:chapter=6\(ext\):section=1](https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0675:book=4:chapter=6(ext):section=1) (дата обращения 22.01.2025).
38. *Natali A.* La donna col Cammeo. Ortensia de' Bardi da Montauto dipinta da Alessandro Allori. — Firenze, 2006. — 104 p.
39. *Pope-Hennessy J.* The Portrait in the Renaissance. — Princeton: Princeton University Press, 1963. — 331 p.
40. *Pozdnev M. M.* The Correggio Code: In Search of the Nepenthes Lady // Philologia Classica. — 2023. — No. 18(2). — P.293–320.
41. *Reeler N. M.* Widowhood and Rational Domesticity: Modes of Independence for Women in Early Modern Europe // Journal of Family History. — 1982. — No. 7. — P.376–378.
42. *Renee Baernstein P.* In Widow's Habit: Women between Convent and Family in Sixteenth-Century Milan // The Sixteenth-Century Journal. — 1994. — No. 25/4. — P.787–808.
43. *Rogers M.* Sonnets on Female Portraits from Renaissance North Italy // Word and Image. — 1986. — No. 2. — P.291–305.
44. *Rogers M.* The Decorum of Women's Beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the Representation of Women in Sixteenth-Century Painting // Renaissance Studies. — 1988. — No. 2/1. — P.47–88.
45. *Savanella G.* Libro della vita viduale. Florence. 1491. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k586984/f1.double> (дата обращения 22.01.2025).
46. *Simons P.* Portraiture, Portrayal, and Idealization: Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women // Language and Images of Renaissance Italy / Ed. A. Brown. — Oxford: Clarendon Press, 1995. — P.263–311.
47. *Simons P.* Women in Frames: the Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture // The Expanding Discourse: Feminism and Art History / Eds. N. Broude, M. D. Garrard. — New York: HarperCollins, 1992. — P.38–57.
48. *Syson L.* Leonardo Da Vinci: Painter at the Court of Milan. — New Haven: Yale University Press, 2011. — 320 p.
49. *Tinagli P.* Women in Italian Renaissance Art; Gender, Representation, and Identity. — Manchester and New York: Manchester University Press, 1997. — 206 p.
50. *Tomas N.* Commemorating a Mortal Goddess: Maria Salviati de' Medici and the Cultural Politics of Duke Cosimo I // Practices of Gender in Late Medieval and Early Modern Europe. — Brepols Publishers, 2008. — P.261–278.
51. *Vasari G.* Le opere di Giorgio Vasari. / Ed. G. Milanesi.— Vol. 5. — Florence, 1878. — 660 p.
52. *Vives J. L.* A very fruitfull and pleasant book called the instruction of a Christian woman. —1557. —274 p.
53. *von Gütter-Sporzynski D.* Daughter, Mother, Widow: The Making of the Identities of Isabella d'Aragona // Gender & History. — 2024. — No. 36.2. — P.353–368.
54. *Vries J. D.* Caterina Sforza: the shifting representation of a woman ruler in early Modern Italy // Lo Sguardo. — 2013. — No. 13. — P.165–181.
55. *Vries J. D.* Casting Her Widowhood: The Contemporary and Posthumous Portraits of Caterina Sforza // Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe. / Ed. A. Levy. — Taylor & Francis, 2018. — P.77–92.
56. *Wainwright A.* Outdoing Colonna: Widowhood Poetry in the Late Cinquecento // A Companion to Vittoria Colonna / Eds. A. Brundin, T. Crivelli, M. S. Sapegno. — Leiden and Boston: Brill, 2016. — P.95–113.
57. *Yates F. A.* The Imperial Theme in The Sixteenth Century. — London: Routledge and Kegan Paul, 1975. — 233 p.
58. *Zeri A.* Italian Paintings in the Walters Art Gallery. — Vol. 2. — Baltimore: Walters Art Gallery, 1976. — 647 p.

Название статьи. Репрезентация вдов в эпоху Возрождения. В образе Артемизии

Сведения об авторе. Гайнуллина, Регина Равильевна — аспирант. Московский Государственный Университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, 1, Москва, Российская Федерация, 119991; rrgaynullina@gmail.com; SPIN-код: 6179-9867; ORCID: 0000-0002-1127-0351

Аннотация. Известны нам немногочисленные портреты вдов, созданные в эпоху Возрождения, обладают специфическими чертами и задачами: как правило, это модели изображены в аскетичных темных платьях, часто облачены в так называемую «вдовью вуаль», а в руках могут держать портрет усопшего, медаль с его изображением или иные атрибуты, указывающие на верность его памяти или благочестие самой вдовы. Задача этих портретов, как и в целом публичного поведения вдовы в эпоху Возрождения, заключалась в том, чтобы служить символом утраты и живым памятником наследию своего супруга. Увлечение эпохи аллегориями, основанными на классической образности, и «ролевыми моделями» древности, повлекло за собой обращение к античным exempla virtutis в рамках этого специфического поджанра. В статье рассматриваются два портрета XVI в., работы Болтраффии и Себастьяно дель Пьомбо, представляющие модель в образе карийской царицы IV в. до н. э. Артемизии. Оба портрета заметно отличаются от канонических изображений вдов и обычно характеризовались как образцы распространенного в то время, но малоизученного поджанра портретной живописи, представляющего модель в различных аллегорических образах. Ренессансная литература изобилует предписаниями и обязательствами, которые возлагаются на вдов, а также предлагает для них особые «ролевые модели» из античной истории, мифологии и Священного Писания. В этом контексте проанализированные нами «портреты-аллегории» кисти Себастьяно дель Пьомбо и Болтраффии, которые обращаются к образу Артемизии, становятся идеальной формой для репрезентации вдов, соединяя идею сохранения памяти об усопшем и прославление нравственных достоинств самой вдовы. В статье поддержаны выдвинутые ранее гипотезы о том, что на портретах изображены знаменитые вдовы эпохи Возрождения: портрет кисти Болтраффии предполагается трактовать как изображение Изабеллы Арагонской, произведение Себастьяно дель Пьомбо — как портрет Виттории Колонны. Однако впервые эти картины были рассмотрены в более широком контексте иконографии вдовьего портрета, что позволило нам привести новые аргументы в поддержку высказанных ранее атрибуций.

Ключевые слова: женский портрет, Артемизия, Изабелла Арагонская, Виттория Колонна, Екатерина Медичи, Себастьяно дель Пьомбо, Болтраффии, социальная история искусства, репрезентация вдов

Title. The Representation of Widows in the Renaissance Art: In the Guise of Artemisia

Author. Gaynullina, Regina R. — Ph. D. student. Lomonosov Moscow State University, 119991, Leninskie Gory, Moscow, Russian Federation; rrgaynullina@gmail.com; SPIN-code: 6179-9867; ORCID: 0000-0002-1127-0351

Abstract. The corpus of Renaissance portraits of widows that has come to our attention is notable for the specific features and objectives it embodies. A close analysis of these portraits reveals that the subjects are depicted in ascetic dark dresses, often wearing the so-called “widow’s veil”. These portraits frequently depict the subjects holding a portrait of the deceased, a medal bearing his image, or other attributes that indicate fidelity to his memory or the widow’s own piety. The purpose of these portraits, and of the widow’s public behavior in general during the Renaissance, was to serve as a symbol of loss and as a living memorial to her spouse’s legacy. The Renaissance era’s fascination with allegories drawing upon classical imagery and the “role models” of antiquity led to a tendency within this specific subgenre to appeal to antique exempla virtutis. This article examines two 16th-century portraits, by Boltraffio and Sebastiano del Piombo, which present the model as Artemisia, a 4th-century BC Carian queen. A marked difference is evident between these two portraits and the conventional depictions of widows. They have been categorized as instances of a prevalent yet under-researched subgenre of portraiture from the period, exemplifying the model through various allegorical images. Renaissance literature is replete with injunctions and obligations placed upon widows and also offers specific “role models” for them from ancient history, mythology, and the Scriptures. In this context, the “portrait-allegories” by Sebastiano del Piombo and Boltraffio analyzed in this study, which refer to the image of Artemisia, become an ideal form for the representation of widows. They combine the ideas of preserving the memory of the deceased and glorifying widow’s moral virtues. The article supports the previously proposed hypotheses that the portraits depict renowned Renaissance widows: the portrait by Boltraffio is interpreted as an image of Isabella of Aragon, and the work by Sebastiano del Piombo as a portrait of Vittoria Colonna. However, these paintings have been examined

for the first time in the broader context of widow portrait iconography, which has allowed new arguments to be put forward in support of the attributions made earlier.

Keywords: Renaissance female portrait, Artemisia II of Caria, Isabella of Aragon, Vittoria Colonna, Catherine de' Medici, Sebastiano del Piombo, Giovanni Antonio Boltraffio, social history of art, widow representation

References

- Ariosto L. *Neistovyi Roland. Pesni XXVI–XLVI (Orlando Furioso. Canto XXVI–XLVI)*, vol. 2. Gasparov M. L. (trans.). Moscow, Nauka Publ., 1993. 480 p. (in Russian).
- Bernocchi I. *Italian Heroic Portraits in the Sixteenth Century*. PhD dissertation. Pembroke, 2020. 287 p.
- Berti L.; Bandinelli E.; Guarducci M. L. *Gli Uffizi: catalogo generale*. Firenze, Centro Di Publ., 1979. 1207 p.
- Bisticci V. *Vite di Uomini Illustri del Secolo XV*. Florence, 1938. 564 p.
- Blom I. The History of Widowhood: A Bibliographic Overview. *Journal of Family History*, 1991, 16/2, pp. 191–210.
- Boccacio G. *O znamenityh zhenshchinakh (On Famous Women)*. Moscow, Kastalia Publ., 2022. 400 p. (in Russian).
- Brooks J. Catherine de Médicis, nouvelle Artémise: Women's Laments and the Virtue of Grief. *Early Music*, Aug. 1999, vol. 27, no. 3, pp. 419–435.
- Campbell L. *Renaissance Portraits. European Portrait–Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*. New Haven and London, Yale University Press Publ., 1995. 290 p.
- Carlton Ch. The Widow's Tale: Male Myths and Female Reality in 16th and 17th Century England. *Albion* 10, 1978, pp.118–129.
- Chabot I. Widowhood and Poverty in Late Medieval Florence. *Continuity and Change*, 1988, iss. 3/2, pp. 291–311.
- Chabot I. «La sposa in nero». La ritualizzazione del lutto delle vedove fiorentino (Secoli XIV–XV). *Quaderi Storici*, 1994, no. 86/2, pp. 421–462 (in Italian).
- Colonna V. *Rime*. A cura di Alan Bullock. Gius Laterza & Figli Publ., 1982. 524 p. (in Italian).
- Dina A. Isabella d'Aragona duchessa di Milano e di Bari Archivio Storico Lombardo. *Giornale della società storica lombarda*. 1921. Serie 5. 3/4. Available at: IDTestata=26&CodScheda=113&CodVolume=1186&CodFascicolo=2819&CodArticolo=93238 (accessed 22 January 2025) (in Italian).
- Erasmus D. *Collected Works of Erasmus: Spiritualia. De vidua christiana*. Roberts J. T. (trans.). Vol. 66. Toronto, University of Toronto Press, 1989. 352 p.
- Ferretti F. Artemisia sulla soglia. *Letteratura Italiana Antica*, 2021, iss. 22, pp. 521–524 (in Italian).
- Foillot S. Catherine de Medici as Artemisia: Figuring the powerful widow. *Rewriting the Renaissance: the discourses of sexual difference in early modern Europe*. University of Chicago Press Publ., 1986, pp. 227–241.
- Finzi R. Il ritratto di Gentildonna del Correggio all'Ermitage di Leningrado. *Nuove lettere emiliane*, 1962, no. 1, pp. 5–8 (in Italian).
- Fiorio M. T. *Giovanni Antonio Boltraffio: un pittore milanese nel lume di Leonardo*. Jandi Sapi Publ., 2000. 256 p. (in Italian).
- Franzoni C. Correggio, the Humanists and the Homeric nepenthes. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2020, iss. 83.1, pp. 337–347.
- Frueler G. Vittoria Colonna: The Pictorial Evidence. Brundin A.; Crivelli T.; Sapegno M. S. (eds). *A Companion to Vittoria Colonna*. Leiden and Boston, Brill Publ., 2016, pp. 237–269.
- Gaynullina R. R. The Allegorical Portrait in 16th-Century Italian Painting: Genesis, Meanings and Functions. *HSE University Journal of Art & Design*, no. 6, 2025, pp. 38–71 (in Russian).
- Herlihy D.; Klapisch-Zuber C. *Florentine Renaissance Resources: Online Catasto of 1427 Database*. Available at: <https://library.brown.edu/create/cds/florentine-renaissance-resources-online-catasto-of-1427-database/> (accessed 22 January 2025).
- Herlihy D.; Klapisch-Zuber C. *Tuscans and their Families: a Study of the Florentine Catasto of 1427*. New Haven, Yale University Press Publ., 1985. 404 p.
- Houel N. *Histoire de la reine Artémise*. 1563–1570. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt-v1b10026507c/f3.item> (accessed 22 January 2025) (in French).

- Hughes D. O. Representing the Family: Portraits and Purposes in Early Renaissance Italy. *Journal of Interdisciplinary History*, 1986, no. 17/1, pp. 7–38.
- King C. *Renaissance Women Patrons; Wives and Widows in Italy c. 1300–1550*. Manchester and New York, Manchester University Press Publ., 1998. 272 p.
- Kirshner J.; Mahlo A. The Dowry Fund and the Marriage Market in Early Quattrocento Florence. *Journal of Modern History*, 1978, iss. 50, pp. 403–438.
- Kustodieva T. K. *Ital'ianskaia zhivopis' XIII–XVI vekov: Katalog kollektssi (Italian Paintings XIII–XVI Centuries. Catalogue of Collection)*. Saint-Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2011. 448 p. (in Russian).
- Langdon G. A Reattribution: Alessandro Allori's Lady with a Cameo. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1989, vol. 52, part 1, pp. 25–45.
- Langdon G. *Medici Women: Portraits of Power, Love and Betrayal from the Court of Duke Cosimo I*. Toronto, University of Toronto Press Publ., 2006. 372 p.
- Levy A. *Early Modern Mourning: Widow Portraiture in Sixteenth-Century Florence*. PhD dissertation. Bryn Mawr College, 2000. 237 p.
- Levy A. Framing Widows: Mourning, Gender and Portraiture in Early Modern Florence. Levy A. (ed.). *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe*. Taylor & Francis Publ., 2018, pp. 211–231.
- Longhi R. Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo viaggio romano. *Paragone*, 1958, no. 9, pp. 34–53 (in Italian).
- Luizio A.; Renier R. *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*. Milano, Tipografia Bortolotti di Giuseppe Prato Publ., 1890. 160 p. (in Italian).
- Macola N. Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna (Vittoria Colonna?). *Vittoria Colonna e Michelangelo*. Firenze, 2005, pp. 49–50 (in Italian).
- Maximus M. *Facta et dicta memorabilia*, IV, 6, 1. Available at: [https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0675:book=4:chapter=6\(ext\):section=1](https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0675:book=4:chapter=6(ext):section=1) (accessed 22 January 2025).
- Natali A. *La donna col Cameo. Ortensia de' Bardi da Montauto dipinta da Alessandro Allori*. Firenze, 2006. 104 p. (in Italian).
- Piven M. G. The Image of Dido in 15th-Century Italian Painting: An Area of Interpretation. Zakharova A. V.; Maltseva S. V.; Staniukovich-Denisova E. Iu. (eds). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*, vol. 9. Lomonosov Moscow State University; St. Petersburg, NP-Print Publ., 2019, pp. 606–618 (in Russian). DOI 10.18688/aa199-5-54
- Pope-Hennessy J. *The Portrait in the Renaissance*. Princeton, Princeton University Press Publ., 1963. 331 p.
- Pozdnev M. M. The Correggio Code: In Search of the Nepenthes Lady. *Philologia Classica*, 2023, 18(2), pp. 293–320.
- Reeler N. M. Widowhood and Rational Domesticity: Modes of Independence for Women in Early Modern Europe. *Journal of Family History*, 1982, no. 7, pp. 376–378.
- Renee Baernstein P. In Widow's Habit: Women between Convent and Family in Sixteenth-Century Milan. *The Sixteenth-Century Journal*, 1994, no. 25/4, pp. 787–808.
- Rogers M. Sonnets on Female Portraits from Renaissance North Italy. *Word and Image*, 1986, no. 2, pp. 291–305.
- Rogers M. The Decorum of Women's Beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the Representation of Women in Sixteenth-Century Painting. *Renaissance Studies*, 1988, no. 2/1, pp. 47–88.
- Savanrola G. *Libro della vita viduale*. Florence. 1491. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k586984/f1.double> (accessed 22 January 2025).
- Simons P. Portraiture, Portrayal, and Idealization: Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women. Brown A. (ed.). *Language and Images of Renaissance Italy*. Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 263–311.
- Simons P. Women in Frames: the Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture. Broude N.; Garrard M. D. (eds). *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. New York, HarperCollins, 1992, pp. 38–57.
- Syson L. *Leonardo Da Vinci: Painter at the Court of Milan*. New Haven, Yale University Press Publ., 2011. 320 p.
- Tinagli P. *Women in Italian Renaissance Art; Gender, Representation, and Identity*. Manchester and New York, Manchester University Press Publ., 1997. 206 p.
- Tomas N. Commemorating a Mortal Goddess: Maria Salviati de' Medici and the Cultural Politics of Duke Cosimo I. *Practices of Gender in Late Medieval and Early Modern Europe*. Brepols Publishers, 2008, pp. 261–278.

- Vasari G. *Le opere di Giorgio Vasari*, vol. 5. Florence, 1878. 660 p.
- Vives J. L. *A very fruitfull and pleasant book called the instruction of a christian woman*. 1557. Available at: https://archive.org/details/bim_early-english-books-1475-1640_a-very-fruteful-and-plea_vives-jannes-ludovicus_1557/page/n274/mode/1up (accessed 22 January 2025).
- von Güttnner-Sporzynski D. Daughter, Mother, Widow: The Making of the Identities of Isabella d'Aragona. *Gender & History*, 2024, vol. 36.2, pp. 353–368.
- Vries J. D. Casting Her Widowhood: The Contemporary and Posthumous Portraits of Caterina Sforza. Levy A. (ed.). *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe*. Taylor & Francis Publ., 2018, pp. 77–92.
- Vries J. D. Caterina Sforza: the Shifting Representation of a Woman Ruler in Early Modern Italy. *Lo Sguardo*, 2013, no. 13, pp. 165–181.
- Wainwright A. Outdoing Colonna: Widowhood Poetry in the Late Cinquecento. Brundin A.; Crivelli T.; Sapegno M. S. (eds). *A Companion to Vittoria Colonna*. Leiden and Boston, Brill Publ., 2016, pp. 95–113.
- Yates F. A. *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*. London, Routledge and Kegan Paul Publ., 1975. 233 p.
- Zeri A. *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, vol. 2. Baltimore, Walters Art Gallery Publ., 1976 647 p.



Илл. 61. Джованни Антонио Болтраффии. Портрет в образе Артемизии. ок. 1490–1485 гг. Коллекция Маттиоли, Милан. URL: <https://www.pubhist.com/w18065> public domain.



Илл. 63. Себастьяно дель Пьомбо. Женский портрет (Виттория Колонна?). до 1525 г. Национальный музей искусства Каталонии, Барселона. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sebastiano_del_Piombo_-_Vittoria_Colonna_\(?\)_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sebastiano_del_Piombo_-_Vittoria_Colonna_(?)_-_Google_Art_Project.jpg)



Илл. 62. Себастьяно дель Пьомбо. Женский портрет. ок. 1520 г. Коллекция Хейрвуд Хаус, Лидс. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Sebastiano_del_Piombo/media/File:Vittoria_Colonna_from_Lazio.jpg