

DOI: 10.55959/MSU0130-0083-8-2025-66-2-170-187



Р.Р. Холев

**«ТРИ ГИГАНТА» НА ПЛОЩАДИ СИНЬОРИИ
ВО ФЛОРЕНЦИИ: РЕСПУБЛИКАНСКИЕ
И МОНАРХИЧЕСКИЕ СИМВОЛЫ НА СЛУЖБЕ
ГЕРЦОГА КОЗИМО I МЕДИЧИ**

R.R. Kholev

**THE THREE GIANTS IN THE PIAZZA DELLA SIGNORIA
IN FLORENCE: REPUBLICAN AND MONARCHICAL SYMBOLS
IN THE SERVICE OF DUKE COSIMO I DE' MEDICI**

Аннотация. На протяжении раннего и зрелого Возрождения, в XV — первой половине XVI в., площадь Синьории во Флоренции являлась символом флорентийской коммуны и свободы республики. К середине XVI столетия ее пространство претерпело кардинальные изменения, наполнившись многочисленными статуями, внушительными как по своим размерам, так и по пластическому решению. Оно оказалось включенным в систему репрезентации нового правителя — герцога Козимо I Медичи. Из монументов, возведенных на площади в разные годы, сложилась развитая художественная программа, отражавшая амбиции молодой медичейской власти и ее представления о собственных достижениях. Осью ансамбля в 1560-е гг. стали три мраморных гиганта — «Давид» Микеланджело Буонарроти, «Геркулес и Какус» Баччо Бандинелли и «Нептун» Бартоломео Амманати, входивший в состав монументальной фонтанной группы. Дополнила их скульптура, которая находится в Лоджии деи Ланци, примыкающей к площади, прежде всего «Персей с головой медузы» работы Бенвенуто Челлини, а также существенно более ранняя группа «Юдифь и Олоферн» Донателло. Статуи, соединившиеся на площади Синьории, отражали как старореспубликанские идеалы, которые в новом контексте могли бы восприниматься как антимадичейские, так и эксплицитно монархические образы, но в совокупности образовали единый аллегорический замысел,

Холев Роман Русланович, аспирант кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Kholev Roman Ruslanovich, Postgraduate Student, Department of General History of Art, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University
romanhol@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-9487-5438

направленный на прославление флорентийского герцога и проводимой им государственной политики. Вхождение республиканских символов в новый имперский дискурс придворной культуры осуществлялось двумя путями — интеграцией этих образов в галерею аллегорических образов герцога Козимо и полемикой флорентийских мастеров со скульптурами Донателло и Микеланджело. Республиканские образы, прежде символизировавшие независимость и свободу флорентийской коммуны, оказались подчиненными системе репрезентации и прославления герцога Козимо и вместе с работами Бандинелли, Челлини и Амманати отразили важнейшие пункты его политической риторики — идеи божественного происхождения его власти, дарования мира и процветания Флоренции, построения нового «золотого века».

Ключевые слова: Возрождение, флорентийский маньеризм, скульптурный ансамбль, мифологические образы в искусстве, династия Медичи, Палаццо Веккьо.

Abstract. Throughout the early and high Renaissance, in the 15th and first half of the 16th century, the Piazza della Signoria in Florence served as a symbol of the Florentine commune and republican liberty. By the mid-16th century, however, its space had undergone radical transformation, as it became filled with numerous statues, impressive both in scale and in sculptural conception. The piazza was now integrated into the system of representation of the new ruler, Duke Cosimo I de' Medici. Out of the monuments erected there over the years, a complex visual programme gradually emerged, reflecting the ambitions of the young Medici regime and its understanding of its own achievements. In the 1560s the axis of the ensemble was formed by three marble "giants": Michelangelo Buonarroti's *David*, Baccio Bandinelli's *Hercules and Cacus*, and Bartolomeo Ammannati's *Neptune*, the centerpiece of a monumental fountain. They were complemented by sculpture in the adjacent Loggia dei Lanzi — above all Benvenuto Cellini's *Perseus with the Head of Medusa*, as well as the much earlier group *Judith and Holofernes* by Donatello. Taken together, the statues gathered in the Piazza della Signoria articulated both older republican ideals, which in the new context might be read as anti-Medicean, and explicitly monarchical images; yet in combination they formed a unified allegorical design aimed at glorifying the Florentine duke and his policies. The incorporation of republican symbols into the new imperial discourse of court culture proceeded along two lines: the integration of these figures into a gallery of allegorical personifications of Duke Cosimo himself, and a visual polemic by Florentine sculptors with the works of Donatello and Michelangelo. Republican images that had once symbolized the independence and freedom of the Florentine commune thus came to be subordinated to a system of representation and exaltation of Duke Cosimo. Alongside the works of Bandinelli, Cellini, and Ammannati, they articulated key elements of his political rhetoric: the divine origin of his power, the bestowal of peace and prosperity upon a Florence, and the construction of a new "golden age".

Keywords: Renaissance, Florentine Mannerism, sculptural ensemble, mythological imagery in art, Medici dynasty, Palazzo Vecchio.

Эти люди во Флоренции посадили юношу на изумительного коня, потом надели ему шпоры и дали ему в руку поводя на полную волю, и поставили его на прекраснейший луг, где и цветы, и плоды, и всевозможные улады; потом сказали ему, чтобы он не переступал неких назначенных пределов; теперь вы мне скажите, кто тот человек, который сможет его удержать, когда он захочет их переступить?¹

Выразительная характеристика, принадлежащая авторству Бенвенуто Челлини, посвящена флорентийскому герцогу Козимо I Медичи. Семнадцатилетним юношей он пришел к власти во Флоренции после гибели своего предшественника, герцога Алессандро. К 1560-м гг., на которые приходится составление «Жизни...» Челлини, Козимо находился в зените своего могущества. Джорджо Вазари напишет в «Рассуждениях» (1567 г.), что флорентийскому герцогу «мало не достает, чтобы стать королем Тосканы»². Образ Козимо как абсолютного монарха емко сформулировал Бенедетто Варки, официальный историк флорентийского двора. В «Истории Флоренции» он пишет, что «Козимо один управлял всем, и не было произнесено или сделано ничего ни малого, ни великого, на что он не сказал бы “да” или “нет”»³.

С первых лет своего правления Козимо осмысляет искусство как один из важнейших инструментов государственной политики, который используется им для создания образа единоличного правителя⁴. Масштабные художественные проекты, прославляющие флорентийского герцога и род Медичи, вторгаются в пространство публичного осуществления власти, меняя городской ландшафт. Характерным примером здесь является перестройка старого коммунального центра Флоренции. Палаццо Синьории, один из символов Флорентийской республики, в 1540 г. становится официальной гер-

¹ Челлини Б. Жизнь Бенвенуто Челлини, написанная им самим. Кн. 1. LXXXIX. М., 1958. С. 211–212.

² Vasari G. Ragionamenti. Vol. 8. Pisa, 1882. P. 66.

³ Varchi B. Storia fiorentina. XV. 44 // Opere di Benedetto Varchi, Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco. Vol. 1. Trieste, 1858. P. 431.

⁴ Подробнее о репрезентации герцога Козимо во флорентийском искусстве см., в частности: Forster K. W. Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1971. Bd. 15. H. 1. P. 65–104; Richelson P. W. Studies in the Personal Imagery of Cosimo I de' Medici, Duke of Florence. New York; London, 1978; Langedijk K. The Portraits of the Medici, 15th–18th Centuries. Florence, 1981. Vol I; Дажина В. Д. Портретная иконография Медичи: от республики к монархии // Культура Возрождения и власть / Под ред. Л. М. Брагиной. М., 1999. С. 130–144.

цогской резиденцией и подвергается полной реконструкции. Дворец украсил монументальный скульптурно-живописный ансамбль, включивший многочисленные изображения Козимо и его великих деяний⁵. Со стороны виа делла Нинна к новой герцогской резиденции вплотную подступили протяженные галереи Уффици, предназначенные для 13 торговых и производственных флорентийских магистратур.

Перестройка старого центра Флорентийской республики и превращение его в административный и идеологический центр нового тосканского герцогства уже становились объектом пристальных штудий. В.Д. Дажина анализирует реконструкцию Палаццо Синьории и прилегающего к нему пространства в контексте широкой градостроительной программы, отвечавшей идеям построения флорентийского *stato nuovo* и в аллегорической форме прославлявшей важнейшие вехи правления герцога Козимо⁶. Как убедительно продемонстрировал на этом же материале Т. Хенк ван Веен, заметное место в зрелой художественной политике флорентийского герцога занимала апелляция к республиканской традиции, которая использовалась им для легитимации собственной власти⁷. Вазари пишет, что для Козимо решение о реконструкции Палаццо Синьории являлось данью уважения основам, с которых началось его правление: как герцог сохранил старые законы и установил новые, так он привел в порядок и поновил стены своей новой резиденции⁸. Ярким отражением этой двойственности становится официальный титул, который носили флорентийские герцоги вплоть до 1569 г., — *Duca della Repubblica Fiorentina*.

Развивая идею включения республиканской риторики в художественную репрезентацию Козимо, Т. Хенк ван Веен не затрагивает собственно проблему интеграции градостроительных проектов герцога в художественную ткань старой Флоренции. Республиканский центр, складывавшийся на берегу Арно с конца XIII в., был на-

⁵ Палаццо Синьории, первоначально носившее имя Дворца Приоров, стало именоваться герцогским дворцом (*Palazzo del Duca*) после переноса туда резиденции Козимо I. В дальнейшем, после переезда герцога в Палаццо Питти, его уже бывшая резиденция получила имя Палаццо Веккьо.

⁶ Дажина В.Д. Художественная политика Козимо I Медичи и искусство Флоренции второй половины XVI в. М., 1998.

⁷ Проблема впервые освещена в работе: *Henk van Veen Th. Republicanism in the Visual Propaganda of Cosimo I de' Medici // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1992. Vol. 55. P. 200–209. Подробнее см.: Henk van Veen Th. Cosimo I de' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture. Cambridge, 2006. Также см.: McHam S.B. Public Sculpture in Renaissance Florence // Looking at Italian Renaissance Sculpture / Ed. by S.B. McHam. Cambridge, 1998. P. 149–188.*

⁸ *Vasari G. Op. cit. P. 5.*

полнен знаками и символами, славящими свободу и независимость флорентийской коммуны. Борьба Медичи за власть во Флоренции, развернувшаяся в первой трети XVI в., придавала этим образам выраженный антимикинский характер⁹. Каким образом старореспубликанская риторика встраивается в дискурс придворной культуры, направленной на прославление герцога и династии Медичи? Как антимикинские образы превращаются в инструмент герцогской политики? Какую роль в этом процессе играют художественные проекты мастеров на службе флорентийского двора? Мы предлагаем рассмотреть круг этих вопросов на примере Площади Синьории, одной из главных точек соприкосновения республиканской и монархической традиций. С ее оформлением были связаны важнейшие скульптурные заказы флорентийского герцога, а именно — бронзовая статуя «Персея с головой Медузы» работы Бенвенуто Челлини (1545–1554 гг.), украсившая Лоджию деи Ланци, и мраморный фонтан с гигантской статуей Нептуна, созданный по проекту Бартоломео Амманати (1558–1575 гг.). Скульптуры Челлини и Амманати не разрушают, но встраиваются в художественный ансамбль, сложившийся на площади к середине XVI в. Его доминантами являлись «Давид» и «Геркулес и Какус» работы Микеланджело и Баччо Бандинелли, фланкировавшие вход в Палаццо Веккьо, и бронзовая группа «Юдифь и Олоферн» работы Донателло под сводами Лоджии деи Ланци. «Юдифь» и «Давид» появились на площади в годы последнего расцвета Флорентийской республики (1494–1512 гг.), в то время как окончание работы над «Гераклом» относилось к первым годам правления герцога Алессандро Медичи (1534 г.). После завершения работы над фонтаном главной осью этого ансамбля становятся исполинские статуи Давида, Геракла и Нептуна, получившие у современников прозвище гигантов¹⁰.

⁹ После установления во Флоренции власти герцогов Медичи флорентийцы оставались чуткими к публичной власти и ее проявлениям в художественных формах. Так, Винченцо Боргини, рассуждая о флорентийском вкусе, напишет, что у флорентинцев «добрый глаз, но злой язык». См.: *Borghini V. Lettere a Bernardo Buontalenti // Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura / Ed. da G. Bottari, S. Ticozzi. Vol. 1. Milano, 1822. P. 243.*

¹⁰ Вазари называет статую Давида *il Gigante di Fiorenza*. См.: *Vasari G., Milanesi G. Le opere di Giorgio Vasari. Vol. 7. Firenze, 1881. P. 162.* Он также характеризует ее как «самого прекрасного из когда-либо [существовавших] гигантов». См.: *Vasari G., Milanesi G. Op. cit. Vol. 6. Firenze, 1878. P. 160.* Создание своего «гиганта» становится общим местом в творчестве флорентийских скульпторов XVI в., подражавших примеру Микеланджело. Челлини пишет о работе над статуей «великого гиганта» (*gran gigante*) Марса для Франциска I. См.: *Челлини Б. Указ. соч. Кн. 1. XXXIX. С. 365.* Вазари иронично характеризует Баччо Бандинелли как скульптора, «обожавшего делать гигантов». См.: *Vasari G., Milanesi G. Op. cit. Vol. 6. P. 160.*

История площади Синьории восходит к рубежу XIII–XIV вв., когда к власти во Флоренции приходят гвельфы — сторонники папы, объединявшие флорентийских банкиров, купечество, ремесленников и низшие городские слои. Их победа над давними противниками — гибеллинами из числа флорентийской аристократии — была увековечена строительством дворца для заседаний правительства приоров и примыкающей к нему площади. Пьяцца делла Синьория с момента своего появления мыслилась флорентинцами как важнейший центр общественной жизни республики, с которым было связано как приобщение к деятельности республиканских институтов, так и прямое осуществление власти коммуной. На площади собиралась толпа, чтобы наблюдать за приведением к присяге новых приоров, которые избирались каждые два месяца. В ходе церемонии приоры возлагали корону на скульптуру льва Мардзокко, располагавшегося на примыкающей к палаццо Синьории трибуне (*ringhiera*). Лев олицетворял собой Флоренцию, на службе которой находилось правительство республики¹¹. Площадь являлась местом созыва народного собрания и сбора городского ополчения для защиты от внешней угрозы. Здесь же происходили публичные казни врагов флорентийской коммуны¹².

На протяжении всего XV в. площадь Синьории находилась вне поля художественных заказов семьи Медичи, сосредоточивших в своих руках полноту власти во Флоренции в 1434 г., и оставалась полностью свободной от любой демонстрации личной власти и богатства¹³. Появление на ней знаменитых *palle*, или памятников, созданных на средства Медичи, могло легко обратить против них население коммуны. Справедливость этих опасений подтвердится уже после изгнания семьи из Флоренции в 1494 г. Две работы Донателло — бронзовая статуя Давида и скульптурная группа «Юдифь и Олоферн», созданные по заказу Козимо Старого, — были вынесены из внутреннего двора палаццо Медичи и размещены во внутреннем дворе Палаццо Синьории (Давид) и на трибуне перед ним (Юдифь и Олоферн). Скульптура, перемещенная в пространство публичной власти, становится олицетворением триумфа республики и победы над тиранией Медичи. Обновленная надпись, украсившая постамент

¹¹ Sexton K.S. A History of Renaissance Civic Loggias in Italy from the Loggia dei Lanzi to Sansovino's Loggetta. PhD. Thesis. New Haven, 1997. P. 197.

¹² Подробнее см.: Milner S.J. The Florentine Piazza della Signoria as Practiced Place // Renaissance Florence: A Social History / Ed. by R.J. Crum, J.T. Paoletti. Cambridge, 2006. P. 83–103.

¹³ Wisely J. Contested Civic Space: The Piazza della Signoria in Medicean Florence. Senior Thesis. Ypsilanti, 2021. P. 12.

Юдифи, гласила: «Пример общественного благодеяния. Установлен здесь флорентинцами в 1495 году»¹⁴. Перенос статуи Давида, в свою очередь, также мыслился как акт возвращения Флоренции ее традиционных символов, поскольку фигура этого героя связывался флорентинцами с идеями гражданской гармонии и защиты свободной коммуны. Работе всё того же Донателло принадлежала мраморная статуя Давида, установленная еще в 1416 г. в Палаццо Синьории¹⁵.

Образ Давида как символа Флорентийской республики получает законченное выражение в 1504 г., когда совет флорентийских граждан, собранный правительством гонфалоньера Пьетро Содерини, принял решение поместить на площади Синьории мраморного гиганта работы Микеланджело. Согласно первоначальному замыслу, статуя должна была украсить основание купола флорентийского Дуомо, однако нагота Давида и исключительные художественные качества скульптуры, скрадывающиеся при рассмотрении со слишком большого расстояния, обусловили поиски нового места для ее установки. Показательно, что из девяти вариантов размещения статуи шесть относились к коммунальному центру Флоренции — внутреннему двору Палаццо Синьории и площади перед ним, а также Лоджии деи Ланци¹⁶. Окончательное решение поместить Давида перед входом во дворец Синьории, на месте группы «Юдифь и Олоферн», создавало прямую связь между Синьорией и библейским героем, предстающим в качестве защитника республики. Кроме того, оно придавало мраморной статуе явный антимагический тон. Грозный взгляд Давида, стоящего спиной к дворцу, обращен на юг, в сторону Рима — туда, где нашли пристанище изгнанные из Флоренции Медичи¹⁷.

Таким образом, к началу XVI в. скульптурный ансамбль площади Синьории существенно расширился и включал в себя льва Мардзокко, «Давида» Микеланджело и группу «Давид и Олоферн», перемещенную в Лоджию деи Ланци. Эти образы, укорененные во флорентийской культуре, символизировали республику и ее победу над родом Медичи, что отражает бурные общественные и политические процессы, развернувшиеся во Флоренции в 1490-х гг. Вско-

¹⁴ *McHam S.B.* Donatello's Judith as the Emblem of God's Chosen People // *The Sword of Judith: Judith Studies Across the Disciplines* / Ed. by K.R. Brine, E. Ciletti, H. Lähnemann. Cambridge, 2010. P. 310.

¹⁵ *McHam S.B.* Donatello's Bronze "David" and "Judith" as Metaphors of Medici Rule in Florence // *The Art Bulletin*. 2001. Vol. 83. N 1. P. 34.

¹⁶ *Levine S.* The Location of Michelangelo's David: The Meeting of January 25, 1504 // *The Art Bulletin*. 1974. Vol. 56. N 1. P. 31–32.

¹⁷ *Ibid.* P. 34.

ре после установки скульптуры Микеланджело у флорентийского правительства возникла мысль о создании парного Давиду гиганта. Заказ был дан всё тому же Микеланджело, который приступил к работе над проектом статуи Геракла. Воплощение силы, храбрости и добродетели, Геракл также являлся одним из традиционных символов Флорентийской республики. Еще в конце XIII в. образ греческого героя появляется на печати флорентийского подеста. Грегорио Дати в «Истории Флоренции» упоминает Геракла — истребителя тиранов, «как это делали и флорентинцы»¹⁸. Ипостась Геракла-тираноборца приобретает особую актуальность в ходе борьбы республики с Медичи. Эскиз Микеланджело изображает борьбу Геракла с Антеем, которого герой отрывает от земли, лишая сил, — возможный намек на изгнание Медичи из Флоренции¹⁹.

В процессе работы Микеланджело над проектом статуи Геракла политическая ситуация во Флоренции существенно изменилась. В 1512 г. республиканское правительство Пьетро Содерини было свергнуто. К власти во Флоренции вновь пришли Медичи, которые не отказались от идеи создания еще одного мраморного гиганта, взяв исполнение заказа под свой контроль. Джулио Медичи, взошедший на папский престол под именем Климента VII (1523 г.), принял решение передать работу над статуей флорентийскому скульптору Баччо Бандинелли, долгие годы пользовавшемуся покровительством Медичи. Еще в 1515 г. он исполнил по заказу папы Льва X гигантскую стуктовую статую Геракла, установленную в Лоджии деи Ланци (не сохранилась)²⁰. Передача заказа Бандинелли, встретившая протест со стороны республиканца Микеланджело, очевидно, была связана с политическими соображениями Климента VII. В отличие от базилики Сан-Лоренцо, семейной церкви Медичи, для которой Микеланджело спроектировал фасад и возвел Новую Сакристию, публичное пространство площади Синьории являлось традиционным символом свободной коммуны. Работа в нем была поручена скульптору, чья лояльность роду не вызывала сомнений.

Образ Геракла, укорененный во флорентийской республиканской культуре, одновременно был связан с иконографией представи-

¹⁸ *Ettlinger L.D.* Hercules Florentinus // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1972. Bd. 16. N. 2. P. 120–121.

¹⁹ Схожий сюжет воспроизведет Якопо Понтормо в портрете «Юноши с алебардой» (Лос-Анджелес, музей Гетти), который изображает Франческо Гварди, юного защитника республиканской Флоренции от войск Медичи во время осады города 1527–1528 гг. См.: *Cropper E.* Portrait of a Halberdier. Los Angeles, 1997. P. 70–72.

²⁰ *Bush V.L.* Bandinelli's "Hercules and Cacus" and Florentine Traditions // *Memoirs of the American Academy in Rome*. 1980. Vol. 35. P. 171.

телей рода Медичи. Марсилио Фичино в одном из писем к Лоренцо Великолепному указывал, что существует три образа жизни — созерцательная, активная и наполненная наслаждениями, которые олицетворяют собой Сократ, Геракл и Парис. Лоренцо, согласно Фичино, гармоничным образом объединил в себе все три начала²¹. В 1470-е гг. братья Поллайоло создают для Лоренцо картины «Геркулес и Гидра», «Геркулес, удушающий Антея» и «Геркулес и Немейский лев», которые хранились в его кабинете в палаццо Медичи²². Бандинелли, в свою очередь, разрабатывает сюжет победы греческого героя над Какусом. В отличие от античного мифа, мраморный Геракл на площади Синьории оставляет в живых поверженного противника. Триумф греческого героя соединяется у Бандинелли с идеей милосердия (*clementia*) и завуалированно отсылает к Клименту VII (*Clemens*), заказчику скульптуры и покровителю Бандинелли²³. Стоящий на коленях Какус явно ассоциируется с покоренными флорентинцами. Мраморная группа встраивается в ансамбль площади, апеллируя к художественным решениям входящей в его состав скульптуры. Фигура Геракла, чей фасный разворот сочетается с выразительным поворотом головы влево, составляет пластическую пару «Давиду» Микеланджело, в то время как общая композиция скульптуры восходит к бронзовой группе «Юдифь и Олоферн».

Работа над «Геркулесом и Какусом» была прервана во время республиканского восстания во Флоренции, когда Медичи в очередной раз были изгнаны из города (1527–1530 гг.). Микеланджело, поддержавший республику, возвращается к идее мраморного гиганта на площади Синьории, но предлагает поместить рядом с Давидом статую другого ветхозаветного героя, Самсона, борющегося с филистимлянами²⁴. Эта идея, так и не нашедшая своего воплощения в мраморе, демонстрирует изменившееся отношение к образу Геракла, который приобретает для флорентинцев выраженные промедичийские коннотации. После окончательного разгрома республики и избрания Алессандро Медичи первым флорентийским герцогом Бандинелли завершает работу над скульптурой. Появление «Геркулеса и Какуса» на площади Синьории (1534 г.) встретило яростную критику со стороны флорентинцев, выразившуюся в форме сатирических

²¹ Фичино М. Паллада, Юнона и Венера обозначают созерцательную жизнь, активную жизнь и жизнь, проводимую в наслаждениях // Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). М., 1965. С. 220.

²² Ettliger L.D. Op. cit. P. 120.

²³ Bush V.L. Op. cit. P. 179–180.

²⁴ Vasari G., Milanesi G. Op. cit. Vol. 6. P. 155.

эпиграмм. Как пишет Вазари, авторы самых едких четверостиший были отправлены герцогом Алессандро в заточение, в то время как Бандинелли получил в подарок от герцога виллу, конфискованную у одного из сторонников республики²⁵. Этот факт — наглядное свидетельство политической значимости образа Геракла, отныне напрямую связывавшегося с родом Медичи.

Образ Геракла становится важной частью репрезентации герцога Козимо, пришедшего к власти во Флоренции после гибели своего предшественника. В первый год его правления Доменико ди Поло выполняет медаль с портретом Козимо, обратная сторона которой украшена композицией «Геракл, удушающий Антея» (1537 г., Лондон, Британский музей). Работе Баччо Бандинелли принадлежал рисунок герцога в образе Геракла (известен по гравюре Никколо делла Каза, 1544 г., Нью-Йорк, музей Метрополитен). Фантазийные доспехи Козимо украшены сценами подвигов греческого героя — победы над немейским львом и эриманфским вепрем, борьбы с лернейской гидрой и кентавромахией, — а за спиной у него находится штандарт в виде львиной шкуры, увенчанный двумя головами льва Мардзокко. Образ Геракла занял особое место в декорации герцогской резиденции, бывшего дворца Синьории, где герою был посвящен отдельный зал. Скульптурные группы работы Винченцо Росси на тему подвигов Геракла, в том числе его победы над Какусом, украсили торжественный зал приемов. Вазари пишет о греческом герое как о «зеркале, которое учит жить, особенно правителей»²⁶. Пьетро Паоло Галеотти выполняет серию из 12 медалей, изображающих великие деяния флорентийского герцога²⁷. Таким образом, Козимо напрямую отождествляет себя с греческим героем, выступающим как олицетворение силы, мужества и добродетели. В этот дискурс естественным образом встраивается скульптурная группа работы Бандинелли.

Взгляд мраморного Геракла обращен в сторону Лоджии деи Ланци, под сводами которой находились «Юдифь и Олоферн» Донателло. Козимо оставляет «Юдифь» на месте, выбранном для нее республиканским правительством. Извлеченная из палаццо Медичи на виа Ларга в конце XV в., она вновь оказывается под символическим контролем семьи после превращения Палаццо Синьории в официальную резиденцию флорентийского герцога. Триумф Юдифи, занесшей меч над безвольным телом Олоферна, не только

²⁵ *Bush V.L.* Op. cit. P. 176.

²⁶ *Forster K.W.* Op. cit. P. 81.

²⁷ *Vasari G., Milanese G.* Op. cit. Vol. 7. P. 542–543.

выражал идею божественного правосудия, но и находил зримые параллели с первыми победами молодого герцога Козимо, в частности — с разгромом войска «изгнанников», сторонников республики под предводительством Филиппо Строрци, в битве при Монтемурло (1537 г.). Руководители «изгнанников» были пленены и приговорены к смертной казни. Идея победы герцога над внутренними и внешними врагами получает законченное выражение в статуе «Персей с головой Медузы» работы Бенвенуто Челлини, также установленной в Лоджии деи Ланци (1545–1554 гг.). Бронза, выбранная скульптором в качестве материала для работы, и общий мотив жестокой казни роднят «Персея» с «Юдифью» Донателло, в то время как поза героя опирается на пластическую формулу Аполлона Бельведерского, которую Челлини перерабатывает в более экспрессивном ключе. Персей, держащий в руке отрубленную голову Медузы, предстает перед флорентинцами в традиционной ипостаси победителя чудовищ. Скульптор явно отождествляет его с флорентийским герцогом, украшая мраморный постамент статуи мордами Козерогов — одним из узнаваемых атрибутов герцога. Грозный образ Персея соответствовал подчеркнuto героизированной репрезентации Козимо I в 1540-е гг. Так, мраморные бюсты работы Бандинелли и Челлини, создававшиеся в это время, представляли герцога в парадных доспехах *all'antica*, с решительным взглядом и активным поворотом головы²⁸. Челлини украшает постамент статуи бронзовым рельефом «Персей и Андромеда», где закованная в цепи длинноволосая красавица, изображенная на фоне городских стен и с небольшим цветком (*fiore*), является олицетворением Флоренции²⁹. Освобождение Персеем Андромеды становится, таким образом, освобождением герцогом Козимо Флоренции от хаоса и ужасов времен республики.

Символический контроль над площадью, который Козимо устанавливает путем наполнения ее промедичийскими образами, был неразрывно связан с формированием новых публичных ритуалов, отвечавших идее прославления флорентийского герцога. Начиная с 1540-х гг. герцогский дворец и площадь перед ним становятся местом проведения ежегодных праздничных мероприятий, организо-

²⁸ Подробнее о сложении типологии антикизированных портретов Козимо см.: Холев Р.Р. В образе *all'antica*: о ранних скульптурных бюстах герцога Козимо I Медичи // Клио. 2023. № 1 (193). С. 55–64.

²⁹ Assimakopoulou I. A Political Interpretation of the Relief Perseus and Andromeda at the Base of Cellini's Statue Perseus and Medusa // Studi umanistici Piceni. 2011. Vol. 31. P. 233.

ванных по указанию Козимо³⁰. Во время флорентийского карнавала на площади устраивали шуточные сражения и бои между животными, а в Палаццо Дукале организовывали театральные представления. В дни традиционного для Флоренции праздника рождества Иоанна Крестителя, покровителя города, торжественные процессии проходили перед герцогским дворцом, из окон которого Козимо показывался флорентинцам³¹. Коронация льва Мардзокко, прежде символизировавшая свободу и торжество республики, начинает использоваться герцогом для прославления строящегося им *stato nuovo*³². Образ льва включается в портретную репрезентацию Козимо. Львиные морды украшают фантазийные доспехи герцога в скульптурных бюстах *all'antica*. Джорджо Вазари в зале Льва X в Палаццо Веккьо изображает герцога в антикизированном доспехе со львом у ног. Лев, изображенный на одном из картушей, также появляется в тондо «Апофеоз Козимо I», украсившем потолок Зала Пятисот. В 1576 г. герцог Франческо, старший сын Козимо I, закажет для Мардзокко корону, воспроизводившую форму короны Великих герцогов Тосканских³³.

В 1564 г. лев Мардзокко, располагавшийся в северном углу *ringhiera*, был передвинут в центр примыкавшей к дворцу трибуны. Перенос скульптуры был связан с работой над мраморным фонтаном Нептуна, разместившимся у северно-западного угла Палаццо Веккьо. Герцог еще с начала 1550-х гг. вынашивал идею общедоступного *fontana di piazza*³⁴. Его появление на главной площади города должно было наглядно продемонстрировать строительство флорентийского водопровода: решение проблемы городского водоснабжения, запечатленное в серии медалей Пьетро Галеотти, прославлялось как одно из 12 великих деяний Козимо. Тема воды также соотносилась с амбициозным проектом герцога по превращению континентальной Флоренции в морскую державу. В 1548 г. он приобрел остров Эльба

³⁰ Najemy J.M. Florentine Politics and Urban Spaces // Renaissance Florence: A Social History / Ed. by R.J. Crum, J.T. Paoletti. Cambridge, 2006. P. 19–54.

³¹ Подробнее см.: Plaisance M. Florence in the Time of the Medici: Public Celebrations, Politics, and Literature in the Fifteenth and Sixteenth Centuries. Toronto, 2008. P. 101–140.

³² См.: Henk van Veen Th. The Crown of the Marzocco and the Medici Dukes and Grand Dukes // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1999. Bd. 43. H. 2/3. P. 653–664.

³³ Ibid. P. 653.

³⁴ О работе Бандинелли над фонтаном см.: Henk van Veen Th. Problems with Cosimo I's Artistic Patronage: Baccio Bandinelli and the Neptune Fountain in the Piazza della Signoria // A Companion to Cosimo I de' Medici / Ed. by A. Assonitis, Th. Henk van Veen. London, 2021. P. 469–519.

и основал на нем крепость Космополи. Строительство на острове крепости и города, еще один из подвигов герцога на медалях Галлотти, позволило Козимо приступить к созданию флорентийского морского флота.

Работа над фонтаном, начатая в 1558 г., была поручена Баччо Бандинелли, имевшему богатый опыт в работе над скульптурами гигантов для Площади Синьории. Разрабатывая проект фонтана, скульптор обращается к мотиву свободностоящей фигуры Нептуна, на что указывает сохранившаяся подготовительная модель (ок. 1556 г., Монпелье, музей Фабра). Контрапост модели воспроизводит пластическое решение «Давида» Микеланджело, в то время как подчеркнута мощный торс сближает ее со статуей Геракла. Этот подход, шедший вразрез с устоявшейся в первой половине XVI в. репрезентацией Нептуна в активной позе, вынырывающим из воды и яростно замахающимся трезубцем³⁵, был продолжен Бартоломео Амманати, который получил заказ на создание фонтана после смерти Бандинелли в 1560 г. Следуя замыслу своего предшественника, скульптор делает акцент на спокойно стоящей фигуре морского владыки. Амманати помещает Нептуна на колесницу, запряженную квадригой вынырывающих из воды гиппокампов, чьи небольшие размеры подчеркивают исполинский размер мраморного гиганта. Взгляд Нептуна обращен строго на юг, в сторону реки Арно, вид на которую открывается через арки Уффици. Скульптор представляет морского бога как верховного правителя, увенчанного короной и держащего в правой руке плеть. «Свиту» Нептуна составили бронзовые фигуры фавнов, сатиров и речных божеств работы Джамболоньи и Винченцо де Росси, украсившие края круглого мраморного бассейна³⁶.

Статуя Нептуна, установленная на углу палаццо Веккьо, выстроила единую ось со статуями Давида и Геракла, украшающими вход в Палаццо Веккьо. Гиганты работы Бандинелли и Амманати, воспроизводящие пластические решения «Давида», выстроили скульптуру Микеланджело в новый художественный контекст, направленный на прославление флорентийского герцога. Как и ранее фигура Геракла, образ Давида становится частью репрезентации Козимо. Жизни Давида были посвящены три серии гобеленов, выполненные по эскизам Яна ван дер Страта и украсившие Палаццо Веккьо

³⁵ *Freedman L.* Neptune in Classical and Renaissance Visual Art // *International Journal of the Classical Tradition*. 1995. Vol. 2. N 2. P. 224.

³⁶ Проблема атрибуции бронзовых скульптур подробно рассмотрена в работе: *Ultz H.* A Note on Ammannati's Apennine and on the Chronology of the Figures for His Fountain of Neptune // *The Burlington Magazine*. 1973. Vol. 115. No. 842. P. 295–300.

(1559–1562, 1567–1568 гг.)³⁷. Образ Козимо-Давида также появляется в декорации свадебных торжеств его старшего сына Франческо и Иоанны Австрийской (1565 г.)³⁸. Венецианский посол Винченцо Федели сравнивал приход Козимо к власти с историей Давида, который по воле Господа был призван от пастьбы овец к управлению царством³⁹. Образ библейского царя приобрел особую актуальность в 1570 г., когда папа Пий V в Риме возложил на голову Козимо корону Великого герцога Тосканского. Это событие, подтверждавшее божественный характер власти герцогов Медичи, возвышало их над светскими правителями итальянских земель и приближало к императорской орбите рода Габсбургов. К этому времени Козимо передал управление государством старшему сыну Франческо, сохранив за собой герцогское достоинство и «верховный авторитет» (*Suprema Autorità*)⁴⁰.

Фонтан Нептуна — последний художественный проект на площади перед Палаццо Веккьо, выполненный по заказу Козимо. Статуя Нептуна стала частью обширного скульптурного ансамбля, составленного из аллегорических образов библейских (Юдифь, Давид) и мифологических (Геракл, Персей, Нептун) героев. Старореспубликанские образы Геракла и Давида, в начале XVI в. приобретающие очевидные антимицелийские коннотации, становятся частью нового монархического дискурса путем их включения в галерею аллегорических портретов герцога и художественной полемики флорентийских придворных мастеров с творчеством Донателло и Микеланджело. Заимствование пластических формул «Юдифи» и «Давида» в работах Баччо Бандинелли, Бенвенуто Челлини и Бартоломео Амманати, соотносившееся с маньеристической идеей подражания *gran maniera*, заочно встраивало республиканские образы в новый семантический контекст на службе флорентийского герцога. Таким образом, в его полемике с республиканской традицией мы наблюдаем двунаправленный процесс, состоящий из внешнего следования республиканским традициям, о котором подробно пишет Т. Хенк ван Веен, и втягивания символов эпохи коммуны в систему репрезентации Козимо как верховного правителя Великого герцогства Тосканского.

³⁷ Campbell T.P. *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*. New York, 2001. P. 503.

³⁸ Richelson P.W. *Op. cit.* P. 112.

³⁹ Forster K.W. *Op. cit.* P. 85.

⁴⁰ Pom M. Герцог Козимо I Медичи: церемониал отречения (1564) // *Proslogion: проблемы социальной истории и культуры Средних веков и раннего Нового времени*. 2016. Вып. 2 (14). С. 130.

Аллегорические образы, предваряющие вход в герцогскую резиденцию, вместе утверждают важнейшие топосы политической риторики Козимо — божественного происхождения его власти (библейский царь Давид и морской бог Нептун), победы над хаосом времени Республики и принесения мира Флоренции (победители чудовищ Юдифь, Геракл и Персей). Эти идеи встраиваются в дискурс более общей программы, связанной с репрезентацией Козимо как нового Августа. Герцог проводил многочисленные параллели между собой и Октавианом Августом, осмысляя свою биографию через деяния древнеримского императора, победителя в гражданской войне, дарителя мира и устроителя «золотого века Римской империи». Биографический параллелизм соединялся с заимствованием императорских символов — использованием образа Козерога как зодиакального знака Августа и репрезентацией флорентийского герцога в парадных доспехах *all'antica*⁴¹.

На закате жизни Козимо его мраморную статую в образе Августа создает Винченцо Данти (1572–1573 гг., Флоренция, музей Барджелло). Скульптура украсила внутренний двор галерей Уффици, увенчав их южную арку, выходящую в сторону Арно. Данти изображает Козимо-Августа в образе прекрасного юноши, облаченного в доспех *all'antica*. Пластический мотив и общие пропорции фигуры воспроизводят «Давида» Микеланджело. Шлем герцога выполнен в виде львиной морды, отсылающей к иконографии Геракла, освободителя Греции от чудовищ. Как и «Нептун», держащий в руке плеть, Козимо-Август держит в одной руке фасции как символ верховной власти и опирается другой рукой на картуш с изображением Козерога. Статуя, обращенная в сторону Палаццо Веккьо и трех мраморных гигантов перед ним, становится продолжением художественного ансамбля площади и подытоживает его аллегорическую программу, представляющую герцога как наделенного божественной властью абсолютного правителя и устроителя флорентийского *stato nuovo*.

Скульптурный ансамбль площади Синьории, сложившийся к 1570-м гг., прославлял Козимо исключительно в аллегорическом ключе. Образы Августа, Нептуна и Персея наделены его узнаваемыми атрибутами, но принципиально лишены портретных черт флорентийского герцога. Как можно предположить, этот подчеркнутый аллегоризм являлся частью сложной полемики с республиканской традицией и был связан с еще живой памятью о Площади Синьории как о пространстве, долго время остававшемся свободным от любых

⁴¹ Подробнее см.: Richelson P.W. Op. cit. P. 25–78.

проявлений личной власти. В 1585 г., спустя десятилетие после смерти Козимо, его мраморная скульптура во внутреннем дворе Уффици была заменена на статую работы Джамболоньи, созданную по заказу герцога Франческо Медичи⁴². В отличие от Винченцо Данти, Джамболонья изображает Козимо I в современном латном доспехе и наделяет его выраженными портретными чертами. Появление этой статуи знаменует новый этап публичной репрезентации Козимо, чьи исторические портреты освобождаются от сложной аллегорической образности. Своей кульминации эта традиция достигнет в конце XVI в., когда на площади перед палаццо Веккьо будет установлена бронзовая конная статуя Козимо I, также принадлежащая авторству Джамболоньи.

References

Assimakopoulou I. A Political Interpretation of the Relief Perseus and Andromeda at the Base of Cellini's Statue Perseus and Medusa // *Studi umanistici Piceni*. 2011. Vol. 31. P. 221–244.

Borghini V. Lettere a Bernardo Buontalenti // *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* / Ed. da G. Bottari, S. Ticozzi. Milano: G. Silvestri, 1822. Vol. 1. P. 241–245.

Bush V.L. Bandinelli's "Hercules and Cacus" and Florentine Traditions // *Memoirs of the American Academy in Rome*. 1980. Vol. 35. P. 163–206.

Campbell T.P. *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2001. 594 p.

Cropper E. *Portrait of a Halberdier*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 1997. 138 p.

Crum R.J. "Cosmos, The World of Cosimo": The Iconography of the Uffizi Façade // *The Art Bulletin*. 1989. Vol. 71. N 2. P. 237–253.

Dazhina V.D. *Khudozhestvennaya politika Cosimo I Medici i iskusstvo Florentsii vtoroy poloviny XVI v.* [The Artistic Policy of Cosimo I de' Medici and the Art of Florence in the Second Half of the 16th Century]. Moscow: Izdatel'stvo MGU, 1998. 71 p.

Dazhina V.D. *Portretnaya ikonografiya Medici: ot respubliki k monarkhii* [Portrait Iconography of the Medici: From Republic to Monarchy] // *Kul'tura Vozrozhdeniya i vlast'* [Renaissance Culture and Power] / Ed. by L.M. Bragina. Moscow: Nauka, 1999. P. 130–144.

Ettlinger L.D. *Hercules Florentinus* // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1972. Bd. 16. H. 2. P. 120–121.

Forster K.W. *Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici* // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1971. Bd. 15. H. 1. P. 65–104.

⁴² Crum R.J. "Cosmos, The World of Cosimo": The Iconography of the Uffizi Façade // *The Art Bulletin*. 1989. Vol. 71. N 2. P. 241.

- Freedman L. Neptune in Classical and Renaissance Visual Art // *International Journal of the Classical Tradition*. 1995. Vol. 2. N 2. P. 219–237.
- Henk van Veen Th. Cosimo I de' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 280 p.
- Henk van Veen Th. The Crown of the Marzocco and the Medici Dukes and Grand Dukes // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1999. Bd. 43. H. 2/3. P. 653–664.
- Henk van Veen Th. Problems with Cosimo I's Artistic Patronage: Baccio Bandinelli and the Neptune Fountain in the Piazza della Signoria // *A Companion to Cosimo I de' Medici* / Ed. by A. Assonitis, Th. Henk van Veen. London: Brill, 2021. P. 469–519.
- Henk van Veen Th. Republicanism in the Visual Propaganda of Cosimo I de' Medici // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1992. Vol. 55. P. 200–209.
- Kholev R.R. *V obraze all'antica: o rannikh skul'pturnykh byustakh gertsoga Cosimo I Medici* [In the all'antica Mode: On the Early Sculpted Busts of Duke Cosimo I de' Medici] // *Klio*. 2023. N 1 (193). P. 55–64.
- Langedijk K. The Portraits of the Medici, 15th–18th Centuries. Florence: Studio per edizioni scelte. 3 vols. Vol I. 1981. 1078 p.; Vol II. 1983. 433 p.; Vol. III. 1987. 220 p.
- Levine S. The Location of Michelangelo's David: The Meeting of January 25, 1504 // *The Art Bulletin*. 1974. Vol. 56. N 1. P. 31–49.
- McHam S.B. Donatello's Bronze "David" and "Judith" as Metaphors of Medici Rule in Florence // *The Art Bulletin*. 2001. Vol. 83. N 1. P. 32–47.
- McHam S.B. Donatello's Judith as the Emblem of God's Chosen People // *The Sword of Judith: Judith Studies Across the Disciplines* / Ed. by K.R. Brine, E. Ciletti, H. Lähnemann. Cambridge: Open Book Publishers, 2010. P. 307–324.
- McHam S.B. Public Sculpture in Renaissance Florence // *Looking at Italian Renaissance Sculpture* / Ed. by S.B. McHam. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 149–188.
- Milanesi G. *Le opere di Giorgio Vasari*. Firenze: G.S. Sansoni, 1881. Vol. 6. 662 p.; Vol. 7. 729 p.
- Milner S.J. The Florentine Piazza della Signoria as Practiced Place // *Renaissance Florence: A Social History* / Ed. by R.J. Crum, J.T. Paoletti. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 83–103.
- Najemy J.M. Florentine Politics and Urban Spaces // *Renaissance Florence: A Social History* / Ed. by R.J. Crum, J.T. Paoletti. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 19–54.
- Plaisance M. *Florence in the Time of the Medici: Public Celebrations, Politics, and Literature in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2008. 220 p.
- Richelson P.W. *Studies in the Personal Imagery of Cosimo I de' Medici, Duke of Florence*. New York; London: Garland Publishing, 1978. 183 p.
- Rot M. *Gertsog Cosimo I Medici: tseremonial otrencheniya (1564)* [Duke Cosimo I de' Medici: The Abdication Ceremony (1564)] // *Proslogion: problemy sotsial'noy istorii i kul'tury Srednikh vekov i rannego Novogo vremeni* [Proslogion: Issues of the Social History and Culture of the Middle Ages and the Early Modern Period]. 2016. N 2 (14). P. 124–172.

Sexton K.S. A History of Renaissance Civic Loggias in Italy from the Loggia dei Lanzi to Sansovino's Loggetta. PhD Thesis. New Haven: Yale University, 1997. 687 p.

Utz H. A Note on Ammannati's Apennine and on the Chronology of the Figures for His Fountain of Neptune // The Burlington Magazine. 1973. Vol. 115. N 842. P. 295–300.

Wisely J. Contested Civic Space: The Piazza della Signoria in Medicean Florence. Senior Thesis. Ypsilanti: Eastern Michigan University, 2021. 66 p.

Поступила в редакцию
5 марта 2025 г.