

Irina A. Fomina

Department of Arts
Lomonosov Moscow State University
e-mail: electrena@gmail.com
Moscow, Russia
ORCID 0009-0009-9229-9006

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-84-97

THE TRADITION OF ANTIQUE COLLECTING AND ITS ROLE IN THE FORMATION OF THE MYTHOLOGICAL PAINTING CONCEPT IN VENETIAN ART

Summary: The article focuses on the practice of antique collecting, which was at the origins of Venetian antiquity and played a significant role in the formation of the mythological theme in the Venetian art during the Renaissance. The publication provides a description and brief analysis of Venetian collections, identifies their typological varieties, explores various aspects of collecting classical art objects and the ways of their penetration into the markets of the Most Serene Republic during the late 14th-16th centuries. The work identifies the significant influence of antique collecting on the formation of the classical past image in the minds of Venetians. Extensive antique material played the role of an intermediary in this process. The acquaintance of Venetian artists with it, as well as their direct participation in the antiquarian movement, had a huge influence on the penetration of mythological imagery into the artistic structure of Renaissance works, gaining wide possibilities for implementation starting from using the original to the free manifestation of creative imagination.

The relevance of this work lies in the special importance of collecting for the formation of the Venetian art aesthetic program.

The purpose of the work is to show the role of antique collecting in the formation of a mythological theme. The study is based on the method of formal and style analysis in combination with iconographic and iconological methods of studying works of art. The novelty of the work lies in the study of the antique practice influence on the formation of

mythological imagery and the penetration of mythological subjects into Venetian art.

Keywords: practice of antique collecting, collecting, collections, Venetian art, mythological subjects, Venice, Stato da Mar, Terra Ferma, locus amoenus.

Mythological painting, such as artworks by outstanding masters of the local school of painting - Titian, Tintoretto, Veronese, is one of the most striking phenomena of the fine arts of the Venetian Renaissance. These works have repeatedly become the subject of interest of researchers (the Titian: Love, Desire, Death exhibition, held at the London National Gallery in 2020, is a recent example. It was dedicated to the famous "poetries" - Titian's paintings of the 1550s - early 1560s on mythological subjects; the release of a scientific catalogue was timed to coincide with the opening of the exhibition). In this regard, the early stage of development of mythological themes in Venetian art, which occurred in the second half of the 15th and the very beginning of the 16th centuries, was much less fortunate since it relatively rarely came to the attention of art historians. Drawings on mythological subjects belonging to Jacopo Bellini, the founder of the Venetian Renaissance, are an exception. Since almost simultaneous appearance of two fundamental publications of his graphic sheets (1989 and 1990) [11, p. 560], they were subjected to thorough study in scientific publications, which have appeared over the past 35 years. The ancient sources of a number of mythological motifs presented by him were estab-

lished; their content was deeply analysed. However, a number of issues still await research, including the question of the significance of the Venetian collections of classical art for the formation of mythological imagery in the works of the late Quattrocento and the beginning of the next century. We will try to take a closer look at it in order to understand how the traditions of antique collecting could have influenced the emergence of the mythological theme in Venetian art, and what were their points of intersection, found in a number of artists' works, with the creative activity of these artists. However, firstly, we should briefly outline the main stages in the development of the practice of collecting antiques in Venice and Padua since they were the main artistic centres of the region.

The practice of antiquarian collecting developed throughout the 15th century. Numerous collections adorning studioli, scrittoii and camerini (rooms where collections of antiquities were usually presented appear under such names in the inventories of that time) represented a kind of "historiography in visual form", made from fragments of a bygone civilization. Interest in ancient finds, unexpectedly brought back to life through the efforts of traders and collectors, was primarily due to the desire to recreate the past not only from ancient texts but also from visual evidence in the form of ancient coins, engraved stones, tombstones and sculptures. In this regard, we have to dwell in more detail on the items of ancient collections, which, in our opinion, played a significant role in the establishment of mythological themes on Venetian soil.

The first mention of the practice of antique collecting in Venice dates back to the beginning of the 14th century. At the end of the Middle Ages, a large amount of ancient material of the most varied nature and purpose began to arrive in the Veneto region. Ancient marble arrived in large quantities to the Most Serene Republic from Rhodes, Chios, Cyprus and Crete, from the shores of the Peloponnese, Attica and Asia Minor. In those days, even the Venetian magistrate equipped expeditions and conducted research on its territories, the Stato da Mar, which was under its control, primarily in Crete, in order to discover ancient objects, especially sculptures, which were later sent "home" [12, pp. 46-53].

Since the beginning of the 15th century, the Serenissima antique collection has also been replenished with finds from Terra Ferma, the mainland territories it annexed. Various antiquities, includ-

ing epigraphic materials in ancient Greek and Latin, sculpture, funerary reliefs, Greek and Roman vases, small plastic and various bronze items, were brought to Venice from the patriarchal residence in Aquileia, the regions of Altino and Torcello, the land holdings of Andria, the lower reaches of the Po River, from the Abano region, as well as Ravenna, which became subordinate to Venice in 1441 [12, pp. 46-53]. Thus, the practice of antique collecting had grown into a stable tradition by the beginning of the Renaissance.

Unfortunately, only fragmentary information about early Venetian collections has survived. One of the collections belonged to the notary and businessman from Treviso, Oliviero Forzetta (c. 1300-1373). His antiquarian interests were quite extensive, as evidenced by the entries preserved in his house register. According to one of them, made by the notary in 1335, he intended to purchase a number of items for his collection on the Venetian market. This list included manuscripts with texts by the classics and church fathers, ancient coins and medals, as well as objects of ancient art, statues and reliefs, among which "four marble boys from Ravenna, taken from the Basilica of San Vitale" were highlighted [4, pp. 25-29] (1st century BC, Archaeological Museum, Venice) [12, pp. 11-12].

However, Forzetta's interest in ancient objects of art hardly had anything in common with the traditions of humanism. It can be considered with more certainty as a commercial enterprise associated with the development of a new market, which is confirmed by the nature of the entries in the house book, made with accounting pedantry. A change in the approach to collecting occurred only in the next century due to the spread and strengthening of humanism ideas in Venice, uniting commercial and scientific interests around the phenomenon of antique collecting, which received its second life at that time.

The activity of one of the most energetic representatives of the early Renaissance, merchant and famous traveller Ciriaco di Filippo de'Pizzicolti (c. 1391-1457), better known as Ciriaco of Ancona, often called the "father of antiquaries" [9, p. 69], is a striking example of a new perception of antiquity. His activity is now quite well known owing to his biography and a number of recent studies. Unfortunately, the traveller's original notes and sketches, later included in the six-volume collection of the vast Commentaria, were lost in the 1514 fire of the library in Pesaro. Only individual fragments of

Ciriaco's texts have survived. They include images of twelve monuments of ancient Greek culture, including several images of the exterior and interior of Hagia Sophia in Constantinople, a sculpture of Bacchus, mistaken by Ciriaco for an elderly farmer in ancient attire, a broken sculpture of a sleeping nymph, the image of which will long be used in Venetian painting; stonework of the city walls of Peloponnesian Nafplio; funerary reliefs from the destroyed sanctuary of Hera of Argos and Mycenae, created by Polykleitos in the Mycenaean Argian Plain. In addition, the comments contain Greek inscriptions and epigrams, partially translated into Latin, descriptions and sketches of monuments, including the Parthenon, in which the architectural structure is not only devoid of Christian attributes but is also supplemented by an imaginary historical reconstruction [9, p. 83]. Some of the traveller's letters with descriptions of his finds have also been preserved. Thus, in one of them from 1445, it is reported about an amazingly beautiful intaglio made of rock crystal with the image of Pallas Athena (kept in the State Museum of Berlin, department of Prussian cultural heritage, collection of antiquities), which was mistakenly taken by the researcher for a portrait of Alexander the Great [9, p. 83].

At the same time, the scientist's interests were not limited to curiosity, a thirst for wandering and new discoveries. Ciriaco established himself not only as a tireless traveller and devoted researcher of antiquity; like many of his contemporaries, he was fond of collecting. In his private collection, one of the items was a statue of Bacchus, purchased in Rhodes in 1425 [5, p. 254]; it might have become the prototype of Bellini's Bacchus. We are talking about two drawings, *The Triumph of Bacchus*, from Bellini's famous albums. The earlier one was included in the Paris collection (fol. 36), and its later version, supplemented by a number of characters and genre intonations, is kept in the album of the British Museum (fols. 93 verso - 94). The similarity between the god of wine depicted in the albums and the ancient statue is clearly evident in the proportionality and lightness of proportions, giving his silhouette the beauty and harmony of ancient sculptures. This impression is enhanced by the finest light and shadow modelling, which creates the visual effect of sculpted forms, the contrapposto body balance, strong spatial angle and the figure turn into depth, making the image so voluminous that it becomes like a round sculpture.

Ciriaco was not the only traveller-collector due to whose efforts works of ancient art appeared in antique markets of Venice and replenished Venetians' home collections. His notes also mention other travellers with whom his fate was one way or another connected. Among them is a collector of ancient coins and stones, Captain Giovanni Dolfin, whose collection the Anconian viewed with interest on one of the galleys off the coast of Cyprus [16, p. 186]. Or it is his predecessor, Florentine priest Cristoforo Buondelmonti, who described the Cretan estate, furnished in the manner of all'antica [9, pp. 25–29] and which belonged to the collector of antique vases, Venetian noble Nicolo Corner, in *Descriptio Insule Crete* (1417). However, compared to them, Ciriaco's activities went beyond the scope of antiquaries. He was not limited to just studying and collecting antiques but sought to captivate his contemporaries with this activity, acting as a born proselytist, whose efforts contributed to the penetration of classical antiquity into Venetian culture.

Special conditions of collecting determined the nature and material of Venetian collections, which were formed on the basis of the owners' personal preferences and tastes. The abundance of archaeological material in them, which came to the antique markets of the Most Serene Republic from the Eastern Mediterranean region, the Aegean and Ionian islands, was an important feature of the Venetian collections. Due to its belonging to Greco-Hellenistic (and not Roman) art, it had a special aesthetic perfection and sophistication, as well as specific themes associated with plots of classical mythology. Its collisions were reflected in a number of artefacts kept in collections which were housed in home museums of wealthy Venetians already in the 16th century [7, p. 8]. The most complete information about them is contained in the work *Notizia d'Opere di Disegno* [13] (*Notes on Works of Art*), compiled by Marcantonio Michiel, a Venetian nobleman, art connoisseur and collector. The materials collected in the Notes include lists of artworks from the collections of Northern Italy, which the author was able to get acquainted with in the period from 1521–1543. The main focus of this work is on the collections of Padua and Venice. These collections were not only described and systematised by the author but their composition was also analysed and the order of ancient artefact placement in the space of a residential building was scrupulously recorded. This information is important for

studying the practice of antique collecting, allowing not only to reconstruct the parts of individual collections but sometimes even to trace the further fate of their exhibits. According to the Notes, the majority of the collections consisted of paintings which served as decoration for the premises; sculpture, which was allocated special halls and courtyards, was no less in demand. Moreover, in his work, Marcantonio mentions numismatic collections, ancient coins and medals, precious stones, cameos and gems, which were also popular among collectors of that time [17, pp. 51–54]. However, the greatest interest for the author of the Notes was in the collections of ancient marble, which he himself was involved in collecting. And although his collection was not as extensive as the collections he described, it was particularly exquisite and remained untouched until the 18th century. According to the surviving notarial documents and inventories, among the marble and bronze figurines of pagan deities present, there were not many opere antiche (ancient works) [12, pp. 72–73], as he himself called the originals: "marble Diana, Apollo, Mercury and Cleopatra, valued at ten ducats each, and other small objects (marble and vases)" [12, p. 47].

In the second third of the 15th - early 16th centuries, collections of ancient marble multiplied in the Most Serene Republic. In addition to Marcantonio Mickiel's *Notizia d'Opere di Disegno* [13], their description and lists of owners were included in the work of Francesco Sansovino, *Venetia, Citta Nobilissima, et Singolare* [14], as well as in a later treatise by Venetian scientist and architect Vincenzo Scamozzi, *L'Ida dell'Architettura Universal* [15, pp. 305–306], published in 1615.

In this regard, Oliviero Forzetta, already familiar to us, should be mentioned as one of the first; among his acquisitions, there were "four marble boys from Ravenna, taken from the Basilica of San Vitale" (1st century BC, Archaeological Museum, Venice) [12, pp. 11–12].

In Scamozzi's treatise, the famous collection of the Grimani Palace, "dell'illustrissima Casa Grimana" [12, p. 305], is especially highlighted "...for the multitude and diversity, as well as the exclusivity and rarity of the collected items..." [12, p. 305]. A marble bust of Vitellius and Roman copies are the best among its exhibits [17, pp. 24–40].

Moreover, Scamozzi and Sansovino's works mention the collection of the patriarch of Aquelea Giovanni Grimani, Domenico Grimani's nephew, who

united the family collections, "increasing them with intelligence and splendour" [17, p. 30]. He unerringly selected the best Greek examples of the classical period for his collection, filling atrium and halls of the palace with "whole or broken figures, torsos and heads" in abundance [17, p. 30]. Some of them were donated to Serenissima in 1586–1587 to create the *Statuario Pubblico*, a public museum. Among them is the famous sculpture *Leda and the Swan* (a Roman copy of the end of the Hadrian era, an original of the Attic school of the mid-1st century BC, inv. No. 30, National Archaeological Museum, Venice), the sensual and erotic image of which was reproduced many times in paintings by artists of the 16th century. The Venetian engraving *The Triumph of Leda*, made using woodcut technique as an illustration for the essay "Poliphili *Hypnerotomachia, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorare*" (1499, Venice), was the earliest among them [10]. The engraving depicts the triumphal procession of Leda and the swan on an elephant-drawn chariot, surrounded by musicians and a crowd of onlookers. Of the later graphic works, Giovanni Battista Palumba's prints *Leda and the Swan* (1510, National Gallery of Art, Washington) and an engraving attributed to Giulio Campagnola (1500–1511, Metropolitan Museum of Art, New York) have survived [18]. There is a known series of preparatory drawings for the supposedly lost work of Leonardo da Vinci, which were made by him at the beginning of the 16th century; they are currently kept in European museums and private collections [footnote I]. In addition, there are several paintings made based on these drawings by the master's followers [footnote II]. The mythological plot of Leda and the swan was also addressed by Michelangelo and Giulio Romano, whose works are considered lost; the plot did not pass by Raphael's attention, whose drawing is kept in the British royal collection. However, a special place among these works is occupied by the works of Venetian masters: Jacopo Tintoretto's *Leda and the Swan* (1550–1555, Uffizi Gallery, Florence), Paolo Veronese's *Leda and the Swan* (1580, Fesch Museum, Ajaccio, Corsica) and Palma the Younger's *Leda and the Swan* (1590, Museum of King Jan III's Palace, Wilanow, Warsaw). What distinguishes them from the artistic style of Central Italian masters is not only their iconography, which goes back to the image of *Sleeping Venus* [footnote III] by Giorgione (1508–1510, Old Masters Picture Gallery, Dresden) but also

a compositional solution that changes the classical plot into the format of a genre scene. At the same time, the figure of *la donna nuda*, highlighted by a falling stream of light, in the company of a swan, depicted in these works in the twilight of an alcove isolated with a red velvet curtain, gives the scene a love-erotic character. At the same time, Tintoretto invites the viewer not only to erotic contemplation but also to intellectual one, filling his work with a series of allegorical motifs (two cages for birds and various animals in the picture), providing topics for philosophical conversations so popular among erudite people of that time. In his work, for the first time since the time of Lucian, an ironic note appears in the interpretation of the mythological plot. Using small secondary details and episodes in the plot, the artist changes the usual plot of the classical myth, lowering the degree of its sublimely romantic perception. Thus, the focus of attention shifts from divine love to banal betrayal. And although the nude figure of Leda here is still identified with an idealised image of female beauty, the artist's style is very different from the noble and sublime approach to ancient mythology adopted in Venetian art. The swan, Jupiter, equated by Tintoretto with other creatures of the created world, not only loses its usual divine status but also appears in the comical image of an unlucky lover. An even greater irony to this scene is given by the figure of a maid, with a polite gesture pointing to the slightly open door of the birdcage as if inviting the swan to take its rightful place, and, at the same time, morally instructing "... to subordinate desires to the mind [...], and not to bring... confusion into the souls..." [6].

In Francesco Sansovino's descriptions, attention is paid to the extensive collection of antiquities of the procurator of San Marco, Giacomo Foscarini, as well as the collection of antique statues of the Loredan family, the collection of merchant-collector Andrea Odoni and the home museums of the most influential Venetian families, Gritti and Mocenigo. Of all the collectors, he distinguished the extensive collection of diplomat and prosecutor Federico Contarini (1538–1613), called "the antiquarian". Special attention should be paid to his collection of ancient marble, which included Greek sculpture from the late 5th to early 4th centuries BC and fragments of the most valuable marble varieties, brought not only from Athens and Constantinople but from almost all the islands of the archipelago [17, pp. 19–21].

Among the *Serenissima* collections, the collection of antiquities, *anticaglie stupende*, of Venetian nobleman Gabriele Vendramin, exhibited in the Studio d'Anticaglie in the Palazzo Santa Fosca in 1530, was of well-deserved fame. It was distinguished by a rare abundance and variety of artefacts, including ancient marble: numerous statues, busts, torsos and reliefs. One of the amazing creations of classical plastic art, mentioned in Mickiel's Notes, the sleeping nymph ("nymfa vestita che dorme distesa") [8, pp. 300–319], was of particular interest. Perhaps it was this sculpture that became the prototype of Giorgione's *Sleeping Venenra*. Its iconography goes back to ancient depictions of the story of Lotis and Priapus. Descriptions and sketches of one of these artefacts in the form of a dilapidated statue can be found in Ciriaco of Ancona's *Commentaria* (1447–1448, Trotti Codex, Ambrosiana Library, Milan) [9, pp. 86–87]. The image of a "beautiful sleeping nymph stretched out on a bedspread" [10, p. 71] is found in Ovid's poems *The Fasti* [2, p. 429] and *Metamorphoses* [3, p. 341], as well as in the work *Poliphili Hypnerotomachia, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorate*, published by Aldo Manutius in Venice in 1499. The text of the novel from the late 15th century was accompanied by numerous woodcut engravings. One of them, with the inscription "giving birth to everything" in ancient Greek, illustrates the description of an ancient relief encountered by Poliphilus during his wanderings. The engraving depicts a satyr lifting the curtain of an alcove next to a nymph sleeping under a fruit-bearing tree and two small fauns with intertwined snakes and a jug in their hands [10, p. 71], the symbolism of which is quite clear in this context.

The iconography of the *Sleeping Nymph* or *Spring Nymph* is often discerned in the reliefs of small sculptures, intaglios and cameos in the collections of European museums and the State Hermitage Museum in St. Petersburg. The Hermitage collection contains intaglios mirroring the image of the goddess from the engraving *Giving Birth to Everything*. One of them depicts the scene *Sleeping Maenad, Satyr and Cupid* (1st century, three-layer sardonyx, 2.2 x 3.1. Inv. No. Ж.314); the other two are engraved with the scene *Sleeping Hermaphrodite and Cupids* (1st century, sardonyx, 2.1 x 2.6, Inventory No. Ж.10 and 1st century, sardonyx, 1.2 x 1.8, Inventory No. Ж. 12) [1, pp. 86–87]. Similar reliefs decorate a marble vase from the Torlonia Museum in Rome

[1, p. 86] and the Portland vase in the "a la cameo" technique from the collection of the British Museum [19]. In addition, the Vatican Museum houses the sculpture *Sleeping Ariadne* from the collection of Pontiff Julius II (Roman copy of the statue of the 2nd century BC, the Pio Clementino Museum, Vatican) [20]; its pose is identical to the images of the sleeping nymph on cameos in the Hermitage and carvings on Roman and London vases.

During the Renaissance, the motif of a reclining nude female figure returned to art and became extremely popular among Venetian artists of the 16th century [footnote IV]. Giorgione was one of the first to address this subject in his work *Sleeping Venus* (1508–1510, Old Masters Picture Gallery, Dresden). The erotic and sensual beauty of the naked female body is the main theme of the artwork. The figure of the goddess of love, depicted in a pastoral setting, in the absence of a narrative beginning, is perceived solely as an object of admiration. Nudity in Giorgione's work is conveyed with such tactility and vital warmth that, in the absence of the usual emblems and attributes, Venus loses her mythological imagery and appears in the guise of an earthly woman. At the same time, the ancient plot does not lose the sublimely clear structure of the classical canon; on the contrary, it opens up from an unexpected angle, gaining new possibilities in the interpretation of familiar material.

Further creative development of the ancient heritage revived interest in pastoral themes, forming in Venetian art a lyrical image of sweet Arcadia, so consonant with the descriptions of the blooming paradise gardens of the ecumene from the travel accounts of Ciriaco of Ancona and Cristoforo Buondelmonti. The imagination of ordinary people was led to nostalgic reflections on the charming corner of *locus amoenus*, where beautiful nymphs live in the shade of green groves and near natural springs, herds of goats and sheep graze among the destroyed, silent remains of classical antiquity, and man exists in absolute harmony with nature,

by scenes of shepherd life, mythological feasts and love stories depicted on objects of classical art, as well as fabled legends and plots of ancient poetry from the pages of ancient manuscripts and codes from the home libraries of antiquarians. The Venetians identified this idealised sensory-visible world, associated with the idea of a garden, with *Domino Venetia*, which mainland lands, turned into a "blooming garden" [7, p. 84], became a favourite place for contemplative leisure of Venetian society at the turn of the 16th century. Its iconography and imagery, developed in secular painting, often constituted an illustrative parallel to the bucolic literature abundantly presented in the Most Serene Republic during this period. Bucolic works of ancient authors were among the first to be published: *The Bucolics* by Virgil (1470) and *The Idylls* by Theocritus (1495) as well as the previously mentioned novel *The Dream of Poliphilus* by Francesco Colonna (1499), in which idyllic descriptions of ancient monuments and their ruins are included. In 1505, Jacopo Sannazaro's novel *Arcadia* was published; its story takes place against the backdrop of descriptions of shepherd's life. Two tondos by Cima Da Conegliano, *Endymion Sleeping* and *Judgment of Midas* (c. 1505–1510, Parma, National Gallery), which laid the foundation for a genre variety of paintings on mythological themes with landscape backgrounds in Venetian art, are approximately from the same period. This theme was further developed in the works "... starting with Giorgione, including Cariani, Titian, the Bassano family, Fetti, up to Piazzetta, Armignoni and Guardi, [owing to whom] Venetian painting turned into a huge bucolic poem..." [7, p. 211]. By the end of the 16th century, the mythological imagery and subjects of Hellenic art monuments, still inspiring Venetian masters, had ceased to serve as a source of formal borrowing since the Renaissance had already accumulated sufficient experience in the creative understanding of ancient culture by this time.

REFERENCES:

1. Neverov, O.Ya. 1988. *Antichnye kamei v sobranii Ermitazha: Katalog [Antique Cameos in the Hermitage Collection: Catalogue]*, Iskusstvo, Leningrad, USSR, pp. 48–49.
2. Publius Ovidius Naso. 1973. *Fasty. Elegii i malye poemu [Fasti. Elegies and Short Poems]*, Translated by Petrovskij, F.A., Khudozhestvennaya literatura, Moscow, USSR, Book 1, Poems, pp. 429–436.
3. Publius Ovidius Naso. 1977. *Metamorfozy [Metamorphoses]*, Translated by Shervinskij, S.V., notes by Petrovskij, F.A., Khudozhestvennaya literatura, Moscow, USSR, Book 9, Poems, pp. 341–348.

4. Ryabskij, A.V. 2009. "Venetsiya – vtoraya Vizantiya ili Tretij Rim. Istoki arkhitektury rannego venetsianskogo Renessansa" ["Venice – the Second Byzantium or the Third Rome. Origins of Early Venetian Renaissance Architecture"], *Academia: Arkhitektura i stroitelstvo* [Academia: Architecture and construction], no. 1, pp. 25–29.
5. Voigt, G. 1885. *Vozrozhdenie klassicheskoy drevnosti, ili Pervyj vek gumanizma* [The Revival of Classical Antiquity, or the First Age of Humanism] in 2 vol., Translated by Rassadin, I.P. from the 2nd German edition revised by the author, Izd-vo K.T. Soldatenkova, Moscow, The Russian Empire, vol. 2, p. 254.
6. Marcus Tullius Cicero. 2011. *Mysli i vyskazyvaniya* [Thoughts and Statements], in Butromeev, V.V. and Butromeev, V.P. (ed.), OLMA Media Grupp, Moscow, Russia.
7. Yailenko, E.V. 2010. *Venetsianskaya antichnost* [Venetian Antiquity], *Novoye literaturnoye obozreniye*, Moscow, Russia, p. 8.
8. Yailenko, E.V. 2018. "«Groza» Dzhordzhone. Proizvedenie iskusstva v interere renessansnogo studiolo" ["«Tempest» by Giorgione. The Artwork in the Context of the Renaissance studiolo"], *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskustvovedenie* [Vestnik of Saint Petersburg University. Arts], vol. 8, no. 2, pp. 300–319. DOI: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.208>
9. Brown, P.F. 1992. "The Antiquarianism of Jacopo Bellini", *Artibus et Historiae*, vol. 13, no. 26, p. 69. DOI: <https://www.jstor.org/stable/1483431>
10. Colonna, F. 2005. *Hypnerotomachia Poliphili: The Strife of Love in a Dream*, Translated by Godwin, J., Thames & Hudson, New York, NY, USA, p. 71.
11. Eisler, C. 1989. *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawings*, Harry N. Abrams, New York, USA.
12. Favaretto, I. 2002. *Arte Antica e cultura antiquaria nelle collezioni Venete al tempo della Serenissima*, L'Erma di Bretschneider, Rome, Italy.
13. Michiel, M. 1800. *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da d. Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia*.
14. Sansovino, F. 1663. *Venetia, Città Nobilissima, Et Singolare* (1581), In *Venetia: Appresso Stefano Curti*, Italy.
15. Scamozzi, V. 1615. *L'idea della architettura universale*, vol. 2, pp. 305–306.
16. Weiss, R. 1988. *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Basil Blackwell, Oxford, England, UK, p. 186.
17. Zorzi, M. and Favaretto, I. 1988. *Collezioni Di Antichità a Venezia*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Rome, Italy, pp. 11–12.
18. "Naked woman (Leda) and swan (Zeus) embrace on a river bank; two figures jump into the water at middle ground; a town and bridge in the background" (ill.), available at: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345532?sortBy=Relevance&ft=Imitator+of+Domenico+Campagnola&offset=0&rpp=40&pos=29>.
19. *The Portland Vase* (ill.), available at: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1945-0927-1.

Ирина Анатольевна Фомина

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова (факультет искусств)

e-mail: electrena@gmail.com

Москва, Россия

ORCID 0009-0009-9229-9006

DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-2-84-97

ТРАДИЦИЯ АНТИКВАРНОГО СОБИРАТЕЛЬСТВА И ЕЁ РОЛЬ В СЛОЖЕНИИ КОНЦЕПЦИИ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ В ВЕНЕЦИАНСКОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация: Статья посвящена практике антикварного собирательства, находившегося у истоков венецианской античности и сыгравшего заметную роль в формировании мифологической темы в искусстве Венеции эпохи Возрождения. В публикации даётся описание и краткий анализ венецианских коллекций, выявляются их типологические разновидности, исследуются различные аспекты коллекционирования классических предметов искусства и пути их проникновения на рынки Светлейшей республики конца XIV–XVI веков. В результате проделанной работы выявлено значительное влияние антикварного собирательства на формирование в сознании венецианцев образа классического прошлого. Роль посредника в этом процессе сыграл обширный антикварный материал. Знакомство с ним венецианских художников, а также их непосредственное участие в антикварном движении оказало огромное влияние на проникновение мифологической образности в художественный строй ренессансных произведений, получив при этом широкие возможности претворения от цитирования оригинала до свободного проявления творческой фантазии.

Актуальность данной работы связана с особым значением коллекционирования для формирования эстетической программы венецианского искусства.

Цель работы: показать роль антикварного собирательства в формировании мифологической

темы. В основу данного исследования положен метод формально-стилевого анализа в соединении с иконографическим и иконологическим методами изучения произведений искусства. Новизна работы в изучении влияния антикварной практики на сложение мифологической образности и проникновение мифологических сюжетов в венецианское искусство.

Ключевые слова: практика антикварного собирательства, коллекционирование, коллекции, венецианское искусство, мифологические сюжеты, Венеция, Stato da Mar, Terra Firma, locus amoenus.

Одним из наиболее ярких явлений изобразительного искусства венецианского Ренессанса является мифологическая живопись, образчиками которой стали картины выдающихся мастеров местной школы живописи – Тициана, Тинторетто, Веронезе. Они многократно становились предметом интереса учёных (недавний пример – устроенная в Лондонской Национальной галерее в 2020 году выставка, озаглавленная «Любовь, желание и смерть». Она была посвящена знаменитым «поэзиям», картинам Тициана 1550-х – начала 1560-х годов на мифологические сюжеты, причём к открытию экспозиции был приурочен выпуск научного каталога). Гораздо меньше повезло в этом отношении ранней стадии развития мифологической тематики в венецианском искусстве, пришедшейся на вторую половину XV и самое начало XVI века, по-

сколькo она сравнительно редко попадала в поле зрения историков искусства. Исключение составляют рисунки на мифологические сюжеты, принадлежащие Якопо Беллини, основоположнику венецианского Возрождения. В научных публикациях, появившихся за последние тридцать пять лет, с тех пор как практически одновременно появились два фундаментальных издания его графических листов (1989 и 1990 годы) [11, с.560], они были подвергнуты основательному изучению. Были установлены античные источники ряда представленных у него мифологических мотивов, глубоко проанализировано их содержание. Однако ряд проблем до сих пор ожидают своего исследования, в том числе – вопрос о значении венецианских коллекций классического искусства для формирования мифологической образности в произведениях позднего кватроченто и начала следующего столетия. Мы постараемся внимательнее рассмотреть его, чтобы понять, каким образом традиции антикварного собирательства могли повлиять на зарождение мифологической темы в венецианском искусстве, и какими были их точки пересечения с творческой деятельностью ряда художников, обнаруживших в выполненных ими произведениях. Но сначала нам следует в краткой форме наметить основные этапы развития практики коллекционирования антиков в Венеции и Падуе как основных художественных центрах данного региона.

Практика антикварного собирательства развивалась на протяжении всего XV столетия. Многочисленные собрания, украшавшие *studioli*, *scrittoii* и *camerini* (под такими наименованиями фигурируют в инвентарных описях той поры домашние кабинеты, где обычно размещались собрания антиков), представляли собой своеобразную «историографию в визуальной форме», собранную из осколков ушедшей цивилизации. Интерес к древним находкам, неожиданно возвращённым к жизни усилиями торговцев и собирателей, был обусловлен прежде всего стремлением к воссозданию прошлого не только по материалам старинных текстов, но и по наглядным свидетельствам в форме античных монет, гравированных камней, надгробных стел и скульптур. В этой связи нам предстоит подробнее остановиться на предметах античных коллекций, которые, на наш взгляд, сыграли, значимую роль в утверждении мифологической тематики на венецианской почве.

Первые упоминания о практике антикварного собирательства в Венеции приходятся на начало XIV века. В конце Средневековья в регион Венето начинает поступать большое количество античного материала самого разнообразного характера и назначения. Древние мраморы в большом количестве прибывают в Светлейшую республику с Родоса, Хиоса, Кипра и Крита, с берегов Пелопоннеса, Аттики и Малой Азии. В те времена даже венецианский магистрат снаряжал экспедиции и проводил исследования на территориях, подвластных ему *Stato da Mar*, прежде всего на Крите, с целью обнаружения древних материалов, особенно скульптуры, которые позднее отправлялись «домой» [12, с. 46–53].

С начала XV века антикварная коллекция *Se-genissima* также пополнялась находками, происходившими с присоединённых ею материковых территорий *Terra Firma*. Различные предметы старины, среди которых были эпиграфические материалы на древнегреческом и латинском языках, скульптура, погребальные рельефы, греческие и римские вазы, мелкая пластика и различные бронзовые изделия завозились в Венецию из патриаршей резиденции в Аквилеи, регионов Альтино и Торчелло, земельных владений Андрии, низовий реки По, из региона Абано, а также Равенны, оказавшейся в подчинении Венеции в 1441 году [12, с. 46–53]. Таким образом, к началу Ренессанса практика антикварного собирательства переросла в устойчивую традицию.

К сожалению, сохранились лишь обрывочные сведения о ранних венецианских коллекциях. Одна из них принадлежала нотариусу и деловому человеку из Тревизо Оливьеро Форцетта (ок. 1300–1373). Его антикварные интересы были достаточно обширны, о чём позволяют судить записи, сохранившиеся в его домово́й книге. Согласно одной из них, сделанной нотариусом в 1335 году, он намеревался приобрести в свою коллекцию ряд предметов на венецианском рынке. В этот список входили манускрипты с текстами классиков и отцов церкви, древние монеты и медали, а также предметы античного искусства, статуи и рельефы, среди которых были выделены «четыре мраморных мальчика из Равенны, взятые из базилики Сан-Витале» [4, с. 25–29] (I век до н.э., Археологический музей, Венеция) [12, с. 11–12].

Впрочем, интерес Форцетто к древним предметам искусства едва ли имел нечто общее с традициями гуманизма. С большей уверенностью

его можно рассматривать как коммерческое предприятие, связанное с освоением нового рынка, что подтверждает и характер записей в домово́й книге, выполненных с бухгалтерской педантичностью. Изменение подхода к коллекционированию происходит лишь в следующем столетии, с распространением и укреплением идей гуманизма на венецианской почве, объединивших предпринимательские и научные интересы вокруг феномена антикварного собирательства, именно в ту пору получившего свою вторую жизнь.

Ярким примером нового восприятия античности является деятельность одного из самых энергичных представителей раннего Возрождения, купца и знаменитого путешественника Чириако ди Филиппо де Пеццеколли (ок. 1391–1457 гг.), более известного как Чириако Анконский, которого часто называют «отцом антикваров» [9, с. 69]. Она достаточно хорошо известна ныне благодаря его жизнеописанию и ряду исследований последнего времени. К сожалению, оригинальные записи и зарисовки путешественника, позднее вошедшие в шеститомное собрание обширнейших *Commentaria*, погибли в пожаре библиотеки в Пезаро в 1514 году. Уцелели лишь отдельные фрагменты текстов Чириако. Они включают изображения двенадцати памятников древнегреческой культуры, среди которых несколько изображений наружного вида и интерьера храма Софии Константинопольской, скульптура Вакха, принятого Чириако за пожилого земледельца в старинном одеянии, разбитая скульптура спящей нимфы, образ которой надолго войдет в венецианскую живопись; каменная кладка городских стен Пелопоннесского Нафплиона; надгробные рельефы из разрушенного святилища Геры Аргосской и Микенской, созданного Поликлетом в Микенской Аргивой равнине. Кроме того, комментарии содержат греческие надписи и эпиграммы, частично переведённые на латынь, описания и зарисовки памятников, в том числе Парфенона, на которых архитектурное сооружение не только лишено христианской атрибутики, но и дополнено воображаемой исторической реконструкцией [9, с. 83]. Сохранились также отдельные письма путешественника, с описаниями его находок. Так, в одном из них, от 1445 года, сообщается об удивительной по красоте *intaglio* из горного хрусталя с изображением Афины Паллады (хранится в Государственном Музее Берлина, отдел Прусского культурного наследия, коллекция древностей),

которая была ошибочно принята исследователем за портрет Александра Великого [9, с. 83].

В то же время интересы учёного не ограничивались лишь любопытством, жадной странствий и новых открытий. Чириако зарекомендовал себя не только неутомимым путешественником и преданным исследователем античности, подобно многим современникам, он увлекался коллекционированием. Одним из предметов его частного собрания была статуя Вакха, купленная на Родосе в 1425 году [5, с. 254] и, возможно, ставшая прототипом беллиниевского Бахуса. Речь идёт о двух рисунках «Триумф Вакха» из знаменитых альбомов Беллини. Более ранний вошёл в состав парижского сборника (fol. 36), а его поздняя версия, дополненная рядом персонажей и жанровых интонаций, хранится в альбоме Британского музея (fols. 93 verso – 94). Сходство, изображённого в альбомах бога виноделия с античной статуей, отчётливо проступает в соразмерности и лёгкости пропорций, сообщающих его силуэту красоту и гармонию древних изваяний. Это впечатление усиливается благодаря тончайшей светотеневой моделировке, создающей визуальный эффект оскульптуренных форм, контрапостному балансу тела, сильному пространственному ракурсу и развороту фигуры в глубину, делающими изображение настолько объёмным, что оно становится похожим на круглую скульптуру.

Чириако был не единственным путешественником-коллекционером, чьими стараниями произведения античного искусства попадали на антикварные рынки Венеции и пополняли домашние коллекции венецианцев. В его заметках упоминаются и другие путешественники, с которыми так или иначе связала его судьба. Среди них собиратель старинных монет и камней, капитан Джованни Дольфин, чью коллекцию анконец с интересом рассматривал на одной из галер у берегов Кипра [16, с. 186], или его предшественник, флорентийский священник, Кристофоро Буондельмонти, описавший в «*Descrizione insule Crete*» (1417 г.), критское поместье собирателя античных ваз, венецианского нобиле Николо Корнера, обустроенное на манер *all'antica* [9, с. 25–29]. Однако по сравнению с ними деятельность Чириако выходила за рамки *antiquaries*. Он не ограничивался лишь изучением и собирательством антиков, а стремился увлечь этим занятием современников, выступая в роли

прирожденного прозелитиста, старания которого способствовали проникновению классической античности в венецианскую культуру.

Особые условия собирательства определили характер и материал венецианских коллекций, формировавшихся на основе личных предпочтений и вкусов владельцев. Важная особенность венецианских коллекций состояла в обилии в них археологического материала, который попадал на антикварные рынки Светлейшей из региона Восточного Средиземноморья, Эгейских и Ионических островов. В силу своей принадлежности к области греко-эллинистического (а не римского) искусства он обладал особым эстетическим совершенством и утонченностью, а также специфической тематикой, связанной с сюжетным материалом классической мифологии. Её коллизии отразились в содержании целого ряда артефактов, находившихся в коллекциях, что разместились в домашних музеях состоятельных венецианцев уже в XVI веке [7, с. 8]. Наиболее полная информация о них содержится в труде «Notizia d'opere di disegno» [13] (Записки о произведениях искусства), составленном венецианским дворянином, знатоком искусства и коллекционером Маркантонио Микиэлем. Собранные в «Записках» материалы включают перечни произведений искусства из коллекций Северной Италии, с которыми автору удалось познакомиться в период 1521–1543 годов. Основное внимание в этой работе уделено собраниям Падуи и Венеции. Эти коллекции были не только описаны и систематизированы автором, но также проанализирован их состав и скрупулёзно зафиксирован порядок размещения древних артефактов в пространстве жилого дома. Эти сведения имеют важное значение для изучения практики антикварного собирательства, позволяя не только реконструировать состав отдельных собраний, но порой даже проследить дальнейшую судьбу их экспонатов. Согласно «Запискам», в большинстве своём коллекции состояли из картин, выполнявших роль декоративного убранства помещений, не меньшим спросом пользовалась скульптура, которой отводились специальные залы и внутренние дворы. Маркантонио упоминает в своём труде и собрания нумизматики, старинные монеты и медали, драгоценные камни, камеи и геммы, также пользовавшиеся популярностью у коллекционеров того времени [17, с. 51–54]. Однако наибольший интерес для автора «Записок»

представляли собрания старинных мраморов, коллекционированием которых, занимался и он сам. И хотя его коллекция не была столь обширной, как описанные им собрания, она отличалась особой изысканностью и оставалась нетронутой вплоть до XVIII века. По сохранившимся нотариальным документам и описям, среди составлявших её мраморов и бронзовых статуэток языческих божеств поистине «opere antiche» (древних работ) [12, с. 72–73], как он сам называл оригиналы, было не много: «мраморная Диана, Аполлон, Меркурий и Клеопатра, оценённые в десять дукатов каждая, и другие мелкие предметы (мраморы и вазы)» [12, с. 47].

Во второй трети XV – начале XVI веков в Светлейшей множилось собрания старинных мраморов. Их описание и списки владельцев, помимо сочинения Маркантонио Микиэля «Notizia d'opere di disegno» [13], вошли в труд Франческо Сансовино «Venetia, citta nobilissima, et singolare» [14], а также в более поздний трактат венецианского учёного и архитектора Винченцо Скамоцци «L'idea dell'architettura universal» [15, с. 305–306], изданный в 1615 году.

Одним из первых в данной связи следует упомянуть уже знакомого нам Оливьеро Форцетта, среди приобретений которого были «четыре мраморных мальчика из Равенны, взятые из базилики Сан-Витале» (I век до н.э., Археологический музей, Венеция) [12, с. 11–12].

В трактате Скамоцци особо выделяется «...за множество и разнообразие, а также исключительность и редкость собранных вещей...» [12, с. 305] прославленная коллекция дворца Гримани «dell'illustrissima Casa Grimana» [12, с. 305]. Среди её экспонатов лучшими называют мраморный бюст Вителлия и римские копии [17, с. 24–40].

В работах Скамоцци и Сансовино также упоминается коллекция племянника Доменико, патриарха Аквелеи Джованни Гримани, который объединил семейные коллекции, «преумножив их умом и великолепием» [17, с. 30]. Он безошибочно отбирал в своё собрание лучшие греческие образцы классического периода, в изобилии заполнив «целыми и сломанными фигурами, торсами и головами» [17, с. 30] атриум и залы дворца. Часть из них в 1586–1587 годах была преподнесена в дар Serenissima для создания Statuario Pubblico, публичного музея. В их числе знаменитая скульптура «Леда и лебедь» (римская копия конца эпохи Адриана, оригинал атти-

ческой школы середины I века до н.э., инв. № 30, Национальный археологический музей, Венеция), чувственно-эротический образ которой был многократно воспроизведён в живописных работах художников XVI века. Наиболее ранними среди них была венецианская гравюра «Триумф Леды», выполненная в технике ксилография в качестве иллюстрации к сочинению «Poliphili Hupnerotomachia, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorate» (1499 г., Венеция) [10]. На гравюре изображено триумфальное шествие Леды и лебедя на запряжённой слонами колеснице в окружении музыкантов и толпы зевак. Из более поздних графических работ сохранились оттиски Джованни Баттиста Палумба «Леда и лебедь» (1510 г., Национальная Галерея Искусства, Вашингтон) и гравюра, приписываемая Джулио Кампаньола (1500–1511 гг., Метрополитен музей, Нью-Йорк) [18]. Известна серия подготовительных рисунков, к предположительно утраченной работе Леонардо да Винчи, которые были написаны им в начале XVI века, и в настоящее время хранятся в европейских музеях и частных собраниях [п. I.]. Кроме этого, существуют несколько картин, выполненных по этим рисункам, последователями мастера [п. II.]. К мифологическому сюжету «Леда и лебедь» так-же обращались Микеланджело и Джулио Романо, работы которых считаются утраченными, не обошёл его вниманием и Рафаэль, рисунок которого хранится в британской королевской коллекции. Однако особое место среди этих работ занимают произведения венецианских мастеров, Якопо Тинторетто «Леда и лебедь» (1550–1555 гг., Галерея Уффици, Флоренция), Паоло Веронезе «Леда и лебедь» (1580 г., музей Феша, Аяччо, Корсика) и Пальма Младшего «Леда и лебедь» (1590 г. Дворец-музей Яна III, Виланов, Варшава). От художественной манеры центрально-итальянских мастеров их отличает не только иконография, восходящая к изображению «Спящей Венеры» [п. III] Джорджоне (1508–1510 гг., Картинная галерея Старых Мастеров, Дрезден), но также и композиционное решение, переводящее классический сюжет в формат жанровой сцены. В то же время выделенная скольльзящим световым потоком фигура la donna nuda в компании лебедя, изображенные в этих работах в полумраке алькова, отгороженного красной бархатной занавеской, сообщают сцене любовно-эротический характер. При этом Тинторетто при-

глашает зрителя не только к эротическому, но и к интеллектуальному созерцанию, наполняя свою работу чередой иносказательных мотивов (две клетки для птиц и разнообразные животные в картине), дающих темы для философских бесед, столь популярных в кругу эрудированных людей того времени. В его работе впервые со времен Лукиана появляется ироническая нотка в трактовке мифологического произведения. Используя в сюжете мелкие второстепенные детали и эпизоды, художник меняет привычную фабулу классического мифа, понижая градус его возвышенно-романтического восприятия. Тем самым фокус внимания смещается с божественной любви до банальной измены. И хотя обнажённая фигура Леды здесь по-прежнему отождествляется с идеализированным образом женской красоты, манера художника сильно отличается от благородно-возвышенного подхода к античной мифологии, принятого в венецианском искусстве. Лебедь-Юпитер приравненный Тинторетто к другим существам тварного мира, не только утрачивает свой привычный божественный статус, но и предстает в комичном образе незадачливого любовника. Ещё большую иронию этой сцене придает фигура служанки, учтивым жестом указывающая на приоткрытую дверцу птичьей клетки, словно приглашая лебедя занять подобающее ему место, и, в то же время, нравоучительно наставляя «... подчинить желания разуму [...], и не вносить в ... души смятения...» [6].

В описаниях Франческо Сансовино уделяется внимание и обширному собранию древностей прокуратора Сан-Марко Джакомо Фоскарини, а также коллекции античных статуй семейства Лоредан, собранию купца-коллекционера Андреа Одони и домашним музеям влиятельнейших венецианских семейств Гритти и Мочениго. Из общего числа коллекционеров им выделяется обширная коллекция дипломата и прокурора Федерико Контарини (1538–1613 гг.), прозванного «антикваром». Особого внимания заслуживает его собрание древнего мрамора, включавшее греческую скульптуру конца V – начала IV веков до н.э. и её фрагменты ценнейших сортов мрамора, привезённые не только из Афин и Константинополя, но почти со всех островов архипелага [17, с. 19–21].

Среди коллекций Serenissima заслуженной славой пользовалась коллекция древностей, anti-caglie stupende, любителя искусств и мецената,

венецианского нобиле Габриэля Вендрамина, выставленная им на обозрение в 1530 году в Studio d' Anticaglie в палаццо Санта-Фоска. Она отличалась редким изобилием и разнообразием артефактов, в числе которых были древние мраморы: многочисленные статуи, бюсты, торсы и рельефы. Особый интерес в ней представляло одно из удивительных творений классической пластики, упомянутое в «Записках» Микиэля, – спящая нимфа, «*nympha vestita che dorme distesa*» [8, с. 300–319]. Возможно, именно эта скульптура стала прообразом «Спящей Венеры» Джорджоне. Её иконография восходит к античным изображениям истории Лотиды и Приапа. Описания и зарисовки одного из таких артефактов в виде полуразрушенной статуи содержатся в «*Commentaria*» Чириако Анконского (1447–1448 гг., кодекс Тротти, Библиотека Амброзиана, Милан) [9, с. 86–87]. Образ «прекрасной спящей нимфы, распростёртой на покрывале» [10, с. 71] встречается в поэмах Овидия «Фасты» [2, с. 429] и «Метаморфозы» [3, с. 341], а также в сочинении «*Poliphili Hypnerotomachia, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorate*», изданном в Венеции в 1499 году Альдо Мануцием. Текст романа конца XV века сопровождался многочисленными гравюрами в технике ксилографии. Одна из них, с надписью на древнегреческом «*Всё рождающая*», иллюстрирует описание античного рельефа, встреченного Полифилом во время скитаний. На гравюре рядом со спящей под плодоносящим деревом нимфой изображены сатир, приподнимающий штору алькова, и два маленьких фавна с переплетёнными змеями и кувшином в руках [10, с. 71], символика которых достаточно ясна в данном контексте.

Иконография «Спящая нимфа» или «Нимфа источника» часто угадывается в рельефах мелкой пластики, инталий и камей в собраниях европейских музеев и ГМ Эрмитаж в Санкт-Петербурге. В эрмитажной коллекции хранятся геммы, зеркально повторяющие изображение богини с гравюры «*Всё рождающая*». На одной из них изображён сюжет «Спящая Менада, Сатир и Амур» (I в., трёхслойный сардоникс, 2,2 x 3,1. Инв. № Ж.314), на двух других выгравирована сцена «Спящий Гермафродит и амур» (I в., сардоникс, 2,1 x 2,6. Инв. № Ж.10 и I в., сардоникс, 1,2 x 1,8. Инв. № Ж. 12) [1, с. 86–87]. Похожие рельефы украшают мраморную вазу из музея Торлония в Риме [1, с. 86] и Портлендскую вазу в технике «*a la sam-*

eo» из коллекции Британского музея [19]. Помимо этого, в Музее Ватикана хранится скульптура «Спящая Ариадна» из собрания понтифика Юлия II (римская копия статуи II в. до н.э., Музей Пия-Климента, Ватикан) [20], поза которой идентична изображениям спящей Нимфы на эрмитажных камнях и резьбе на римской и лондонской вазах.

В эпоху Возрождения мотив лежащей обнажённой женской фигуры возвращается в искусство и становится необычайно популярен у венецианских художников XVI века [п. IV]. Одним из первых к этому сюжету обращается Джорджоне в работе «Спящая Венера» (1508–1510 гг., Картинная галерея Старых Мастеров, Дрезден). Главной темой картины становится эротически-чувственная красота обнажённого женского тела. Фигура богини любви, изображённая в пасторальном окружении, в отсутствие повествовательного начала, воспринимается исключительно как объект любования. Нагота в работе Джорджоне передана с такой осязательностью и жизненной теплотой, что в отсутствие привычных эмблем и атрибутов Венера утрачивает мифологическую образность и предстаёт в облике земной женщины. При этом античный сюжет не утрачивает возвышенно-ясного строя классического канона, напротив, открывается с неожиданной стороны, обретая новые возможности в интерпретации знакомого материала.

Дальнейшее творческое освоение античного наследия возрождает интерес к пасторальной тематике, формируя в венецианском искусстве лирический образ милой Аркадии, столь созвучный описаниям цветущих райских садов ойкумены из путевых заметок Чириако Анконского и Кристофоро Буондельмонти. К ностальгическим размышлениям о прелестном уголке *locus amoenus*, где в тени зеленеющих рощ и природных источников обитают прекрасные нимфы, среди разрушенных, безмолвных останков классической древности пасутся стада коз и овец, а человек существует в абсолютной гармонии с природой, воображение обывателей уводило сцены пастушеской жизни, мифологических праздников и любовных историй, изображённые на предметах классического искусства, а также легендарные предания и сюжеты античной поэзии со страниц старинных манускриптов и кодексов из домашних библиотек антикваров. Это идеализированный чувственно-зримый мир, связанный с идеей вертограда, венецианцы отождествляли с Do-

minio Venetia, материковые земли которой, превращённые в «цветущий сад» [7, с. 84], стали излюбленным местом созерцательного досуга венецианского общества на рубеже XV–XVI веков. Его иконография и образность, сложившиеся в светской живописи, зачастую составляли иллюстративную параллель буколической литературе, в изобилии представленной в этот период в Светлейшей. Одними из первых вышли в свет буколические сочинения античных авторов – «Буколики» Вергилия (1470 г.) и «Идиллии» Феокрита (1495 г.) и упоминавшийся ранее роман «Сон Полифила» Франческо Колонны (1499 г.), в идиллические описания которого вписаны древние памятники и их руины. В 1505 году издаётся роман Якопо Саннадзаро «Аркадия», действия которого протекают на фоне описаний пастушеской жизни. Примерно к этому же периоду относятся два тондо Чимы Да Конельяно «Спящий

Эндимонд» и «Суд Мидаса» (ок. 1505–1510 гг., Парма, Национальная галерея), положившие начало жанровой разновидности картин на мифологические сюжеты с пейзажными фонами в венецианском искусстве. Дальнейшую разработку эта тематика получила в работах «...начиная с Джорджоне, включая Кариани, Тициана, семейство Бассано, Фетти, вплоть до Пьяцетты, Арминьони и Гварди [благодаря которым] венецианская живопись превратилась в огромную буколическую поэму...» [7, с. 211]. К концу XVI века мифологическая образность и сюжеты эллинистических памятников искусства, по-прежнему вдохновлявшие венецианских мастеров, перестали служить источником формальных заимствований, поскольку к этому времени Ренессанс уже успел накопить достаточный опыт творческого осмысления античной культуры.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Неверов О.Я. Античные камеи в собрании Эрмитажа: Каталог. – СПб.: Искусство-СПб, 1988. С. 48–49.
2. Овидий Публий Назон Фасты. Элегии и малые поэмы / пер. Ф.А. Петровского – М.: Художественная литература, 1973. – Кн. 1. Стихи. – С. 429–436.
3. Овидий Публий Назон. Метаморфозы / пер. С.В. Шервинского, примеч. Ф.А. Петровского – М.: Художественная литература, 1977. – Кн. 9. Стихи. – С. 341–348.
4. Рябский А.В. Венеция – вторая Византия или Третий Рим. Истоки архитектуры раннего венецианского Ренессанса // *Academia: Архитектура и строительство*. – 2009. – № 1. – С. 25–29.
5. Фойгт Г. Возрождение классической древности, или Первый век гуманизма: в 2 т. / Г. Фойгт; пер. со 2-го нем. изд., передел. авт. И.П. Рассадина. – Т. 2. – М.: Изд-во К.Т. Солдатенкова, 1885. – С. 254.
6. Цицерон Марк Тулий. Мысли и высказывания / под ред. В.В. Бутромеева, В.П. Бутромеева – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2011.
7. Яйленко Е.В. Венецианская античность. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 8.
8. Яйленко Е.В. Гроза Джорджоне. Произведение искусства в интерьере ренессансного *studiolo* // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*. – 2018. – Т. 8. – Вып. 2. – С. 300–319.
9. Brown P.F. The Antiquarianism of Jacopo Bellini // *IRSA s.e., Artibus et Historiae*. – 1992. –Vol. 13. – № 26 – P. 69. – URL: <https://www.jstor.org/stable/1483431>.
10. Colonna F. *Poliphili Hypnerotomachia, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorate* // *Hypnerotomachia. The Strife of Love in a Dream*. Translated by Godwin. G. – Thames & Hudson, 2005. – P. 71.
11. Eisler C. *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawing*. –New York, 1989.
12. Favaretto I. *Arte Antica e cultura antiquaria nelle collezioni Venete al tempo della Serenissima. "l'Erma" di Bretschneider*.
13. Marcantonio Michiel *Notizia d'opere di disegno nella prima meta del secolo XVI. Venezia*. D.Iacopo Morelli custodo della rigia biblioteca di S.Marco di Venezia, 1800.
14. Sansovino F. *Venezia, Città nobilissima et singolare*. – Venezia: Appresso Stefano Curti, 1663.
15. Scamozzi V. *L'idea dell' architettura universal*. – 1615. – Vol. II. – P. 305–306.
16. Weiss R. *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*. – Oxford: Basil Blackwell Publ., 1988 edinion. – P. 186.
17. Zorzi, M. and Favaretto, I. *Collezioni di Antichita a Venezia*. – Roma: Istituto Poligrafico e Zecca Dello Stato, Roma 1988. – P. 11–12.
18. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345532?sortBy=Relevance&ft=Imitator+of+Domenico+Campagnola&offset=0&rpp=40&pos=29>
19. https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1945-0927-1