

представленная женскими портретами и обнаженной женской натурой, рыцарскими турнирами и образами венецианских воинов, батальными сценами и фигурами львов.

К тому же, впервые символические мотивы, связанные с «венецианским мифом», получили визуализацию в графической форме. Мы смогли убедиться в том, что личные предпочтения Беллини, которыми изначально руководствовался мастер в работе над альбомами, отразили не только величественность городской панорамы, но и вобрали актуальный поток жизни: повсед-

невные мизансцены, традиции и культурные особенности города-государства, политический климат и то, что было свято и незыблемо для венецианцев, а значит, и для самого Якопо. Его рисунки тонко и порой иносказательно воспевают уникальность Светлейшей Республики, а значит, прямо или косвенно содействуют дальнейшему формированию ее «мифа» в искусстве. И не будет преувеличением сказать, что беллиниевская графика, заключенная в двух альбомах, несет в себе своеобразный генетический код венецианской уникальности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Брагина Л.М. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. – М.: Наука, 2004. – С.173.
2. Кандинский В.В. О духовном в искусстве // пер. с нем. Е. Козиной. – Издательство АСТ, 2018. – С.65. – С.180, илл.
3. Козлова С.И. Беллини и Раннее Возрождение в Венеции. – Белый город, 2018. – С.40. – С.193., илл.
4. Лейн, Фредерик. Золотой век Венецианской Республики // пер. с англ. Л.А. Игоревского. – Москва, 2017. – С. 121. – С. 607.
5. Смирнова И.А. Якопо Беллини и начало Возрождения в Венеции / Российская Академия художеств / НИИ теории и истории изобразительных искусств. – Москва 1994. – С.2-3.
6. Николс, Том. Ренессанс в Венеции. Эпоха перемен от Беллини до Тинторетто // пер. с англ. И.А. Литвиновой. – М. Слово, 2019. – С.224. илл.
7. Яйленко Е.В. Венецианская античность // Очерки визуальности. – М.: Новое литературное обозрение. – С.469, илл.
8. Brown Fortini, Patricia. 1994. *Venetian narrative painting on the age of Carpaccio*. Yale University. New Haven and London, p.310, ill.
9. Brown Fortini, Patricia. 1996. *Venice and Antiquity. The venetian sense of the past*. New Hawen, London, pp.118-361, ill.
10. Canova G.M. 1972. *Riflessioni su Jacopo Bellini e sul Libro dei disegni* // Arte Veneta, XXVI, p.15.
11. Crouzet-Pavan, Elizabeth. 2004. *Venise triomphante Les horizons d'un mythe*. Albin Michel, pp.201-203, p.451.
12. Eisler, Colin. 1989. *The genius of Jacopo Bellini*. Harry N. Abrams, New York, p.560, ill.
13. Molmenti, Pompeo. 1906. *Venice: Its individual growth from the earliest beginnings to the fall of the Republic*. A.C. Mc Clurg & Co., pp.205-338, ill.
14. Rosand. David. 2001. *Myths of Venice The Figuration of a State*. The University of North Carolina Press Chapel Hill & London, p.2, p.188, ill.
15. Sansovino, Francesco. 1663. *Venetia Città nobilissima et singolare* (1581). Venetia, p.962.

Irina A. Fomina

PhD student

Department of Arts

Lomonosov Moscow State University

e-mail: electrena@gmail.com

Moscow, Russia

ORCID 0009-0009-9229-9006

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-69-85

SMALL FORMS OF ANCIENT PLASTIC ART IN THE CONTEXT OF THE MYTHOLOGICAL THEMES OF THE VENETIAN RENAISSANCE

Summary: The article is devoted to the earliest forms of antique collecting, glyptics, and numismatics, which had a noticeable influence on the formation of the mythological theme in the art of Venice at the end of the 14th-16th centuries. The publication explores the reasons for the emergence of interest in collecting antique cameos, ancient coins, and medals, as well as provides characteristics, descriptions, and a brief overview of the collections compiled on their basis. Various aspects of collecting ancient coinage and gems are explored, as well as the direct participation of Venetian artists of the early Quattrocento in this process. In addition, a brief description of their own collections is given.

As a result of the work done, it was revealed that, in addition to numismatics, ancient glyptics became widespread in the houses of Venetian antiquarians. Interest in them has not faded throughout the history of collecting, and has mainly focused on the illustrative function of this material. The artists' acquaintance with it provided

them with ample opportunities to transform mythological imagery and themes into Venetian art, from quoting the original to the free manifestation of creative imagination.

The relevance of this work is associated with the special importance of collecting for the formation of the aesthetic programme of Venetian art.

The purpose of the work is to show the role of antique collecting in the formation of a mythological theme.

This study is based on the method of formal style analysis in combination with iconographic and iconological methods for studying works of art.

The novelty of the work lies in the study of the influence of antique practice on the formation of mythological imagery and the penetration of mythological subjects into Venetian art.

Keywords: practice of antique collecting, collecting, Venetian art, mythological subjects, gems, painting on stone, numismatics, glyptics, coinage, all'antica.

«For what, if not for our adornment, did nature create gold, silver, precious stones...?» These words of humanist Lorenzo Valla perfectly reflected the desire of Renaissance Venice to make everyday life a holiday. To a large extent, it was facilitated by its subjects' richest collections, which naturally became an adornment of the Most Serene Republic.

Among the ancient sculptures, funerary reliefs, Greek and Roman vases, and various bronze items that came to the antique markets of Venice, small plastic art was of particular interest to collectors: coins, medals, cameos, and intaglios. It was

determined not only by the value of the metal and the cost of precious stones, but also by the good preservation of these monuments of ancient art. Of no less interest to collectors and ordinary people were the "paintings" that served as decoration for these small items. Their plots were destined to play an important role in determining the approach to mythological themes and the ways of their implementation in Venetian art.

Ancient coins and medals are one of the earliest forms of collecting. Interest in ancient numismatics has not waned over the centuries. Easy accessibility



Ill.1. Stucco relief based on cameos from the collection of Giovanni Grimani (Palazzo Grimani, Santa Maria Formosa, Venice)

and a wide variety of material determined the attractiveness of these finds and collectors' interest in them. As a rule, among collectors of the late 14th and early 15th centuries, the value of coinage was determined not by its scientific significance, but by the rarity and artistic merits of coins. Images and inscriptions on the obverses and reverses, reflecting the events of political and social life and, most importantly, preserving the living features of the rulers, were of interest only to a narrow circle of humanists. In their hands, numismatic monuments became an inexhaustible source of historical information, and sometimes even the key



Ill.2. "Venus of the Sea" (Antique cameo. Collection of Giovanni Grimani)

to the visual mysteries of the past. The information received not only expanded the existing knowledge about antiquity, but also made it possible, through the selection and comparison of data, to link the images on coinage with real historical figures, mythological characters, or found monuments of ancient art. The motto of this research could be the words of one of the first Venetian humanists, an expert on ancient coinage, Francesco Petrarca: «An uncontrollable passion for knowledge drives your noble spirit» [17, p.49]. For scientists and artists of that time, a popular activity was drawing up a series of portraits of heroes and famous rulers of antiquity, which were later used as illustrative material, complementing and concretizing the texts of ancient authors. The catalogue of B. Degenhart and A. Schmitt mentions a Venetian manuscript from Fermo with texts by Suetonius, Livy and Sallust, the pages of which are decorated with profiles of Roman emperors, borrowed from ancient coins [13, p.30].

From all of the above, it becomes obvious that in the 14th-15th centuries, interest in ancient coins was mainly focused on their illustrative function. It is confirmed not only by many paintings, graphic works, and medal works that repeat the iconography and themes of ancient coinage, but also by artists' own numismatic collections, which will later be discussed in this work. However, first, we have to briefly get acquainted with the enthusiastic collectors, whose efforts brought the ancient heritage to life.

One of the first Venetian collections of antique coins may have been owned by the infamous Doge Marino Faliero (1274-1355). However, the lack of verified data and conflicting information about his collection do not allow their use in this work. As a result, the name of poet and humanist scientist Francesco Petrarca (1304-1374), who connected a significant part of his life with Serenissima, is mentioned among the first Venetian numismatists. Despite the fact that the poet's collection was not documented, unlike the later collections of Serenissima, it had a significant influence not only on the Venetians' interest in ancient coinage, but also on their attitude towards antiquity. From the surviving correspondence of Petrarca with Pisan humanist Lello di Stefano, we know about several gold and silver coins from the poet's collection, which he presented as a gift to German Emperor Charles IV in 1354, who desired to admire and take example by his predecessors, whose images he had seen on ancient coinage

[2, p.15]. However, according to the Catalogues of Antiquity of Venice from the Marciana Library [30, 11-12], the first Venetian collection belonged to a notary and businessman from Treviso, Oliviero Forzetta (c.1300-1373). His interest in archaeological finds and desire to systematically replenish the collection of antiques is evidenced by an entry in the notary's home book dated 1335 regarding planned acquisitions on the antique market. Among other things, it mentions ancient coins and medals. However, unlike Petrarca, Forzetta's interest was more commercial than scientific, and he considered the acquisition of coins, first of all, as another way of investing capital.

Ancient numismatics, which was a storehouse of archaeological and historical knowledge, attracted the attention of humanist scientists. Traveller Cyriacus of Ancona paid tribute to the collection and study of numismatic finds. The notes of Florentine humanist scientist Ambrose Traversari report that "... he was a most diligent researcher... of silver and gold coins and signs" [17, pp.81-92], which replenished the collections of his friends and numerous customers. Among the famous numismatic collections of Venetian humanists, the following collections deserve to be noted: ancient coins of Venetian diplomat and humanist Francesco Barbaro, medals and gold coins of Benedetto Dandolo, silver coins of humanist doctor Pietro Tommasi.

At the same time, the symbolism of ancient coins and medals, personifying the idea of state and power, did not leave the Venetian magistrate and nobles indifferent. Among the *studiolo* and *camerino* of the Venetian nobility, the collections of Pietro Barbo, Francesco and Pietro Contarini, and Girolamo Donna were famous for the richness and variety of coinage.

The collection of an erudite and true connoisseur of numismatics, Cardinal Pietro Barbo (1416-1471), who headed the Roman pontificate under the name of Paul II from 1464, was one of the largest collections of *anticaglie* of that time. In addition to precious stones, gems, antique vases, and cameos, it included the most complete collection of ancient coins at that time, numbering more than a thousand exhibits. At the same time, the cardinal was not only a passionate collector of antiquities, possessing refined taste and a special instinct for a collector, but also a scientist who researched and catalogued items from his collection. According to Italian humanist Raffaele Maffei, better known as Raphael Volaterranus:



Ill.3. "Eros on Aigipan" (Antique cameo. Collection of Giovanni Grimani)

«...in addition to the necessary hearings, [he] spent his day in pleasure or looking at ancient coins and thinking about them...» [30, pp.11-12]. Under the guidance of the pontiff, the coins were distributed in strict chronological order, in accordance with typological features and described by the owner himself. They were kept in groups on red velvet-lined trays bearing the cardinal's family coat of arms. Later, this form of recording and organising items formed the basis for catalogued publications of the 17th century. In addition, Pietro Barbo made attempts to establish the production of coinage imitating Roman sesterces and imperial denarii. Despite the fact that their production did not become widespread during the time of the cardinal, the ancient material multiplied many times through his efforts contributed not only to the widespread dissemination of classical images, but also to their adaptation in the art of Venice.

A striking example of the growing interest and widespread distribution of ancient coins in Venice



Ill.4. «Folikoet» (Antique cameo with a scene from the tragedy of Sophocles. Collection of Giovanni Grimani)



Ill.5. Engravings by Enea Vico, based on cameos from the collection of Giovanni Grimani: "Folicoetes"

at the end of the 14th century are the *all'antica* coins imitating them, issued in 1393 by the workshop of Venetian Mint engraver Marco Sesto. The obverse of the first of them depicted the profile of Emperor Galba, crowned with a laurel wreath, and its reverse was decorated with the figure of Venice with a vexillum in her hand, standing on the wheel of fortune, and the inscription: «Pax tibi Venetia» («Peace be with you Venice») [30, p.13]. It should be noted, however, that the Venetian medals were not exact copies or forgeries of the ancient original, as evidenced by the words on their obverse: "Marcus Sesto me fecit V" ("Marcus Sesto made me", and the Latin letter "V" stands for Venice). Most likely, we are talking about demonstrating mastery in medal art. This assumption is supported by the fact that a quarter of a century later, in 1417, in the same workshop, Marco's brother, Alessandro Sesto, made a medal, the reverse of which depicted the scene of the abduction of Proserpina. The experience of producing medals with mythological themes did not continue, but the



Ill.6. Engravings by Enea Vico, based on cameos from the collection of Giovanni Grimani: "Eros on Aegipan"

innovative efforts of the Sesto brothers clearly demonstrated the keen interest of the Venetians in minted medals and coins.

An example of the growing interest in ancient coins in the artistic environment of Venice during the Quattrocento era is not only the works of Venetian painters but also items from their personal collections. The first experiments by Venetian artists in the development of mythological motifs, *all'antica*, appear in the graphic works of Jacopo Bellini. As if trying to give greater historical authenticity to the scenes from the early pages of the Paris album, the artist abundantly decorated architectural structures with sketches of ancient coins. Two sculptural tondos with figures of Apollo with a patera and an olive branch and Poseidon with a trident, accurately reproducing the reverses of tetradrachms from Myrina in Aeolia, are placed in the drawing *The Presentation of the Mother of God into the Temple* (Louvre, fols.28A; 30B) [note I] [10, p.187]. Its later version is supplemented with reliefs imitating the sestertius of Domitian with a personified image of Germany and the as of Hadrian with the figure of Juno with a sceptre and patera, as well as six tondos, among which the tetradrachm of Lysimachus from Pergamon with Athena Nikephoros, a coin from the time of Ptolemy I Soter [10, p.187] with the image of the Eagle of Zeus, and an ancient Greek coin from the region of Lucania (Magna Graecia) with the image of a charging bull can be distinguished. In the plot «The Flagellation of Christ» (Louvre, fols.16 (B), Cabinet of Drawings) on the facade of the temple, reliefs are placed, among which the figures of Nessus abducting Deianira and Hercules overtaking them can be discerned. In another version of it (Louvre, fols.C (29), Cabinet of Drawings), the walls of the temple are decorated with medallions depicting Zeus on the throne, borrowed from the tetradrachm of Alexander the Great, the personification of Africa from the sestertius of Hadrian, and the composition of Remus, Romulus and the she-wolf from the Constantinian seal. The appearance of these particular coins in the plot of "The Flagellation of Christ" suggests the artist's acquaintance with Cyriacus of Ancona and the circle of Venetian collectors of antiques. In addition, on several pages of "Jacopo's books", there are empty circles (Louvre, fols. g93v-e94r) [20, p.473], probably prepared for plot sketches from ancient coins and medals from his own collection.

From Bellini's early experiments, mythological themes evolved into larger art forms in the works of his followers. In the painting *The Battle of St. George with the Dragon* (c.1507, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venice), Vittore Carpaccio, who was well acquainted with Jacopo's albums, used a characteristic detail of his predecessor, placing two medallions on the horse harness, imitating *all'antica* coinage. One of them depicts the scene "Orpheus and the Beasts", which could have been borrowed from an antique coin from the customer's collection or the artist's own collection of samples. Antique quotations appear everywhere in easel and monumental painting in the form of decorative inclusions, following the example of nude sculptures in the paintings of Carpaccio, *The Dream of Saint Ursula* (1495, Gallerie dell'Accademia, Venice), and Giovanni Mansueti, *The Miraculous Healing of the Daughter of Benvegnudo* (1506, Gallerie dell'Accademia, Venice), as well as moral and didactic allegories and symbolic comments on the main event, similar to the pseudo-classical reliefs depicting pagan sacrifice in the work of Giovanni Bellini, *The Blood of the Redeemer* (early 1460's, National Gallery, London). As noted earlier, the artists' works often featured items from their own collections. A passion for antiques was not uncommon in artistic circles. A collection of Italian ceramics, bronze, and small sculptures, depicted in the painting *The Vision of St. Augustine* (1502, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venice), may once have belonged to Carpaccio, and depicted in Marta Pellizzari's house in Castelfranco Veneto (1496-1500) antique coins and medals with portraits of wise men in oriental turbans, plaster casts, a book of samples with perspective drawings, and the plots *The Trial of Moses by Fire* (1502-1505) and *The Judgment of Solomon* (1501-1505), done in fresco painting technique, could have been in Giorgione's collection.

Thus, the acquaintance of Venetian artists with small forms of ancient sculpture had a huge impact on the penetration of mythological imagery into the artistic structure of Renaissance works. At the same time, the masters of the Most Serene Republic received ample opportunities to implement mythological themes from quoting the original to the free manifestation of creative imagination.

It is impossible not to note the special role of the Venetians in the study and dissemination of scientific knowledge about ancient coins and medals. In 1559, the first fundamental bibliographic

work on numismatics, *Conversation on Ancient Coins* (*Sopra le Medaglie de gli Antichi*), was published in Venice, the author of which was a Venetian humanist scientist, collector of ancient coins, a noble who was part of the Council of Ten, Sebastiano Erizzo. It is no less remarkable that in the list of collectors of ancient coins, which was included in the first guide to numismatics, out of twenty-eight collectors, eleven were Venetians [30, pp.51-52] [note II].

In addition to numismatics, ancient glyptics became widespread in the houses of Venetian antique dealers. It should be noted that interest in it has not faded throughout the history of collecting. To this day, antique cameos retain their significance as a standard of classical beauty and pure, demanding taste. Collecting carved stones has been a hallmark of aristocratic circles since the Hellenistic world. From the texts of Pliny, we know about numerous collections of Julius Caesar, the dactyl libraries of Mithridates and Marcellus, the nephew of Emperor Augustus, an extensive collection of gems of Scaurus, the stepson of dictator Sulla, and the collections of Mark Antony and Cilnius Maecenas. The Roman moral philosopher of the period of the Empire, Seneca, wrote about the fashion of that time: "Rings adorn our fingers, gems sparkle on each phalanx!" [3, p.144] During the Renaissance, gems took a special place in home collections and cabinets of curiosities, along with other items of antique glyptics, coins, and medals. Collectors were attracted by the exquisite beauty of "painting in stone" [6, p.16], represented by the variety of forms of relief carving from traditional intaglio-seals and modest monochrome miniatures to luxurious multicolour cameos, the plots of which reproduced frescoes, portraits of powerful monarchs and nobles, scenes from everyday life, and images of classical mythology. One could admire the miniature compositions



Ill.7. Engravings by Enea Vico, based on cameos from the collection of Giovanni Grimani: "Venus of the Sea"

for hours, peering into the depth of their space, which amazed with the clarity of its thin lines and multi-layered relief. The illusion of light-and-dark modelling, made by an alternation of thickness and transparency of the layer, created the captivating beauty of the volumes of ancient statues and a variety of plot structures that embodied the sublime ethos of ancient literature. No less attractive to collectors was the size of these small items, which allowed owners not to part with their artistic treasures on trips and travels.

At the same time, pictorial images of carved stones had not only an aesthetic, but also a utilitarian purpose, being, on the one hand, jewellery illustrations for ancient texts and a source of inspiration for Venetian and visiting artists, on the other hand, they served as a kind of visual aid reliably conveying iconographic schemes of antiquity. In this regard, gems were often reproduced in the form of copies, lead castings, or wax prints, as well as small bronze sheets with figured scenes [13, pp.78-79], which, along with plaster casts from ancient sculpture, were used to decorate the palaces and villas of aristocrats in order to demonstrate grandeur and the splendour of their residences. In addition, separate collections, which were used as didactic material in workshops to facilitate acquaintance with ancient art and its visual principles, were compiled. Such collections are reported by G. Vasari in *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects*, mentioning the educational collection of plaster casts in the workshop of Francesco Squarcione (1397-1468), as well as the workshop and home of medallist and jeweller Leone Leoni (1509-1589), in which «there were plaster casts of all the famous modern and ancient sculptures in marble or bronze that he could obtain». [1, p.368]

Many Venetian collectors of that time were great connoisseurs of gems. Pietro Barbo's collection, mentioned earlier, contained over six hundred gems and more than two hundred and forty cameos. The most valuable of them, as well as most of the collection acquired by the pontiff, were given away or sold by his successor, Pope Sixtus IV. This is how the collection of Lorenzo de' Medici included: the famous chalcedony bowl, better known as the tazza Farnese, and a precious stone with a scene of Odysseus's stealing of the statue of Pallas (1st century BC) [21, pp.49-54], as well as a cameo depicting Dionysus in a chariot pulled by psyches (Naples, National Archaeological Museum). The Hermitage Museum

contains two glyphs, the path of which can be traced owing to the engraving applied to the best stones in the collection of Lorenzo the Magnificent. One of them is a carnelian intaglio with a shoulder-length image of a young man in a headdress made of bull skin. In the inventory of Pietro Barbo's collection from 1457, it is recorded as: «The head of young Hercules wearing a lion skin on carnelian, worth 2 ducats» [4, pp.273-281]. It is interesting that its descriptions are found in various historical documents over four hundred years.

Another gem, *Nike on a Chariot* (sardonyx, 3.7x4.5 cm, inv. No.Ж. 249), entered the Hermitage Museum in 1805 from the collection of General N. Hitrovo. In the inventory of the pontiff, compiled in 1457, it is listed as: «A broken cameo depicting a triumph: two horses and a winged youth with a whip in his right hand» [5, pp.66-67] (*Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico*, p.91).

Over the next century, very significant collections of carved stones were also compiled in Serenissima. An impressive number of antique gems were kept in the collection of Giovanni Grimani (1501-1593). The Palazzo in Santa Maria Formosa houses stucco reliefs and fresco paintings based on forty-five cameos from the patriarch's collection. Recreating a series of engravings based on them, artists Giovanni Battista Franco and Enea Vico [24, pp.268-274] turned to their pictorial themes, thereby perpetuating the memory of the once extensive collection of antique cameos of the Grimani family, lost after the fall of the Most Serene Republic. The descriptions of the patriarch's collection also mention seventy-two cameos that decorated the *studiolo*, lost after his death: «entirely made of ebony and inlaid with very beautiful stones of different varieties, ... columns of very thin alabaster, ... ancient bronze, ... figurines and busts, medals made of precious metals, and gilded reliefs» [30, p.31]. Several cameos from the Grimani collection were purchased by Catherine II and entered the Hermitage collection. One of them with the plot "Eros torture Psyche in the presence of Dionysus" (sardonyx, 1st century BC, inv. No.Ж. 316), which arrived at the Hermitage in 1792 from the collection of Saint-Maurice (Paris) [6, p.51], according to the inventories of the Grimani collection, is known as «... a small cupid binding Venus, a seated figurine and another cupid...» [30, p.29]. Another, "Dionysus on a chariot drawn by centaurs" [6, p.47] (1st century BC, sardonyx, workshop of Sostratus from Alexandria, inv. No. Ж. 282), in the patriarch's inventory is listed

as "Tricoloured cameo depicting two centaurs, a female and a male, who are carried in the chariot of Bacchus, supporting the thyrsus with his left hand" [27, p.148]. It is quite possible that its carving became the prototype of the Bacchic procession in Cima de Conegliano's painting *The Triumph of Bacchus and Ariadne* (1505-1510, Poldi Pezzoli Museum, Milan). Despite the fact that in the work of the Venetian artist there are no exact borrowings from the Hermitage cameo, individual motifs in tune with its artistic structure do not escape attention. Clear similarities can be seen in the iconography, the degree of interaction, and the repeated similarity of postures and gestures of the characters depicted in the two works. In the carving of the Hellenistic master, the welcoming sign of Bacchus's raised hand is echoed by a centaur harnessed to a chariot. A similar motif is depicted in Cima's work, with the only difference that the movement of the hands of the god of wine is mirrored in the gestures of the satyr, and the centaur facing Bacchus, constituting an expressive antithesis to the Olympian, appears in the painting by the Venetian artist in the image of a satyress. The above references to a classic example suggest that the image from the Hermitage cameo could have served as the com-positional basis for the triumphal procession in Cima de Conegliano's painting *The Triumph of Bacchus and Ariadne*. The Venetian artist's acquaintance with the ancient glyph seems even more likely due to his presence in the centre of antique trade and collecting, which was Venice at that time.

Thus, one of the forms of artistic implementation of the richest material of ancient glyptics was the reproduction of its compositions in the works of masters of the Most Serene Republic.

The first evidence of Venetian antiquaries and their collections, known from the notes of Mikiel, was later supplemented by the catalogued works of Enea Vico (1555) and Sebastiano Erizzo (1559). In 1563, updated information about the collections of Serenissima was presented in the work *C. Iulius Caesar sive Historiae imperatorum caesarumque Romanorum ex antiquis numismatibus restitutae* (1563) by a Flemish historian and biographer, a Venetian by birth, Hubert Goltzius [30, p.51]. In the last quarter of the 16th century, Francesco Sansovino addressed the topic of Venetian collections, devoting a separate chapter to their description "Studio di Antiglie" in the encyclopaedic work *Venetia, citta*



III.9. "The Presentation of Our Lady into the Temple" by Jacopo Bellini (Louvre, fol.30 (B))

nobilissima, et singolare (1581) [30, p.52] Unlike predecessors, his work includes not only descriptions of eighteen important Venetian collections held by noble patricians, influential merchants, patrons, and philosophers such as Luigi and Leonardo Mocenigo, Francesco and Domenico Duodo, Domenico and Giovanni Grimani, Pietro Bembo and Leonico Tomeo, but also the names of lesser-known antiquarians, whose home museums truly preserved *opere antiche* ("ancient works") [21, pp.72-73]. In this regard, the will of Domenico di Piero, which contains a description of a collection of exquisite cameos, is especially noteworthy. Six gems from his collection, with plots from ancient mythology, stand out for their "highest quality" [24, pp.268-274]. The carving of one of them tells about the struggle of Hercules with the three-headed Cerberus; on another, a scene from Sophocles' tragedy *Philoctetes* is conveyed, a naked male figure fanning a bandaged leg with a wing; the plot of the third repeats the ancient Roman mosaic, *Eros Floating Astride Aegipanus, Surrounded by Dolphins*. On three more glyphs, there are carved silhouettes of the Venus of the Sea, Nereid and Triton, as well as the Caledonian boar. These cameos, along with forty-five other carved



Ill.10. "The Flagellation of Christ" by Jacopo Bellini (Louvre, fol.16 (B). Cabinet of drawings)

stones from the collection of Domenico di Piero, completed the previously mentioned collection of Giovanni Grimani.

Despite the fact that most of the Venetian collections and names of antique dealers are forgotten today, and their collections have dissolved in time, lost in the home museums of the new owners, fragmentary information preserved in wills and notarial documents of that time allows us to draw a relatively complete picture of the practice of antique collecting in the Serene Republic in the period of the 15th-16th centuries.

It is noteworthy that the antiquarian movement, which originated in the Most Serene Republic in the 14th-15th centuries in the absence of its own antiquity, had a huge influence on the formation of the image of the classical past in the minds of the Venetians. The mediating role in this process was played by the extensive antique material that came to Serenissima in large quantities from the Eastern Mediterranean region. The acquaintance of Venetian artists with it, as well as their direct participation in the antique movement, had a huge influence on the penetration of mythological imagery into the artistic structure of Renaissance works. Thus, the main feature of the Serene Republic art is its inextricable connection with the practice of antique collecting, which contributed not only to the widespread dissemination of mythological motifs and images, but also to their adaptation in Venetian art.

REFERENCES

1. Vasari in *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects*. 2088. Moscow, p.368.
2. Zograf, A.N. 1959. *Antique coins*. Series: Materials and research on the archaeology of the USSR. Moscow-Leningrad: Academy of Sciences of the USSR, issue No.16, p.15.
3. Neverov, O.Y. 1982. *Gems of the Ancient World*. Moscow: Nauka, p.144.
4. Neverov, O.Y. 1984. *From Medici and Orsini's Antiquities Collection. Ancient heritage in the Culture of the Renaissance*. Moscow, pp.273-281 // <http://www.binetti.ru/content/1259>
5. Neverov, O.Y. 1994. *Antique Cameos*. St. Petersburg: Art-SPB, No.21, pp.66-67.
6. <http://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=2872>
7. Neverov, O.Y. 1988. *Antique Cameos in the Hermitage Collection*. Catalogue. St. Petersburg: Art-SPB, pp. 48-49.
8. Ovid Publius Naso. 1973. *Fasti. Elegies and Short Poems*, trans. by Petrovsky F.A. Moscow: Fiction, book. 1, verses 429-436.
9. Ovid Publius Naso. 1977. *Metamorphoses*. Translated by Shervinsky S.V., notes by Petrovsky F.A. Moscow: Fiction, book. 9, verses 341-348.
10. Ryabsky, A.V. 2009. *Venice – the Second Byzantium or the Third Rome. The Origins of Early Venetian Renaissance Architecture*. Academia: Architecture and Construction, No.1, pp.25-29.
11. Smirnova, I.A. 1988. *Jacopo Bellini and the Beginning of the Renaissance in Venice. The Art of Venice and Venice in Art*. Based on materials from the Vipper Readings 1986. Moscow: Soviet Artist, p.187.
12. Voigt, G. 1885. *Revival of Classical Antiquity, or the First Century of Humanism*: in 2 volumes / transl. from the 2nd German ed., re-ed. By I.P. Rassadin, vol.2. Moscow: Soldatenkov Publishing house, p.254.
13. Cicero Marcus Tullius. 2011. *Thoughts and Sayings*. ed. by Butromeeva V.V., Butromeeva V.P. Moscow: OLMA Media Group.
14. Yaylenko, E.V. 2010. *Venetian Antiquity*. Moscow: New Literary Review, p.8.
15. Yaylenko, E.V. 2018. *The Thunderstorm of Giorgione. A work of Art in the Interior of a Renaissance Studiolo* // Bulletin of St. Petersburg University. Art history, vol.8, issue 2, pp.300-319.
16. Abrams, H. N. *The Metropolitan Museum of Art. The Vatican: Spirit and Art of Christian Rome*. Pp.180-185.

17. BCV, Mss. PD 1267/8; Thornton-Fletcher 1973, pp.382-385; Radcliffe 1983, pp.367-368.
18. Brown, P.F. *The Antiquarianism of Jacopo Bellini*, IRSA s.e., *Artibus et Historiae*, vol.13, №26 1992, p.69, <https://www.jstor.org/stable/1483431>
19. Creighton, E. Gilbert, ed. and trans., *Italian Art, 1400-1500: Sources and Documents* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1980), p.168.
20. Colonn, F. 2005. *Hipnerotomahia. The Strife of Love in a Dream*. Translated by Godwin. G. Thames & Hudson, p.71.
21. Eisler, C. 1989. *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawing*. New York.
22. Favaretto, I. 1996. *Arte Antica e cultura antiquaria nelle collezioni Venete al tempo dela Serenissima*. "l'Erma" di Bretschneider
23. Hoff, M. Sebastiano Erizzo. *Encyclopaedia of the History of Classical Archaeology*.
24. Manutio, P. 1560. *Lettere volgari*. Venezia: Aldus, p.75.

Ирина Анатольевна Фомина
соискатель ученой степени кандидата наук
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(факультет искусств)
e-mail: electrena@gmail.com
Москва, Россия
ORCID 0009-0009-9229-9006

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-3-69-85

МАЛЫЕ ФОРМЫ АНТИЧНОЙ ПЛАСТИКИ В КОНТЕКСТЕ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ТЕМАТИКИ ВЕНЕЦИАНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Аннотация: Статья посвящена наиболее ранним формам антикварного собирательства, глиптике и нумизматике, оказавших заметное влияние на сложение мифологической темы в искусстве Венеции конца XIV-XVI веков. В публикации исследуются причины возникновения интереса к коллекционированию античных камней, древних монет и медалей, а также даются характеристики, описание и краткий обзор составленных на их основе коллекций. Исследуются различные аспекты коллекционирования древней чеканки и гемм, а также непосредственное участие в этом процессе венецианских художников начала Кватроченто. Кроме того, дается краткое описание их собственных коллекций.

В результате проделанной работы выявлено, что помимо нумизматики, широкое распространение в домах венецианских антикваров, получила древняя глиптика. Интерес к ним не угасал на протяжении всей истории коллекционирования и, главным образом, сосредотачивался на иллюстративной функции этого материала. Знакомство с ним художников предоставляло

«Для чего, если не для нашего украшения создала природа золото, серебро, драгоценные камни...?» В этих словах гуманиста Лоренцо Валла как нельзя лучше отразилось стремление ренессансной Венеции сделать праздником повседневную жизнь. В немалой степени этому способствуют богатейшие коллекции ее подданных закономерным образом становившиеся украшением Светлейшей республики.

Среди попадавших на антикварные рынки Венеции древних скульптур, погребальных

им широкие возможности претворения мифологической образности и тематики в венецианское искусство 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, венецианское искусство, мифологические сюжеты, геммы, живопись в камне, нумизматика, глиптика, чеканка, all'antica.

рельефов, греческих и римских ваз и различных бронзовых изделий, особую привлекательность для коллекционеров представляла мелкая пластика: монеты, медали, камеи и инталии. Это обуславливалось не только ценностью металла и стоимостью драгоценных камней, но также хорошей сохранностью этих памятников древнего искусства. Не меньший интерес для коллекционеров и простых обывателей представляли «картины», служившие украшением этих маленьких вещиц. Их сюжетам суждено было сыграть важную роль

в определении подхода к мифологической тематике и сложении способов ее претворения в венецианском искусстве.

Древние монеты и медали относятся к одной из наиболее ранних форм коллекционирования. Интерес к античной нумизматике не ослабевал на протяжении столетий. Легкая доступность и большое разнообразие материала обуславливали привлекательность этих находок и интерес к ним собирателей. Как правило, у коллекционеров конца XIV – начала XV века ценность чеканки определялась не научной значимостью, а редкостью и художественными достоинствами монет. Изображения и надписи на аверсах и реверсах, отражавшие события политической и общественной жизни и, что не мало важно, хранившие живые черты правителей, представляли интерес лишь для узкого круга гуманистов. В их руках нумизматические памятники стали неисчерпаемым источником исторической информации, а порой, и ключом к визуальным загадкам прошлого. Полученные сведения не только расширяли имеющиеся знания об античности, но и давали возможность путем подбора и сопоставления данных увязать изображения на чеканке с реальными историческими личностями, мифологическими персонажами, или найденными памятниками древнего искусства. Девизом этих изысканий могли бы стать слова одного из первых венецианских гуманистов, знатока древней чеканки, Франческо Петрарки: «Неудержимая страсть к знаниям движет вашим благородным духом» [17, с.49]. Для ученых и художников того времени популярным занятием становится составление серий портретов героев и знаменитых правителей древности, которые использовались в дальнейшем в качестве иллюстративного материала, дополняющего и конкретизирующего тексты античных авторов. В каталоге Б. Дегенхарта и А. Шмитта упоминается венецианская рукопись из Фермо с текстами Светония, Ливия и Салюстия, страницы которой украшают профили римских императоров, заимствованные с античных монет [13, с.30].

Из всего выше сказанного становится очевидным, что в XIV-XV веках интерес к античным монетам, главным образом, сосредотачивался на их иллюстративной функции. Подтверждением этому становится не только множество живописных и графических работ и медальерных работ, повторяющих иконографию и сюжеты древней чекан-

ки, но и собственные нумизматические коллекции художников, которые позднее будут рассмотрены в этой работе. Но сначала нам предстоит коротко ознакомиться с коллекционерами-энтузиастами, чьими стараниями оживало античное наследие.

Одной из первых венецианских коллекций античных монет, возможно, обладал печально известный дож Марино Фальеро (1274-1355 гг.). Однако отсутствие верифицированных данных и противоречивые сведения о его собрании не позволяют использовать их в данной работе. Вследствие этого, в числе первых венецианских нумизматов упоминается имя поэта и ученого-гуманиста Франческо Петрарки (1304-1374 гг.), значительную часть своей жизни связавшего с *Serenissima*. Несмотря на то, что коллекция поэта, в отличие от более поздних собраний Светлейшей, не была задокументирована, она оказала заметное влияние не только на интерес венецианцев к древней чеканке, но и на их отношение к античности. Из сохранившейся переписки Петрарки с пизанским гуманистом Лелло ди Стефано известно о нескольких золотых и серебряных монетах из коллекции поэта, преподнесенных им в дар немецкому императору Карлу IV в 1354 году с пожеланием восхищаться и подражать своим предшественникам, чьи образы он лицезрит на древней чеканке [2, с.15]. Однако, согласно Каталогам античности Венеции из библиотеки Марчиана [30, 11-12], первая коллекция Венетто принадлежала нотариусу и деловому человеку из Тревизо, Оливьеро Форцетта (ок. 1300-1373 гг.). О его интересе к археологическим находкам и стремлении систематически пополнять собрание антиков свидетельствует запись в домовых книгах нотариуса от 1335 года, относительно намеченных приобретений на антикварном рынке. Среди прочего в ней упоминаются старинные монеты и медали. Однако в отличие от Петрарки, интерес Форцетта был скорее коммерческий, нежели научный, а приобретение монет рассматривалось им, в первую очередь, как еще один способ вложения капитала.

Античная нумизматика, являвшаяся кладом археологических и исторических знаний, привлекала внимание ученых-гуманистов. Дань собирательству и изучению нумизматических находок отдал путешественник Чириако Анконский. В записях флорентийского ученого-

гуманиста Амброджио Траверсари сообщается, что «...он был прилежнейшим исследователем... серебряных и золотых монет, и знаков» [17, с.81-92], которыми пополнялись коллекции его друзей и многочисленных заказчиков. Среди известных нумизматических собраний венецианских гуманистов заслуживают быть отмеченными коллекции: старинных монет венецианского дипломата и гуманиста Франческо Барбаро, медалей и золотых монет Бенедетто Дандоло, серебряных монет врача-гуманиста Пьетро Томмази.

В то же время символика древних монет и медалей, олицетворяющая идею государства и власти, не оставляла равнодушными венецианский магистрат и нобилей. Среди *studiolo* и *camerino* венецианской знати, богатством и разнообразием чеканки славились собрания Пьетро Барбо, Франческо и Пьетро Контарини, и Джироламо Донна.

Коллекция эрудита и истинного знатока нумизматики, кардинала Пьетро Барбо (1416-1471 гг.), с 1464 года возглавившего римский понтификат под именем Павла II, была одним из самых крупных собраний *anticaglie* того времени. Кроме драгоценных камней, гемм, античных ваз и камней она включала самое полное на тот момент собрание древних монет, насчитывавшее более тысячи экспонатов. При этом кардинал был не только страстным собирателем древностей, обладавшим утонченным вкусом и особым чутьем коллекционера, но еще и ученым, занимавшимся исследованием и каталогизацией предметов своей коллекции. По словам итальянского гуманиста Рафаэло Маффеи, более известного как Рафаэло Волатеррано: «...помимо необходимых слушаний [он] проводил свой день в удовольствии или разглядывании старинных монет и размышлением над ними...» [30, с. 11-12]. Под руководством понтифика монеты были распределены в строгой хронологической последовательности, в соответствии с типологическими признаками и собственноручно описаны владельцем. Они хранились сгруппированными по несколько штук на обитых красным бархатом подносах с фамильным гербом кардинала. Такая форма учета и организации материалов позднее легла в основу каталогизированных изданий XVII века. Кроме того, Пьетро Барбо были предприняты попытки наладить производство чеканки, имитирующей римские сестерции и императорские денарии. Несмотря на то, что их производство не приняло массовый характер во времена кар-

динала, многократно размноженный его стараниями античный материал, содействовал не только повсеместному распространению классических образов, но и адаптации их в искусстве Венеции.

Ярким примером возрастающего интереса и широкого распространения античных монет в Венеции в конце XIV века служат имитирующие их чеканные медали *all'antica*, выпущенные в 1393 году мастерской гравера Венецианского монетного двора Марко Сесто. На аверсе первой из них был изображен профиль императора Гальбы, увенчанный лавровым венком, а ее реверс украшала фигура Венеции стоящая с вексиллумом в руке, стоящая на колесе фортуны, и надпись: «*Pax tibi Venetia*» («Мир тебе Венеция») [30, с.13]. Следует, однако, отметить, что венецианские медали не были точной копией или подделкой античного оригинала, это подтверждают слова на их аверсе: «*Marcus Sesto me fecit V*» («Маркус Сесто сделал меня», и латинский литер «V» обозначающий Венеция). Скорее всего, речь идет о демонстрации мастерства в медальерном искусстве. В пользу данного предположения говорит тот факт, что четверть века спустя, в 1417 году, в этой же мастерской брат Марко, Алессандро Сесто, изготовил медаль, на реверсе которой была изображена сцена похищения Прозерпины. Опыт производства медалей с мифологическими сюжетами не имел продолжения, но новаторские усилия братьев Сесто отчетливо продемонстрировали живой интерес венецианцев к чеканным медалям и монетам.

Примером возрастающего интереса к античным монетам в художественной среде Венеции эпохи Кватроченто служат не только работы венецианских живописцев, но и предметы их личных коллекций. Первые опыты венецианских художников в освоении мифологических мотивов *all'antica* появляются в графических работах Якопо Беллини. Словно стараясь придать большую историческую достоверность своим рисункам из двух знаменитых альбомов, художник обильно украшает архитектурные сооружения медальонами, имитирующими рельефы старинных монет. В рисунок «Введение Богоматери во храм» (Лувр, fols.28A; 30B) [п.I.] вписаны два скульптурных тондо с фигурами Аполлона с патерой и оливковой ветвью и Посейдона с трезубцем, с точностью воспроизводящие реверсы тетрадрахм из Мирины в Эолии [10, с.187]. Его более поздняя версия дополнена

рельефами имитирующие сестерций Домициана, с персонифицированным изображением Германии и асс Адриана с фигурой Юноны со скипетром и патерой, а также шестью тондо среди которых различимы тетрадрахма Лисимаха из Пергама с Афиной Никофорой, монета времен Птоломея I Сотера [10, с.187] с изображением Орла Зевса, и древнегреческая монета из области Лукания (Великая Греция) с изображением атакующего быка. В сюжете «Бичевание Христа» (Лувр, fols.16 (B). Кабинет рисунков) на фасаде храма помещены рельефы, среди которых угадываются фигуры Несса похищающего Деяниру и настигающего их Геракла. В другой его версии (Лувр, fols.C (29). Кабинет рисунков) стены храма украшают медальоны с изображением Зевса на троне, заимствованного из тетрадрахмы Александра Великого, персонификации Африки из сестерция Адриана и композиции Рем, Ромул и волчица с константиновской печати. Появление именно этих монет в сюжете «Бичевание Христа» наводит на мысль о знакомстве художника с Кириако Анконским и кругом венецианских собирателей антиков. Кроме того, на нескольких страницах «книг Якопо» есть пустые окружности (Лувр, fols.g93v-e94r) [20, с.473], вероятно подготовленные под сюжетные зарисовки с древних монет и медалей из его собственной коллекции.

От ранних экспериментов Беллини мифологическая тематика эволюционировала к более крупным художественным формам в работах его последователей. Витторе Карпаччо хорошо знакомый с альбомами Якопо использовал в картине «Битва святого Георгия с драконом» (ок.1507, г. Скуоло ди Сан-Джорджио дельи Скьявони, Венеция) характерную деталь своего предшественника, поместив на конскую сбрую два медальона, имитирующих чеканку *all'antica*. На одном из них изображена сцена «Орфей и звери», которая могла быть заимствована с античной монеты из собрания заказчика или коллекции образцов самого художника. Антикварные цитаты возникают повсеместно в станковой и монументальной живописи в виде декоративных вкраплений по примеру обнаженных скульптур в картинах Карпаччо «Сон Святой Урсулы» (1495 г., Галерея Академия, Венеция) и Джованни Мансуэти «Чудесное исцеление дочери Бенвенуто» (1506 г., Галерея Академия, Венеция), нравственно-дидактических аллегорий и символических комментариев к основному событию подобно псевдоклассическим

рельефам с изображением языческого жертвоприношения в работе Джованни Беллини «Кровь Спасителя» (нач. 1460-х гг., Национальная галерея, Лондон). Как уже отмечалось ранее, в работах художников, зачастую, демонстрировались экспонаты из их собственных коллекций. Увлечение антиками не было редкостью в художественных кругах. Собрание итальянской керамики, бронзы и мелкой пластики, запечатлено в картине «Видение Святого Августина» (1502 г., Скуоло ди Сан-Джорджио дельи Скьявони, Венеция), возможно, некогда принадлежало Карпаччо, а изображенные в доме Марты-Пеллицари в Кастельфранко-Венето (1496-1500 гг.) античные монеты и медали с портретами мудрецов в восточных тюрбанах, гипсовые слепки, книга образцов с перспективными рисунками и сюжеты «Испытание Моисея огнем» (1502-1505 гг.) и «Суд Соломона» (1501-1505 гг.) в технике фресковой росписи могли находиться в собрании Джорджоне.

Таким образом, знакомство венецианских художников с малыми формами античной пластики оказало огромное влияние на проникновение мифологической образности в художественный строй ренессансных произведений. При этом мастера Светлейшей получили широкие возможности претворения мифологической тематики от цитирования оригинала до свободного проявления творческой фантазии.

Нельзя не отметить и особую роль венецианцев в изучении и распространении научных знаний о древних монетах и медалях. В 1559 году в Венеции вышел первый фундаментальный библиографический труд по нумизматике «Беседа о старинных монетах» – «*Sopra le Medaglie de gli Antichi*», автором которого был венецианский ученый-гуманист, коллекционер античных монет, нобиле входившим в состав Совета Десяти, Себастьяно Эриццо. Не менее примечательно и то, что в списке коллекционеров древних монет, входившем в первое руководство по нумизматике, из двадцати восьми собирателей, одиннадцать были венецианцами [30, с. 51-52] [п.II].

Помимо нумизматики, широкое распространение в домах венецианских антикваров получила древняя глиптика. Следует отметить, что интерес к ней не угасал на протяжении всей истории коллекционирования. И по сей день античные камеи сохраняют значение эталона классической красоты и чистого, строгого вкуса. Собирательство резных камней было отличительной чертой

аристократических кругов еще со времен эллинистического мира. По текстам Плиния известно о многочисленных собраниях Юлия Цезаря, дактилиотека Митридата и Марцелла, племянника императора Августа, обширной коллекции гемм Савра, пасынка диктатора Суллы, о собраниях Марка Антония и Цильния Мецената. Римский философ-моралист периода Империи Сенека пишет о моде того времени: «Перстни украшают наши пальцы, на каждой фаланге сверкает гемма!» [3, с.144]. В период Ренессанса геммы заняли особое место в домашних коллекциях и кабинетах редкостей наряду с другими предметами античной глиптики, монетами и медалями. Коллекционеры привлекала изысканная красота «живописи в камне» [6, с.16], представленная многообразием форм рельефной резьбы от традиционных инталий-печатей и скромных монохромных миниатюр до роскошных многоцветных камей, сюжеты которых воспроизводили фрески, портреты могущественных монархов и знати, сцены из бытовой жизни и образы классической мифологии. Миниатюрными композициями можно было любоваться часами, вглядываясь в глубину их пространства, поражавшую четкостью тонких линий и многослойностью рельефа. Иллюзия светотеневого моделирования, рожденная попеременным чередованием толщины и прозрачности слоя, создавала пленительную красоту объемов древних статуй и разнообразие сюжетных построений, воплотивших в себе возвышенный этос античной литературы. Не менее привлекательным для коллекционеров был и размер этих маленьких вещиц, позволявший владельцам не расставаться со своими художественными сокровищами в поездках и путешествиях.

В то же время живописные образы резных камней имели не только эстетическое, но и утилитарное назначение, являя собой, с одной стороны, ювелирные иллюстрации к древним текстам и источник вдохновения для венецианских и заезжих художников, с другой, выполняли роль своеобразного наглядного пособия, достоверно передающего иконографические схемы античности. В этой связи геммы нередко воспроизводились в виде копий, свинцовых отливок или восковых отпечатков, а также небольших бронзовых листов с фигурными сценами [13, с.78-79], которыми наряду с гипсовыми слепками с античной скульптуры украшали дворцы и виллы аристократов для демонстрации пышно-

сти и блеска их резиденций. Кроме того, составлялись отдельные коллекции, которые в качестве дидактического материала использовались в рабочих мастерских для облегчения знакомства с античным искусством и его изобразительными принципами. О подобных собраниях сообщает Дж. Вазари в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», упоминая учебную коллекцию гипсовых слепков в мастерской Франческо Скварчоне (1397-1468 гг.), а также мастерскую и жилище медальера и ювелира Леоне Леони (1509-1589 гг.), в которых «имеются гипсовые слепки со всех современных и древних прославленных скульптур из мрамора или бронзы, какие он только смог раздобыть». [1, с.368]

Многие венецианские коллекционеры того времени были большими ценителями гемм. В собрании, упоминавшегося ранее, Пьетро Барбо находилось свыше шестисот гемм и более двухсот сорока камей. Самые ценные из них так же, как и большая часть собранной понтификом коллекции, были раздарены или распроданы его приемником, Папой Сикстом IV. Этим путем, в собрание Лоренцо Медичи попали: знаменитая чаша из халцедона, более известная как, *tazza Farnese* и драгоценный камень со сценой похищения Одисеем статуи Паллады (I век до н.э.) [21, с.49-54], а также камея с изображением Диониса в колеснице, запряженной психеями (Неаполь, Национальный Археологический музей). В Государственном музее Эрмитаж хранятся две глипты, путь которых можно проследить благодаря гравировке, наносившейся на лучшие камни в коллекции Лоренцо Великолепного. Одной из них является сердоликовая инталия с оплечным изображением юноши в головном уборе из бычьей шкуры. В инвентарной описи собрания Пьетро Барбо от 1457 года она записана как: «Голова юного Геракла с надетою шкурой льва на сердолике ценою 2 дуката» [4, с.273-281]. Интересно, что ее описания встречаются в различных исторических документах на протяжении четырехсот лет.

Другая гемма, «Ника на колеснице», сардоникс, 3,7x4,5 см., Инв. №Ж. 249, поступила в Музей Эрмитаж в 1805 году из собрания генерала Н.Ф. Хитрово. В описи понтифика, составленной в 1457 году, она числится, как: «Разбитая камея с изображением триумфа: два коня и крылатый юноша с бичом в правой руке» [5, с.66-67] (*Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico, p.91*).

В течение следующего века в Светлейшей также составляются весьма значительные коллекции резных камней. Внушительное количество античных гемм хранилось в собрании Джованни Гримани (1501-1593 гг.). Палаццо в Санта-Мария Формоза хранит стукковый рельеф и фресковую роспись, созданные по сюжетам сорока пяти камей из коллекции патриарха. К их живописной тематике обращались художники Джовани-Баттиста Франко и Энеа Вико [24, с.268-274], воссоздавшие по ним серию гравюр, тем самым увековечив память о некогда обширном собрании античных камей семьи Гримани, утраченном после падения Светлейшей республики. В описаниях коллекции патриарха также упоминаются семьдесят две камей, украшавшие утерянный после его смерти *studiolo*: «полностью сделанный из черного дерева и инкрустированный очень красивыми камнями разных сортов, ...колоннами из очень тонкого алебаstra, ...древними бронзами, ...статуэтками и бюстами, медалями из драгоценных металлов и позолоченными рельефами» [30, с.31]. Несколько камей из собрания Гримани были куплены Екатериной II и вошли в эрмитажную коллекцию. Одна из них с сюжетом «Эроты мучают Психею в присутствии Диониса», сардоникс, I в. до н.э., инв. №Ж. 316, поступившая в Эрмитаж в 1792 году из собрания Сен-Мориса (Париж) [6, с.51], по инвентарям собрания Гримани известна, как «...маленький амур, связывающий Венеру, сидящая фигурка и еще один амурчик...» [30, с.29]. Другая, «Дионис на колеснице, запряженной кентаврами» [6, с.47] (I в. до н.э., сардоникс, мастерская Сострата из Александрии, инв. №Ж. 282), в описи патриарха значится, как «Трехцветная камея с изображением двух кентавров, самки и самца, которые везут в колеснице Вакха, поддерживающего тирс левой рукой» [27, с.148]. Вполне возможно, что ее резьба стала прообразом вакхического шествия в картине Чима де Конельяно «Триумф Вакха и Ариадны» (1505-1510 гг., Музей Польди-Пеццоли, Милан). Несмотря на то, что в работе венецианского художника отсутствуют точные заимствования из эрмитажной камей, от внимания не ускользают отдельные мотивы созвучные ее художественному строю. Явное сходство прослеживается в иконографии, степени взаимодействия, а также в повторяющейся переключке поз и жестов персонажей, изображенных в этих двух работах. В резьбе эллинистического мастера приветствен-

ному знаку поднятой Вакхом руки, вторит запряженный в колесницу кентавр. Похожий мотив изображен в работе Чима, с той лишь разницей, что движение рук бога виноделия зеркально повторяется в жестах сатира, а обращенная лицом к Бахусу кентавресса, составляющая олимпийцу выразительную антитезу, в картине венецианского художника предстает в образе сатирессы. Вышеперечисленные отсылки на классический образец позволяют предположить, что изображение с эрмитажной камей могло послужить композиционной основой для триумфальной процессии в картине Чима де Конельяно «Триумф Вакха и Ариадны». Знакомство венецианского художника с античной глиптой представляется еще более вероятным в силу его пребывания в центре антикварной торговли и собирательства, коим была Венеция того времени.

Таким образом, одной из форм художественного претворения богатейшего материала античной глиптики стало воспроизведение ее композиций в творчестве мастеров Светлейшей республики.

Первые свидетельства о венецианских антикварах и их коллекциях известны по запискам Микиэля позднее были дополнены каталогизированными работами Энеа Вико (1555 г.) и Себастьяно Эриццо (1559 г.). В 1563 году обновленные сведения о собраниях Светлейшей были представлены в работе фламандского историка и биографа, венецианца по рождению, Хьюберта Гольциуса «*C. Iulius Caesar sive Historiae imperatorum caesarumque Romanorum ex antiquis numismatibus restituae*» (1563 г.) [30, с.51]. В последней четверти XVI века к теме венецианских коллекций обращается Франческо Сансовино, посвятивший их описанию отдельную главу «*Studio di Antiglie*» в энциклопедическом труде «*Venetia, citta nobilissima, et singolare*» (1581 г.) [30, с.52]. В отличие от предшественников, его работа включает не только описания восемнадцати значимых венецианских собраний, находившихся во владении знатных патрициев, влиятельных торговцев, меценатов и философов, таких как Луиджи и Леонардо Мочениго, Франческо и Доменико Дуодо, Доменико и Джованни Гримани, Пьетро Бембо и Леонико Томео, но и имена и менее известных антикваров, чьи домашние музеи хранили поистине «*opere antiche*» (древние работы) [21, с.72-73]. В этой связи особо примечательно завещание Доменико ди Пьеро, хранящее описание коллекции изысканных камей. Шесть

гемм из его собрания с сюжетами античной мифологии выделяются «высочайшим качеством» [24, с.268-274]. Резьба одной из них повествует о борьбе Геракла с трехглавым Цербером; на другой передана сцена из трагедии Софокла «Филоклет», обнаженная мужская фигура обмахивает крылом перебинтованную ногу; сюжет третьей повторяет древнеримскую мозаику «Эрос плывущий верхом на Эгипане в окружении дельфинов». Еще на трех глиптах вырезаны силуэты Морской Венеры, Нереиды и Тритона, а также Каледонского вепря. Эти камеи в числе других сорока пяти резных камней из собрания Доменико ди Пьеро дополнили ранее упомянутую коллекцию Джованни Гримани.

Несмотря на то, что большинство венецианских коллекций и имен антикваров сегодня забыты, а их собрания растворились во времени, затерявшись в домашних музеях новых владельцев, обрывочные сведения, сохранившиеся в завещаниях и нотариальных документах того времени, позволяют составить относительно полную кар-

тину о практике антикварного собирательства в Светлейшей период XV-XVI веков.

Примечательно, что антикварное движение, зародившееся в Светлейшей в XIV-XV веках в отсутствие собственной античности, оказало огромное влияние на формирование в сознании венецианцев образа классического прошлого. Роль посредника в этом процессе играл обширный антикварный материал, в большом количестве поступавший в *Serenissima* из региона Восточного Средиземноморья. 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. Таким образом, главной особенностью искусства Светлейшей является неразрывная связь с практикой антикварного собирательства, оказавшей содействие не только в повсеместном распространении мифологических мотивов и образов, но и адаптации их в венецианском искусстве.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Вазари в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев и зодчих». – М. – С.368.
2. Зограф А.Н. Античные монеты. Серия Материалы и исследования по археологии СССР. Москва-Ленинград: Академия Наук Н СССР, 1959. – Выпуск №16. – С.15.
3. Неверов О.Я. Геммы античного мира – М: Наука, 1982. – С.144.
4. Неверов О.Я. Из собрания древностей Медичи и Орсини. Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984. – С.273-281 // <http://www.binetti.ru/content/1259>
5. Неверов О.Я. Античные камеи. – СПб: Искусство-СПб, 1994. – №21. – С.66-67.
6. // <http://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=2872>
7. Неверов О.Я. Античные камеи в собрании Эрмитажа. Каталог. – СПб.: Искусство-СПб, 1988. – С.48-49.
8. Овидий Публий Назон Фасты. «Элегии и малые поэмы», перев. Петровского Ф. А. – М.: Художественная литература, 1973. – Кн.1. – Стихи 429-436.
9. Овидий Публий Назон Метаморфозы. перев. Шервинского С.В., примечания Петровского Ф.А. – М: Художественная литература, 1977. – Кн.9. – Стихи 341-348.
10. Рябский А.В. Венеция – вторая Византия или Третий Рим. Истоки архитектуры раннего венецианского Ренессанса. – *Academia: Архитектура и строительство*, 2009. – №1. – С.25-29.
11. Смирнова И. А. Якопо Беллини и начало Возрождения в Венеции. Искусство Венеции и Венеция в искусстве. По материалам Випперовских чтений 1986. – М: Советский художник, 1988. – С.187.
12. Фойгт Г. Возрождение классической древности, или первый век гуманизма: в 2 т. / Г. Фойгт; пер. со 2 нем. изд., передел. авт. И.П. Рассадина. – Т.2. – М.: Изд-во К.Т. Солдатенкова, 1885. – С.254.
13. Цицерон Марк Тулий. Мысли и высказывания под ред. Бутромеева В. В., Бутромеева В. П. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2011.
14. Яйленко Е.В. Венецианская античность. – М: Новое литературное обозрение, 2010, – С.8.
15. Яйленко Е.В. Гроза Джорджоне. Произведение искусства в интерьере ренессансного studiolo // – *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*. – 2018. – Т.8. – Вып.2. – С. 300-319.
16. Abrams H.N. *The Metropolitan Museum of Art. The Vatican: Spirit and Art of Christian Rome*. Pp.180-185.
17. BCV, Mss. PD 1267/8; Thornton-Fletcher 1973, pp.382-385; Radcliffe 1983, pp.367-368.
18. Brown P.F. *The Antiquarianism of Jacopo Bellini*, IRSA s.e., *Artibus et Historiae*, vol.13, №26 1992, p.69, <https://www.jstor.org/stable/1483431>
19. Creighton E. Gilbert, ed. and trans., *Italian Art, 1400-1500: Sources and Documents* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1980), p.168.

20. Colonn F. 2005. *Hipnerotomahia. The Strife of Love in a Dream*. Translated by Godwin. G. Thames & Hudson, p.71.
21. Eisler C. 1989. *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawing*. New York.
22. Favaretto I. 1996. *Arte Antica e cultura antiquaria nelle collezioni Venete al tempo dela Serenissima*. "l'Erma" di Bretschneider
23. Hoff M. Sebastiano Erizzo. *Encyclopaedia of the History of Classical Archaeology*.
24. Manutio P. 1560. *Lettere volgari*. Venezia: Aldus, p.75.
25. Perry M. 1993. *The Grimani Cameos in Renaissance*. Venice Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol.56, pp.268-274. Published by: The Warburg Institute.
26. Sansovino F. 1663. Venezia, *Città nobilissima et singolare*. Venezia: Appresso Stefano Curti, p.387.
27. Scamozzi V. 1615. *L'idea dell' architettura universal*. Vol.II, pp.305-306.
28. Vollenweider M.L. 1966. *Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit*. Baden-Baden, Bruno Grimm, pp.148.
29. Weiss R. 1988. *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*. Oxford: Basil Blackwell Publ., p.186.
30. Xavier F. 2003. *Salomon Cardinal Pietro Barbo's collection and its inventory reconsidered*. Journal of the History of Collections 15, no.1, pp.1-18.
31. Zorzi M., Favaretto I. 1988. *Collezioni di Antichità a Venezia*. Istituto Poligrafico e Zecca Dello Stato. Roma, pp.11-12.
32. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345532?sortBy=Relevance&ft=Imitator+of+Domenico+Campagnola&offset=0&rpp=40&pos=29>
33. https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1945-0927-1
34. <https://books.google.ca/books?id=10g>

ПРИМЕЧАНИЯ:

- I. Нумерация по Eisler C. *The Genius of Jacopo Bellini*.
- II. Среди них: Франческо Барбо, Торквато Бембо, Алессандро Контарини, Андреа Лоредан, Стефано Маньо, Франческо Веньер, Антонио Зантани и «аббат Юстиниан», а также Пьетро Бембо, Габриэле Вендрамин и Джованни Гримани.