

УДК 7.034(092)Тициан  
ББК 85.143(4)5-8Тициан,447.5  
DOI 10.25281/2072-3156-2019-16-6-618-627

Е.В. ЯЙЛЕНКО

## ТИЦИАН И ЛОРЕНЦО ЛОТТО: ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИАЛОГА НА ПРИМЕРЕ «ПОРТРЕТА КОЛЛЕКЦИОНЕРА»

---

---

**Евгений Валерьевич Яйленко**

Московский государственный университет  
им. М.В. Ломоносова,  
факультет искусств,  
кафедра семиотики и общей теории искусства,  
доцент  
Большая Никитская ул., д. 3, стр. 1,  
Москва, 125009, Россия

кандидат искусствоведения  
ORCID 0000-0002-4497-2413  
E-mail: eiailenko@rambler.ru

---

---

**Реферат.** *Исследуются различные аспекты практики коллекционирования произведений классического искусства в Венеции эпохи Возрождения, а также ее влияние на формирование содержательной программы т. н. «портрета коллекционера», типологической разновидности портретной живописи, распространенной в искусстве XVI века. Наиболее интересными*

*ее образцами являются «Портрет Андреа Одони» кисти Лоренцо Лотто и «Портрет Якопо Страда» работы Тициана, рассмотренные в данной статье. Актуальность исследования связана с обозначившимся в последние десятилетия исследовательским вниманием к истории коллекционирования, антикварной торговле и роли социально-экономических факторов в развитии истории искусства. Задачей является изучение на основании письменных источников вопроса о том, как в содержании подобных картин отразились морально-этические представления о значении антикварного собирательства, а также выявление его характерных особенностей на венецианской почве. Одна из них состояла в том, что заметную долю художественного материала в частных коллекциях составляли произведения греко-эллинистического искусства. Интерес к их коллекционированию говорит об особых эстетических пристрастиях собирателей, их чуткости к собственным художественным достоинствам ан-*

*тиков, а не только о стремлении к обладанию древностями. Также практика собирательства призвана была выразить нравственные добродетели самого коллекционера, величие его духа и благородство помыслов. С другой стороны, она служила важным способом социального самоутверждения для тех, кто не входил в замкнутое сословие элиты венецианского общества (патрициев), но по своим социальным амбициям стремился приблизиться к нему. Статья представляет интерес, в первую очередь, для историков, историков искусства, культурологов, музейных специалистов и специалистов в сфере антикварной торговли.*

**Ключевые слова:** теория и история искусства, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, художественная культура, Возрождение, Венеция, коллекционирование, собирательство, античность, антики, гуманизм, портрет, Лоренцо Лотто, Тициан.

**Для цитирования:** Яйленко Е.В. Тициан и Лоренцо Лотто: из истории художественного диалога на примере «портрета коллекционера» // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 6. С. 618–627. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-6-618-627.

**И**скусство Высокого Возрождения (Чинквеченто) в Венеции, в отличие от художественной традиции Центральной Италии, где ему было отведено два десятилетия, заняло более длительный период времени — 40 лет. Его развитие завершилось около 1540 г. острым кризисом, вызванным воздействием центральноитальянского маньеризма. Не входя в разбор всех последствий, отметим одно, выразившееся в заметном расширении тематического диапазона венецианского искусства и сложении в нем новых жанровых форм. Это отчетливо видно на примере жанра живописного портрета, обогатившегося в середине века новыми иконографическими версиями. Одну из них составляло изображение модели в окружении произведений скульптуры, преимущественно античной. Наиболее известными произведениями венецианской школы явля-

ются «Портрет Андреа Одони» кисти Лоренцо Лотто (1527, Хэмптон-Корт, Лондон) и знаменитый «Портрет Якопо Страда» работы Тициана (1566, Музей истории искусств, Вена).

Рассмотрение оригинальной художественной типологии, которую можно обозначить как «портрет коллекционера», в полном объеме еще не привлекало к себе внимание историков искусства. Между тем она обладала собственной идейной программой, сформировавшейся в культурной атмосфере ренессансной Венеции с ее исключительно развитыми традициями антикварного собирательства и обостренным интересом к классическому прошлому. Осознавая обширность данной проблемы, мы ограничимся двумя задачами. Во-первых, нам предстоит описать историко-культурный фон для данного художественного явления в виде практики коллекционирования произведений классического искусства, чтобы понять, какие ценности этического порядка связывались с нею. Во-вторых, мы постараемся показать, как представления подобного рода получали конкретное художественное воплощение, на сопоставлении произведений Лотто и Тициана.

Начало практики антикварного собирательства в Венеции было положено благодаря систематическому завозу классических произведений из Средиземноморского региона и Византии. Поэтому на местной почве первые коллекции антиков возникли уже в эпоху Треченто, одновременно со сложением рынка художественных ценностей [1–2]. Первым их обладателем, известным нам по имени, был Оливьеро Форцетта, нотариус и деловой человек из Тревизо, осознанно стремившийся к приобретению древних подлинников, преимущественно скульптуры малых форм, камей, монет, бронзовых статуэток, а также древних статуй и рельефов [3, с. 73–80]. И если в его случае речь, по-видимому, шла об удачном вложении денег, то в следующем столетии, когда обычай коллекционирования антиков получил систематический характер, положение дел поменялось. Венецианские любители древностей рассматривали его преимущественно как способ познания истории, становившейся зримой в художественных формах классических статуй и рельефов. Это сообщало собирательству высоконравственный смысл — как заня-

тию, открывавшему пути к познанию великого прошлого. Скорее всего, именно такой интерес служил главным стимулом составления обширных собраний монет и медалей как в патрицианских домах, так и у падуанских гуманистов, группировавшихся вокруг местного университета. Для североитальянских ученых организация огромных компендиумов антикварного материала (в форме собраний эпиграфических памятников или трактатов о римском вооружении) служила естественным продолжением филологических штудий и археологических раскопок [4].

Нередко в частных покоях венецианских дворцов можно было встретить произведения классической скульптуры, вазы, светильники и древние манускрипты. О сильной и по-настоящему глубокой привязанности к ним владельцев свидетельствуют сохранившиеся источники [5, с. 8–9]. В их числе — немногочисленные изображения интерьеров жилых помещений в искусстве позднего Кватроченто (например у Витторе Карпаччо), где такие артефакты возникают в качестве элементов декора.

Разумеется, традиция антикварного собирательства питалась не одним только бескорыстным ученым энтузиазмом. Преобладание в перечне коллекционеров имен влиятельных патрициев и деловых людей наводит на мысль о практических соображениях, связанных с освоением нового коммерческого рынка — антикварных изделий. Однако правильнее всего было бы воспринимать увлечение собирательством одновременно с разных сторон, характеризующих его как противоречивое единство разных составляющих, отражавших в равной мере коммерческие и ученые интересы. Те и другие гармонично соединились в энергичной деятельности знаменитого путешественника и энтузиаста классической древности Чириако д'Анкона.

Он как будто все время находился в пути, и, знакомясь с его биографией, не знаешь, чему следует больше удивляться: неистощимой энергии расчетливого предпринимателя или энтузиазму ученого-самоучки. Т. Моммзен, историк с поразительно широким исследовательским кругозором, дал очень высокую оценку деятельности этого гуманиста и его «неукротимой энергии собирателя» [6, с. 75]. Являясь корреспондентом и деловым партнером

венецианских патрициев, Чириако помогал им составлять коллекции предметов искусства, преимущественно гемм (в которых разбирался очень хорошо) и античных монет. Впрочем, он и сам был не чужд собирательства, иногда по случаю приобретая приглянувшиеся ему произведения вроде статуи Вакха, купленной на Родосе в 1425 г. [7, с. 254].

Таким же точно способом пополнялись домашние собрания антиков и у других венецианцев, удачно совмещавших, подобно Чириако, занятия морской торговлей с удовлетворением собственных интеллектуальных запросов. Их жизненные маршруты нередко пересекались: анконитанец сам поведал об одной из таких встреч, произошедшей в ноябре 1445 года. Тогда, находясь на корабле, отплывшем с Кипра, он в ночной тишине вместе с капитаном галеры, собирателем старинных монет и камней Джованни Дольфином, благоговейно рассматривал его сокровища. [8, с. 186].

На Крите, но только несколькими десятилетиями ранее, подвизался еще один венецианский нобиль — Николо Корнер, владелец коллекции античных ваз, украсивший сад своей загородной виллы прекрасными греческими изваяниями [8, с. 185–186]. И хотя Венеция во многом еще уступала Падуе, по выражению В.Н. Лазарева, знаменитой «школе классической археологии» [9, с. 204] с ее университетом и частными собраниями древностей, здесь во второй половине Кватроченто также появляются энтузиасты составления эпиграфических сборников вроде гуманиста и дипломата Джироламо Дона [2, с. 37].

Не чуждались нового увлечения века и художники. Так, известно о том, что Джованни Беллини владел фрагментом классической скульптуры, а также изображением мужской головы, которое, по всей видимости, вместе со статуей Венеры принадлежало еще его отцу, Якопо [10, с. 372–377; 11, с. 96–139].

Поэтому нет ничего удивительного в том, что уже в середине Кватроченто Венеция превратилась в один из центров антикварной торговли и собирательства, благодаря чему ее уроженцам удавалось составить приличные коллекции бронзовых статуэток, ваз, монет и классических гемм. Их пополнение стимулировалось благодаря издавна существовав-

шим здесь коммерческим контактам с Грецией, Эгейскими островами и территориями Восточного Средиземноморья, в результате чего в Венецию проникло большое число произведений греко-эллинистического искусства. Исследователи порой склонны преувеличивать значение данного факта, противопоставляя венецианские коллекции с их «греческим» материалом составу художественных собраний на материке, в основном пополнявшихся за счет древнеримских памятников [2, с. 35], но основная тенденция улавливается ими верно.

В отличие от римских изваяний императорского времени, идея создания которых была в основном обращена к миру общественных ценностей и прославлению государства, греческие произведения, связанные с любовно-эротической тематикой, уводили мысль в область лирического созерцания. Они противопоставляли гражданственным доблестям ценности индивидуалистического существования и наслаждения дарами любви и искусством. Примечательны слова из завещания нобилия Габриеле Вендрамина, владельца большой коллекции артефактов, картин и классических статуй, признававшегося, что они «давали душе хотя бы немного отдыха и покоя» среди жизненных трудностей [12, с. 73].

Не в этом ли таится популярность достаточно распространенной в XVI столетии иконографии портретного изображения, где модель показана в окружении любовно подобранных антиков? В тот период город украсился рядом прекрасных художественных собраний. Самым крупным из них, вне всякого сомнения, являлась коллекция древностей, принадлежавшая кардиналу Доменико Гримани, в 1523 г. подаренная им венецианскому государству. Помимо нее пользовались известностью собрания антиков Федерико Контарини, Андреа Лоредана, Габриеле Вендрамина, Андреа Одони. Судить об этом можно на основании упоминаний, приведенных в соответствующем разделе описания города у Франческо Сансовино. Он счел нужным отметить коллекцию патриарха Аквилеи Джованни Гримани, племянника Доменико, «полную античных статуй и торсов, с надписями»; а также «множество древностей» во дворце Джакомо Фоскарини, занимавшего должность прокуратора Сан-Марко, и дворец

семейства Лоредан, «украшенный множеством античных статуй» [13, с. 385–386].

О существовании других домашних музеев мы узнаем из записок об увиденных произведениях искусства патриция Маркантонио Микиэля, который занимался их составлением между 1521 и 1543 гг., а также из документов той эпохи вроде завещаний. Судя по ним, занятия коллекционированием составляли прерогативу не одних только аристократов, но также распространялись и на представителей сословия «граждан» (*cittadini*), явно стремившихся повысить собственный общественный престиж за счет подобной практики. Однако собирательские намерения могли направляться и иными побуждениями, представление о которых помогает составить любопытный исторический источник: послание, адресованное венецианскому нобилу Андреа Лоредану и отправленное из Рима в апреле 1552 г. книгоиздателем и гуманистом Паоло Мануцио. Выполняя возложенное на него поручение, Мануцио посетил принадлежавшее одному из римских коллекционеров богатейшее собрание антиков, благоговейно названное им «святилищем». Он увидел настоящий музей древней истории: «Перед моим взором явились все знаменитые консулы, великие императоры, войны, триумфы, арки, жертвоприношения, одеяния и вооружение. Внимательнейшим образом рассматривая их все, за несколько часов можно приобрести столько познаний, сколько не извлечешь из трудов Тита Ливия и Полибия, как и прочих историков, вместе взятых» [14, р. 73v–74r].

В этих строках прочитывается осознание высокой моральной ценности обладания такими сокровищами, свидетельствующее о высоконравственной природе их владельца. Никакое наследство, оставленное потомкам, восторженно продолжает Мануцио, не может даже отдаленно стать вровень с «вашими антиками», которые «представят будущим векам истинное свидетельство о Вашей прекрасной душе и благороднейших помыслах» [14, 75v]. Коллекция древностей как основной способ демонстрации врожденной доблести (*virtù*) своего владельца — таково, по мнению венецианского гуманиста, ее назначение.

Дальним родственником Мануцио был представитель сословия граждан, состоятель-

ный коллекционер Андреа Одони, на племяннице которого женился сын знаменитого венецианского книгоиздателя [1, с. 75–79; 15, с. 908–969]. Отнюдь не последний человек в социальной системе венецианского государства, Одони состоял членом престижной венецианской школы (Scuola Grande di Santa Maria della Carità), владел земельными участками и собственным домом, занимался торговлей. Кроме того, будучи усердным чиновником, он подвизался в различных государственных учреждениях вроде *Dazio dil vin* — органа, ответственного за налогообложение виноторговли. Энергичная деятельность администратора и бизнесмена позволила А. Одони сколотить порядочное состояние, часть которого инвестировал в приобретение артефактов для своей богатейшей коллекции. Ее описание в тексте Микиэля занимает несколько страниц. Особую ценность представляет то, что любознательный патриций точно зафиксировал местоположение всех ее экспонатов в приемных и жилых покоях дворца Одони в sestiere di Santa Croce у церкви Толентинцев. Дополнительные сведения, касающиеся его убранства, предоставляет в наше распоряжение текст завещания Андреа Одони (1545), а также составленная десятью годами позднее инвентарная опись собранной им коллекции.

Согласно их данным, жилище венецианского собирателя представляло собой настоящий музей классической скульптуры [15, с. 948–949]. Входя в него, посетитель оказывался в пределах обширного пространства (*corte a basso*), вытянутого зала под помещавшимся на втором этаже главным парадным помещением венецианского дворца (*portego*). Здесь на особых карнизах вдоль стен располагались статуи и бюсты, как античной работы, так и вышедшие из мастерских современных венецианских ваятелей в качестве стилизаций под них. К такой категории мнимо-античных вещей можно отнести «мраморную голову Геркулеса с дубовым венком» работы Антонио Минелло и «целую мраморную ступню на пьедестале», выполненную Симоне Бьянко [16, с. 82]. Помимо них находились тут и подлинные античные произведения, например статуя одетой женщины, но без головы и рук, «многие мраморные головы и фигуры» с многочисленными

повреждениями, а также размещенная у самой двери статуя нагого мужчины, также лишенная рук и головы.

Специфическая музейная обстановка *corte a basso*, где по данным инвентарной описи 1555 г. хранились 27 «голов, рельефов и маленьких бюстов», подготавливала к погружению в атмосферу изящного в остальных покоях дворца. Отдельные комнаты были оформлены в определенном порядке, увязывавшем их размер и назначение с характером находившихся там предметов. В небольшом приватном кабинете на втором этаже размещались произведения прикладного искусства, хрустальные и порфиновые чаши, иллюстрированные книги, которые Микиэль отметил как молитвенники. Рядом с ними — небольшие сосуды из драгоценных материалов, античные вазы, медали и всевозможные природные редкости — словом, все то, что приглашало к вдумчивому размышлению [16, с. 84]. В другом покое, служившем спальней, были развешаны картины, включая знаменитый портрет Лоренцо Лотто, о котором речь пойдет ниже, «Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и святой» Тициана и «Лежащая обнаженная» Джероламо Савольдо. Их тематика раскрывает внутренний мир владельца, в котором благоговейное преклонение перед античностью легко уживалось с гордым сознанием собственной исключительности, а эпикурейские наклонности — со смиренным христианским благочестием.

Иначе обстояло дело с оформлением парадного зала *portego*. Венецианские нобили обычно помещали там семейные святыни, «пирамиды с оружием, с гербами и знаменами предков, которые служили в полках на море и на суше», как писал Ф. Сансовино [13, с. 384–385]. Не допущенный в их замкнутую касту, сын коммерсанта Андреа Одони не мог похвастать столь солидной родословной, однако мир воинской доблести и патриотических устремлений все равно заявлял о себе в убранстве *portego* его дворца. Там находились картины «Великодушные Сципиона» кисти Савольдо («картина с девушкой, представляемой Сципиону») и «История Траяна со многими фигурами и античными зданиями» Кариани. С ними соседствовала статуя обнаженного Марса-шлемоносца работы С. Бьянко [16, с. 84–86]. В отдельной комнате

наверху помещались портреты, лоджию украшало «большое число позолоченных статуй, [выполненных] из терракоты» [16, с. 86].

Внушительное по количеству представленных экспонатов, собрание Одони не могло, впрочем, похвастаться их исключительным высоким качеством. Оно едва ли оставляло впечатление ценного подбора антиков, каким его, возможно, и желал видеть владелец, пятью годами ранее заказавший Лоренцо Лотто собственный портрет в антикварном антураже. Явно продуманный характер отбора экспонатов, как и акцент, сделанный самим Одони на демонстрации зрителю статуэтки Артемиды Эфесской, сообщают произведению вид наглядного выражения жизненного кредо заказчика, предстающего в качестве мыслящей и высокоинтеллектуальной личности.

Историкам искусства удалось идентифицировать большинство античных произведений (или, что более вероятно, слепков с них), показанных в портрете [17, с. 161–164]. Изображение нагого женского торса слева на переднем плане, вероятно, восходит к фигуре Нереиды с одного ватиканского саркофага. Рядом размещен портрет Адриана (единственный, который наверняка находился в собственности Одони, поскольку он упомянут в инвентаре 1555 года как *Adrian de stucco*). Скульптурная группа слева на втором плане воспроизводит сцену борьбы Геркулеса и Антея, какой она показана в одном античном оригинале, тогда находившемся в Ватикане. Два скульптурных произведения справа от Одони обычно связывают с иконографией Геркулеса: обнаженный мужской торс (иногда трактуемый как изображение Вакха) и реплика классического оригинала (известного как *Hercules Mingens*). Небольшая бронзовая статуэтка между ними — скорее всего, купающаяся Диана или Венера.

Впрочем, едва ли все эти экспонаты в действительности находились в собственности венецианского нувориша, поскольку художник ввел их в картину, руководствуясь иными соображениями, нежели желанием представить модель среди подлинной обстановки кабинета. Их отбор, скорее, мог быть связан с развитием пространной иносказательной программы в портрете. Образую эстетически выразительное окружение модели, изображения таких

произведений обладали символической ценностью, требующей расшифровки их значений.

Интерпретация картины Лотто традиционно базировалась на идее противопоставления Натуры, символизируемой изображением Артемиды как божества плодоносящей природы, и Искусства, представляемого прочими артефактами. Но после расчистки красочного слоя портрета в 1997 году, на груди Одони обнаружилось скрытое под поздними записями изображение распятия, что заставило увидеть в первоначальном образном строе произведения антитезу язычества и христианского благочестия, ревнителем которого предстает собиратель антиков. В таком случае изображение Дианы представляет на редкость выразительный контраст распятому Христу. Он становится особенно понятен в контексте ссылок на соответствующие места Священного Писания, в которых речь идет о противопоставлении почитания Артемиды Эфесской (что интересно, как раз в виде артефактов) христианской проповеди (Деяния 19:24–41).

Такая версия прочтения картинного содержания в целом выглядит убедительной, однако ей не хватает точности в деталях. Каждая из показанных скульптур в иносказательном плане могла обозначать то или иное морально-этическое понятие, легко идентифицируемое, благодаря очевидному смысловому значению самого артефакта. Вовсе не обязательно было обладать глубокими познаниями в античной мифологии, чтобы заметить, к примеру, в изображении Венеры указание на одержимость недугом сладострастия или увидеть в изваянии Вакха намек на чрезмерное пристрастие к плотским радостям бытия. В содержательной программе портрета эти подробности могли выступать в качестве внятных предостережений, сигнализировать о ловушках, расставленных на пути спасения души. Они знаменовали вехи идеального плана жизненного пути Одони. Правда, несколько странным в этом ряду выглядит портрет Адриана, впрочем, в данной связи уместно напоминание как о хорошо известных любовных пристрастиях римского императора, так и о его склонности к меценатству, коллекционированию произведений искусства.

Однако обыгрывание темы собирательства заставляет несколько иначе взглянуть на смысловое значение портрета: как на апологию лич-

ности Одони именно в качестве коллекционера. Любому из запечатленных на холсте артефактов могла быть придана роль условного знака, поясняющего характер эстетических предпочтений владельца, причем значение каждого такого символа вполне раскрывалось как раз в контексте бытовавших в Венеции воззрений на высоконравственную природу собирательства. Так, изображения Венеры и Вакха могли говорить об утонченном вкусе владельца и о его способности понимания высоких художественных достоинств, отличающих преимущественно греческие произведения. В этой связи представляет особый интерес тот факт, что из всего пантеона римских императоров выбран именно Адриан, известный своими прогреческими симпатиями. Кроме того, изображение конкретного персонажа римской истории подчеркивало познавательное значение собирания антиков как такового. Подобное стремление могло рассматриваться в качестве морального достоинства модели. Что касается образа Геркулеса, то обращение к нему оказывается равно уместным как в плане предостережения против увлечения земными благами, так и в отношении прославления личности заказчика и его нравственной силы, необходимой для противостояния плотским искушениям. Поэтому жест Андреа, протягивающего зрителю статуэтку Артемиды в знак добровольного отречения от них, в конечном счете обретает смысл как акт утверждения христианских ценностей. Об этом же говорит и прижатая к груди в жесте клятвы левая рука с виднеющимся между пальцами распятием.

Тем интереснее сравнить с этой работой знаменитый портрет «имперского антиквара» Якопо Страды, выполненный Тицианом в 1566 г., источником идеи для которого послужило произведение Лоренцо Лотто [18, с. 169–172]. В том, что Тициану попала на глаза его картина, не было ничего удивительного, поскольку «Портрет Андреа Одони» пользовался известностью в Венеции. Его видел в 1541–1542 гг. Вазари, упомянувший о нем как об «очень красивом портрете» [19, с. 676]. Следуя за предшественником, Тициан также наполнил изображаемое пространство целым рядом атрибутов, символизирующих высокий социальный статус Якопо и его немалое богатство.

Фламандец по происхождению, Страда был ловким царедворцем «по призванию» и последовательно занимал выгодные места, выполняя важные поручения на службе у баварского герцога и римских понтификов Юлия III и Марцелла II. Кульминацией его карьеры преуспевающего придворного стало исполнение обязанностей военного инженера и (по совместительству) антиквара при дворе императоров Священной Римской империи Фердинанда I, Максимилиана II и Рудольфа II, один из которых в награду за добросовестный труд возвел его в ранг высшего дворянства (1574). Впрочем, за кипучей деятельностью искусного придворного отчетливо просматривается жажда почестей и материальных благ, обуревавшая этого честолюбца, невысокий моральный уровень которого не укрылся от Тициана, оставившего нелицеприятный отзыв о Страде в одном приватном письме.

Поэтому, внимательнее приглядываясь к многочисленным предметам в изображаемом пространстве, быстро начинаешь замечать тенденциозный характер их подбора. В первую очередь обращает на себя внимание разнообразие запечатленных артефактов: это бронзовая статуэтка Дианы и мраморный торс на столе (возможно, символизирующий Геркулеса), золотая цепь с императорским портретом на медальоне, отороченное мехом одеяние. В нижнем правом углу картины (на поясе модели) поблескивает меч с золоченой рукоятью, а на столе рассыпаны монеты (намек на занятия антиквара нумизматикой и геральдикой). Целью последних был поиск документального материала для генеалогических штудий. [18, с. 169].

Картуш на стене горделиво провозглашает титулы фламандского дворянина, добивавшегося наград и званий, перечисленных в надписи в узорной рамке. Там он именуется римским гражданином, имперским антикваром и «военным министром», отношение которого к воинскому делу в действительности, как уже говорилось выше, ограничивалось составлением проектов боевых машин. Перечисление признаков статуса и богатства выглядит до того навязчивым, а роскошь — столь вызывающе безвкусной, что невольно закрадывается подозрение о том, что истинным намерением проницательного художника было показать отталкивающие качества характера бесцере-

монного и алчного нувориша [18, с. 172]. Соглашается с этим предположением и изменившаяся (в сравнении с лоттовским образцом) трактовка жеста модели: торопливым движением Страда стремится убрать подальше от внезапного посетителя своего кабинета мраморную статуетку Венеры (тип *Venus Pudica*), в мгновенном эмоциональном порыве обнаруживая истинную природу бесстыдного стяжателя.

Очевиден контраст с портретом Одони, в интерпретации Лотто готового к отказу от земных благ и посвящению себя христианскому благочестию. В сравнении с венецианским чиновником, «военный министр», выставляющий напоказ свою знатность и немалое богатство, выглядит воплощением неумеренной алчности. Соответствующим образом изменилось и назначение классических артефактов, помещенных в портрет: теперь они оттеснены на периферию изображаемого пространства и беспорядочно разбросаны на столе вблизи беспокойного «имперского антиквара».

Где прежнее, бережно-благоговейное отношение к ним как к сокровищам ума и образованности, побуждавшее вдумчивых венецианских собирателей вроде Вендрамина или Одони отводить для них лучшие места в своих покоях? Небрежение к антикам, которое демонстрирует Страда, лишний раз подчеркивает суетную и легкомысленную натуру человека, которому они важны лишь постольку, поскольку служат указанием на мнимые достоинства его личности. Так, нагой торс Геркулеса, ассоциируемый с идеей героических деяний, беспомощно простерт на поверхности стола вблизи россыпи монет. Символизируя земные блага, они в этом отношении выглядят сродни изображению статуэтки обнаженной Венеры в руках предприимчивого антиквара. Ей как будто неуютно в его цепких пальцах, что подчеркнуто переключкой жеста, закрывающего наготу, с выражением бесстыдной алчности Страды.

Как будто захваченные вихрем суеты, окружающей этого выскочку и честолюбца, антики «вытесняются» из поля зрительского внимания, концентрируя его на проявлениях отталкивающих душевных качеств модели. В этом смысле они представляют собой красноречивую «фигуру умолчания», поскольку призваны характеризовать Якопо по принципу «от противного», как

не обладающего нравственными добродетелями, достойными истинного нобиля. Портрет-памфлет работы Тициана, выполненный, как это ни удивительно, для заказного произведения, критичен, и античным предметам, безусловно, принадлежит важная роль — закрепить в сознании зрителя нужное впечатление.

### Список источников

1. Favaretto I. *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2002. 414 p.
2. Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. *Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*. Bonn: Hatje Cantz Verlag, 2002. 415 S.
3. Gargan L. Oliviero Forzetta e la diffusione dei testi classici nel Veneto al tempo di Petrarca // *Classical Influences on European Culture. A.D. 500–1500* / Ed. R.R. Bolgar. Cambridge: University Press, 1971. P. 73–80.
4. Головин В.П. Скульптура и живопись итальянского Возрождения: влияния и взаимосвязь. Москва : Изд-во МГУ, 1985. 103 с.
5. Яйленко Е.В. Венецианская античность. Москва : Новое литературное обозрение, 2010. 485 с.
6. Mommsen T. Über die berliner Excerptenhandschrift des Petrus Donates // *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*. 1883. Vol. 4. S. 73–89.
7. 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. Москва : Изд-во К.Т. Солдатенкова, 1885. 540 с.
8. Weiss R. *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*. Oxford: Basil Blackwell, 1988. 434 p.
9. Лазарев В.Н. Мантенья // *Старые итальянские мастера*. Москва : Искусство, 1972. С. 201–270.
10. Brown C.M. "Una Testa de Platone Antica con la Punta dil Naso di Cera": Unpublished Negotiations between Isabella d'Este and Niccolo and Giovanni Bellini // *The Art Bulletin*. 1969. Vol. 51, № 4. P. 372–377.
11. Смирнова И.А. Якопо Беллини и начало Возрождения в Венеции. Москва : НИИ Теории и истории изобразит. искусств, 1994. 270 с.
12. Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst / W. Bode, L. Gronau, D. Hadeln. Berlin: B. Cassirer, 1911. 206 S.



13. Sansovino F. Venezia, Città nobilissima et singolare. Venezia: Appresso Stefano Curti, 1663. 976 p.
14. Manutio P. Lettere volgari di Paolo Manutio, divise in quarto libri. Venezia: Aldus, 1560. 250 p.
15. Schmitter M. "Virtuous Riches": The Bricolage in Cittadini Identities in early sixteenth-century Venice // *Renaissance Quarterly*. 2004. Vol. 57, № 3. P. 908–969.
16. Der Anonimo Morelliano: (Marcanton Michiel's Notizia d'opere del disegno) / Hrsg. T. Frimmel. Wien: G. Graese, 1896. 166 S.
17. Brown D.A., Humfrey P., Lucco M. Lorenzo Lotto: rediscovered Master of the Renaissance. London, New Haven, Washington: National Gallery of Art, Yale Univ. Press. 1997. 248 p.
18. Late Titian and the Sensuality of Painting / Ed. S. Ferino-Pagden. Wien: Marsilio, 2007. 336 p.
19. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: [в 5 т.] / Дж. Вазари [пер. с итал. А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского; под ред. А.Г. Габричевского]. Москва : Терра, 1994. Т. 3. 816 с.

---

---

## Titian and Lorenzo Lotto: From the History of Art Dialogue by the Example of the "Collector's Portrait"

**Evgeny V. Yailenko**

M.V. Lomonosov Moscow State University, 3,  
Building 1, Bolshaya Nikitskaya Str., Moscow,  
125009, Russia  
ORCID 0000-0002-4497-2413  
E-mail: eiailenko@rambler.ru

**Abstract.** *The article explores various aspects of the practice of collecting works of classical art in Renaissance Venice, as well as its influence on the content program formation of the so-called "Collector's Portrait", a typological kind of portraiture common in the art of the 16th century. The most interesting examples of it are the "Portrait of Andrea Odoni" by Lorenzo Lotto and the "Portrait of Jacopo Strada" by Titian, considered in this article. The study is relevant because of its connection with the research attention, outlined in recent decades, to the history of collecting, antique trade and the role of socio-economic factors in the development of art history. The article aims to investigate, on the basis of written sources, the matter of how the content of such paintings reflects the moral and ethical ideas about the meaning of antique collecting, as well as to identify its characteristic features on the Venetian grounds. One of the features was that a significant proportion of the artistic material in private collections was composed of works of Greek-Hellenistic art. The interest in collecting these works speaks*

*about the special aesthetic predilections of collectors, their sensitivity to the actual artistic merits of antiques, and not only about their desire to possess antiquities. In addition, the practice of collecting was intended to express the moral virtues of the collector, the greatness of their spirit and the nobility of their thoughts. On the other hand, it served as an important way of social self-assertion for those who were not part of the exclusive elite of Venetian society (patricians), but sought to approach it in their social ambitions. First of all, the article is of interest to historians, art historians, culturologists, museum specialists and antique trade specialists.*

**Key words:** theory and history of art, fine and decorative arts, art culture, Renaissance, Venice, collecting, gathering, antiquity, antiques, humanism, portrait, Lorenzo Lotto, Titian.

**Citation:** Yailenko E.V. Titian and Lorenzo Lotto: From the History of Art Dialogue by the Example of the "Collector's Portrait", *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 6, pp. 618–627. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-6-618-627.

### References

1. Favaretto I. *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*. Rome, "L'Erma" di Bretschneider Publ., 2002, 414 p.
2. Venezia! *Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*. Bonn, Hatje Cantz Publ., 2002, 415 p.
3. Gargan L. Oliviero Forzetta e la diffusione dei testi classici nel Veneto al tempo di Petrarca, *Classical Influences on European Culture. A.D. 500–1500*. Cambridge, University Press Publ., 1971, pp. 73–80.

4. Golovin V.P. *Skul'ptura i zhivopis' ital'yanskogo Vozrozhdeniya: vliyaniya i vzaimosvyaz* [Sculpture and Painting of the Italian Renaissance: Their Influence and Relationship]. Moscow, MGU Publ., 1985, 103 p.
5. Yailenko E.V. *Venetsianskaya antichnost'* [Venetian Antiquity]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2010, 485 p.
6. Mommsen T. Über die berliner Excerptenhandschrift des Petrus Donates, *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, 1883, vol. 4, pp. 73–89.
7. Voigt G. *Vozrozhdenie klassicheskoi drevnosti, ili pervyi vek gumanizma: v 2 t.* [The Rebirth of Classical Antiquity, or the First Century of Humanism: in 2 volumes]. Moscow, K.T. Soldatenkova Publ., 1885, vol. 2. 540 p.
8. Weiss R. *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*. Oxford, Basil Blackwell Publ., 1988, 434 p.
9. Lazarev V.N. Mantegna, *Starye ital'yanskie mastera* [Old Italian Masters]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972, pp. 201–270 (in Russ.).
10. Brown C.M. "Una Testa de Platone Antica con la Punta dil Naso di Cera": Unpublished Negotiations between Isabella d'Este and Niccolo and Giovanni Bellini, *The Art Bulletin*, 1969, vol. 51, no. 4, pp. 372–377.
11. Smirnova I.A. *Yakopo Bellini i nachalo Vozrozhdeniya v Venetsii* [Jacopo Bellini and the Beginning of the Renaissance in Venice]. Moscow, NII Teorii i istorii izobrazit. Iskusstv Publ., 1994, 270 p.
12. Bode W., Gronau L., Hadeln D. *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst*. Berlin, B. Cassirer Publ., 1911, 206 p.
13. Sansovino F. *Venezia, Città nobilissima et singolare*. Venice, Appresso Stefano Curti Publ., 1663, 976 p.
14. Manutio P. *Lettere volgari di Paolo Manutio, divise in quarto libri*. Venice, Aldus Publ., 1560, 250 p.
15. Schmitter M. "Virtuous Riches": The Bricolage in Cittadini Identities in Early Sixteenth-Century Venice, *Renaissance Quarterly*, 2004, vol. 57, no. 3, pp. 908–969.
16. Frimmel T. *Der Anonimo Morelliano: (Marcanton Michiel's Notizia d'opere del disegno)*. Vienna, G. Graese Publ., 1896, 166 p.
17. Brown D.A., Humfrey P., Lucco M. *Lorenzo Lotto: rediscovered Master of the Renaissance*. London, New Haven, Washington, National Gallery of Art Publ., Yale University Press. Publ., 1997, 248 p.
18. Ferino-Pagden S. (ed.) *Late Titian and the Sensuality of Painting*. Vienna, Marsilio Publ., 2007, 336 p.
19. Vasari G. *Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopistsev, vayatelei i zodchikh* [Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects]. Moscow, Terra Publ., 1994, vol. 3. 816 p.

## НОВИНКА



**Информационная эпоха: новые парадигмы культуры и образования** : монография / О.Н. Астафьева, Л.Б. Зубанова, Н.Б. Кириллова, Е.В. Никонорова, О.В. Шлыкова и др. ; отв. ред. Н.Б. Кириллова. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2019. 292 с. ISBN 978-5-7996-2527-6

В основе монографии анализ концептуальных положений современной гуманитарной науки, таких как «информационная эпоха», «новые парадигмы культуры», «глобальные трансформации», «медиакультура», «виртуализация культуры», «цифровая революция», «диалог и полилог культур», «образование как информационная система» и др., что доказывает ее междисциплинарный характер.

Книга приурочена к 40-летию научной деятельности известного теоретика медиакультуры Н.Б. Кирилловой.

Адресована специалистам разных гуманитарных наук: культурологам и историкам, искусствоведам и педагогам, социологам и философам.