



# «История Антония и Клеопатры» Тьеполо из собрания князя Н.Б. Юсупова

## Сюжет, источники и смысловая интерпретация

Мариам Никогосян

Автор статьи рассматривает полотна «Пир Клеопатры» и «Встреча Антония и Клеопатры» Дж.Б. Тьеполо из музея-усадьбы «Архангельское» как сохранившуюся часть монументально-декоративного ансамбля и ставит в контекст традиции исторической живописи в Венеции. По мнению автора, литературной основой композиций Тьеполо послужило сочинение Боккаччо «De Mulieribus Claris». В статье прослеживается интерпретация истории Клеопатры у античных авторов и в итальянской живописи XVI–XVIII веков, а также связь образа Клеопатры с иконографией *Luxuria* и с аллегорией *Bellezza femminile*. Предложена трактовка иконографической программы фресок Тьеполо в салоне палаццо Лабия в Венеции и картин из ГМУА. Найдены конкретные прототипы античных скульптур, изображенных на полотнах.

*Ключевые слова:* Тьеполо, Боккаччо, Клеопатра, сюжет, историческая живопись, аллегория, иконография, монументально-декоративный ансамбль, античные статуи.

Настоящая статья была написана в 2001 г. для публикации в сборнике материалов конференции «Князь Н.Б. Юсупов и коллекционирование в эпоху Просвещения» (XXXIV Випперовские чтения. Москва, ГМИИ, 15 октября 2001 года), который, к сожалению, так и остался ненапечатанным. Автор статьи выражает искреннюю признательность первому редактору статьи Анне Ткаченко. Основные выводы статьи были кратко изложены в устном сообщении на семинаре «Tiepolo et les grands décors vénitiens au XVIIIe siècle // Tiepolo e la grande decorazione veneziana del Settecento», организованном École du Louvre совместно с Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti в Венеции 14–26 сентября 2003 г. Высказанные в докладе соображения получили отклики специалистов (Mariuz F. Le Storie di Antonio e Cleopatra. Giambattista Tiepolo e Girolamo Mengozzi Colonna a Palazzo Labia. Venezia 2004. P. 79 nota 30, p. 83, nota 62; Артемьева И.С. Тьеполо и Россия в эпоху Екатерины II // Век Просвещения. Выпуск I. Пространство европейской культуры в эпоху Екатерины II. М., Наука, 2006. С. 405. С учетом их критических замечаний в статью внесены некоторые изменения, уточняющие точку зрения автора.

Два знаменитых больших полотна Джованни Баттиста Тьеполо из музея-усадьбы Архангельское – «Пир Клеопатры» и «Встреча Антония и Клеопатры», первоначально были частью монументально-декоративного ансамбля, привезенного в Россию на продажу в разобранном виде. (Ил. 1, 2.) Эти полотна были приобретены князем Н.Б. Юсуповым в 1800 году в Петербурге «в комплекте» с четырьмя другими, меньшими по размеру, картинами Тьеполо и плафоном. В расписке, данной князю продавцом картин, Пьетро Конколо, все они названы «tableaux de Tiepolo pour un appartement», т. е. картины для оформления зала, без указания сюжета<sup>1</sup>. Плафон с изображением богов Олимпа, четырех частей света и картушем, в который позже были вставлены инициалы императора Александра I, сохранился в сильно поврежденном состоянии. В настоящее время он находится в Екатерининском дворце-музее (г. Пушкин) и более уже не считается произведением Дж.Б. Тьеполо<sup>2</sup>. Он был создан позже настенных панно и, возможно, первоначально не входил в ансамбль, а был добавлен продавцом. Четыре малые картины вертикального формата погибли при пожаре 1820 года. Из архивных описей известны их названия: «Невольник держит коня», «Три турка», «Воин и обезьяна», «Воин и невольник с тарелками», из которых явствует, что они служили бессюжетным дополнением к центральным полотнам<sup>3</sup>. Вероятно, структура всего ансамбля напоминала другие монументальные декорации Тьеполо, состоявшие из картин горизонтального и вертикального формата, как, например, цикл изображений на мифологические сюжеты для палатцо Санди или сцены из римской истории для палатцо Дольфин, выполненные художником в 1720-е годы.



Ил. 1. Дж.Б. Тьеполо. Встреча Антония и Клеопатры. Х., м. 333х603. Государственный музей-усадьба «Архангельское»



Ил. 2. Дж.Б. Тьеполо. Пир Клеопатры. Х., м. 338х606. Государственный музей-усадьба «Архангельское»

Для правильного понимания характера сохранившихся полотен Тьеполо из Архангельского прежде всего необходимо помнить, что они не создавались как самостоятельные станковые композиции, но входили в состав монументально-декоративного ансамбля, объединенного общей идейно-содержательной программой и иконографическим решением. Правильное определение сюжетов, их источника и интерпретация вложенного в них смысла помогают понять истинный жанр картин и их место в творчестве художника.

К сожалению, ансамбль утратил свою цельность уже ко времени его приобретения Юсуповым: картины были изъяты из интерьера, для которого предназначались, лишены дополнявших их обрамлений и изображений и объединены с чужеродным плафоном. Мы не знаем, кто был заказчиком картин, для какого помещения они предназначались, каким был первоначальный плафон, какие еще фигуры и аллегории их дополняли. До наших дней сохранились лишь две, но зато центральные (и в смысловом и в художественном отношении) картины. Их сюжеты «Пир Клеопатры» и «Встреча Антония и Клеопатры» указывают на то, что вся декорация была посвящена истории Антония и Клеопатры.

Хорошо известен другой монументально-декоративный ансамбль Дж. Б. Тьеполо на эту тему, созданный в тот же период, что и картины из музея Архангельское, в 1746–1747 годах, но в технике фрески. Это роспись салона палатцо Лабиа в Венеции, которая сохранилась целиком, *in situ*, в предназначенном для нее пространстве. (Ил. 3, 4.) Сравнение приобретенных князем Н.Б. Юсуповым картин с фресками помогает лучше понять первоначальный замысел и своеобразие утраченного ком-



*Ил. 3. Дж.Б. Тьеполо, Дж. Менгоцци Колонна. Встреча Антония и Клеопатры. Роспись западной стены салона палаццо Лабиа. Венеция*

плекса. Что же представляют собой его главные сюжеты и откуда Тьеполо мог их позаимствовать?

Сюжет «Пир Клеопатры» и его источник хорошо известны. Эта история описана Плинием Старшим (23/24–79 гг.) в «Naturalis Historiae» («Естественное знание», или «Естественная история») в IX книге «О свойствах», в главе, посвященной свойствам жемчуга<sup>4</sup>. Плиний рассказывает, что Клеопатра обладала доставшимися ей от восточных царей двумя самыми крупными во всей истории жемчужинами, замечательными и поистине уникальными творениями природы (*maxime singulare illud et vere unicum naturae opus*). Желая превзойти Антония в роскоши, Клеопатра заключила с ним пари, что истратит на один пир 10 миллионов сестерциев. Третьим судьей был выбран консул Луций Мунаций Планк. Во время пира Клеопатра, носившая знаменитый жемчуг как серьги, сняла одну из них, растворила в уксусе и выпила. Она собиралась проделать то же и со второй, но ее остановил Луций Планк, провозгласивший пора-



*Ил. 4. Дж.Б. Тьеполо, Дж. Менгоцци Колонна. Пир Клеопатры. Роспись восточной стены салона палаццо Лабиа. Венеция*

жение Антония. Чудесную жемчужину было жалко и самому Плинию. После того как эта царица, победившая в таком великом споре, – не без иронии замечает Плиний, – попала в плен, вторая, парная жемчужина была поделена на две части, так что половины их пиршества хватило на обе серьги для статуи Венеры в Пантеоне в Риме.

Если картины на сюжет «Пир Клеопатры» встречаются в творчестве Дж.Б. Тьеполо и как самостоятельные станковые произведения<sup>5</sup>, то композиция на сюжет «Встреча Антония и Клеопатры» существует лишь в монументально-декоративном ансамбле, в качестве парной к «Пиру». Кажется, до Тьеполо этот сюжет и вовсе не встречался в живописи, так как все известные картины на тему «Встреча Антония и Клеопатры» представляют другую историю<sup>6</sup>. Как ни странно, по сей день бытует неправильное толкование сюжета рассматриваемого произведения. Часто пишут, что Тьеполо изобразил описанную Плутархом первую встречу любовников в Тарсе в 41 году до н. э., когда Клеопа-

тра приплыла «на ладе с вызолоченной кормою, пурпурными парусами и посеребренными веслами, которые двигались под напев флейты, стройно сочетавшимся со свистом свирелей и бряцанием кифар. Царица покоилась под расшитой золотом сенью в уборе Афродиты, какою изображают ее живописцы, а по обе стороны ложа стояли мальчики с опахалами, – будто эроты на картине. Подобным же образом и самые красивые рабыни были переодеты nereидами и харитами и стояли кто у кормовых весел, кто у канатов»<sup>7</sup>. Ничего этого на картине не изображено, более того, в описанном эпизоде героини истории и не встретились на берегу. Плутарх пишет, что хитрая Клеопатра намеренно проплыла мимо, увлекая за собой народ, так что «Антоний остался на своем возвышении один» на площади. Это очевидное несоответствие описанного Плутархом события композиции Тьеполо заставило некоторых исследователей предположить, что Тьеполо изобразил не конкретную историческую, но некую условную встречу героев, своего рода прелюдию к центральной композиции «Пира»<sup>8</sup>.

Между тем правильное определение сюжета было дано еще в 1947 году И.Э. Грабарем<sup>9</sup>. На самом деле на картине из Архангельского (как и на фреске палатцо Лабиа) изображена встреча Антония с Клеопатрой в Александрии в 34 году до н. э., после похода Антония в Армению, когда он привез ей пленного армянского царя Артавазда II вместе с богатой добычей. Действительно, изображенные на картине из Архангельского развалины пирамиды и пальмы ясно обозначают место действия как Египет (Тарс, как известно, находился в Киликии). Около сопровождаемой эскортом Клеопатры стоит белый конь: именно на нем, а не на корабле прибыла царица (голова коня видна и на фреске в палатцо Лабиа). К царице обращается Антоний, указывая на выгружаемые с корабля трофеи и согбенную фигуру пленного царя. О том, что это пленник, говорит его скорбная поза (в такой же позе изображены царица Зенобия в «Триумфе Аврелия» из галереи Сабауда в Турине и Сифакс в «Триумфе Сципиона» из Государственного Эрмитажа), а также оковы на его руках, почти неразличимые на фреске в палатцо Лабиа, но ясно видимые на картине. На его царское происхождение указывают пышные одежды и корона на голове.

Изображенная на картине встреча Антония и Клеопатры в Александрии хорошо известна и описана многими античными историками. Плутарх рассказывает, что Антоний, проиграв войну с парфянами, свалил всю вину на своего союзника Артавазда, покинувшего его со своей конницей, и затаил злобу. «Но Антоний хорошо понимал, что войско его ослабело и нуждается в самом необходимом, а потому прислушался к голосу рассудка и ни словом не упрекнул Артабаза в предательстве, по-прежнему был любезен и оказывал царю подобающие почести. Впоследствии, однако, снова вступив в Армению, он многочисленными обещаниями и заверениями побудил Артабаза отдаться в его руки, но затем

заклучил под стражу, в оковах привез в Александрию и провел в триумфальном шествии»<sup>10</sup>.

Упоминание об этом событии имеется и у Иосифа Флавия, и у Страбона, но наиболее подробно историю пленения Антонием армянского царя рассказал Дион Кассий Кокцейан (ок. 155–235 г. н. э.). «Антоний, хотя и был рассержен на армянского царя за то, что тот оставил его в трудном положении и хотел отомстить ему, тем не менее, льстил ему и обхаживал его, чтобы получить от него провизию и деньги». Он оставил солдат в Армении на зимовку, чтобы вернуться. Хитростью, после долгих уговоров через посредников, притворяясь другом, он заманил Артавазда в свой лагерь, пленил и заковал в серебряные цепи. «После этого он занял всю Армению... Затем он оставил свои легионы в Армении и отправился снова в Египет, взяв с собой массу трофеев и армянина с его женой и детьми. Послав его с пленниками вперед себя в Александрию в своего рода триумфальной процессии, он сам въехал в город на колеснице и не только подарил Клеопатре всю военную добычу, но привез ей армянина и его семью в золотых оковах. Она сидела посреди толпы на обитом серебром помосте и в позолоченном кресле. Однако варвары не обратились к ней с мольбами и не выказали ей повинения, хотя их сильно принуждали и многое обещали, чтобы заставить уступить, но они называли ее просто по имени; за это они прославились своим мужеством, но подверглись очень плохому обращению»<sup>11</sup>. Впоследствии, в 31 году после поражения в битве при Акцииуме, Клеопатра «стала снаряжать войско и подыскивать союзников. Так, она убила царя Армении и голову его послала Мидийскому царю, надеясь таким путем привлечь его на свою сторону»<sup>12</sup>. На «Римскую историю» Диона Кассия часто указывают как на источник, которым воспользовался Тьеполо. Однако в его рассказе много подробностей, отсутствующих в картине и даже противоречащих изображению (корабль вместо колесницы, не изображена семья царя, помост и пр.). Очевидно, что не на это описание опирался Тьеполо при создании своей композиции.

До сих пор никто не назвал конкретный литературный источник, откуда Тьеполо позаимствовал сюжеты для своей истории Антония и Клеопатры. На наш взгляд, источником обоих сюжетов для Тьеполо послужили не труды античных историков и не театральная постановка, как предполагали до сих пор, а... сочинение классика итальянской литературы Джованни Боккаччо «De Mulieribus Claris» («О знаменитых женах»), глава LXXXVIII которого посвящена Клеопатре. Это позднее произведение Боккаччо, написанное между 1360 и 1362 годами на латыни, включает более ста биографий женщин и представляет собой обширную ученую компиляцию. Боккаччо задумал свой труд по образцу сочинения Петrarки «О знаменитых людях» с целью не только просвещать и развлекать, но и поучать читателя. В предисловии Боккаччо объясняет, что речь пойдет о женщинах, ставших известными миру своими деяниями,



как хорошими, так и дурными. Каждая биография, написанная в духе новеллы, представляет собой назидательный пример добродетели или порока, сохраняя связь с религиозными средневековыми поучениями (*exemplum*).

Среди биографий знаменитых женщин Боккаччо, естественно, помещает историю египетской царицы Клеопатры, *favola del mondo intero*. Только в этой истории из «*De Mulieribus Claris*» Боккаччо оба сюжета упоминаются вместе: у Плиния нет описания встречи героев, у остальных историков – нет описания знаменитого пира. Причем эпизоды приведены в той же последовательности, что и во фресках палатцо Лабиа Тьеполо: сперва «Встреча», затем «Пир». Описание знаменитого пира у Боккаччо очень близко к тексту Плиния<sup>13</sup>, но описание встречи, хотя и восходит, судя по имени армянского царя, к Плутарху, совершенно оригинально в деталях. «Затем по зову Антония, который бегством возвращался из Парфии, Клеопатра спешит ему навстречу. Пленив обманом армянского царя Артабазана, сына Тиграна, вместе с его детьми и сатрапами, Антоний отнял у него огромные сокровища и увел его, связанного серебряными цепями; чтобы привлечь ненасытную в свои объятия, он, разнеженный, отдал в руки прибывшей Клеопатре пленного царя в его пышном царском уборе со всем награбленным»<sup>14</sup>. Легко заметить, что рассказ Боккаччо полностью соответствует композиции Тьеполо.

Выбор сочинения Боккаччо в качестве литературного источника, по всей вероятности, определялся заказчиком. Боккаччо был одним из столпов итальянской литературы, он оставался авторитетным и почитаемым писателем наравне с античными авторами и в XVIII веке. В своих монументальных росписях Тьеполо не раз обращался к произведениям классиков античной и итальянской литературы – Тассо, Ариосто, Вергилия и даже Гомера (вилла Вальмарана). Обращение Тьеполо к Боккаччо, хотя и неожиданно, но вполне вероятно.

Сам замысел «*De Mulieribus Claris*» дает ключ к правильному прочтению картин (и фресок) Тьеполо. Написанная им история Антония и Клеопатры – не история любви, а отрицательный пример порочных и погибельных страстей. Боккаччо продолжает традицию античных и средневековых авторов, резко осуждавших главных героев этой истории. Клеопатра традиционно служила примером красивой, но порочной и алчной женщины, которая умело обольщала и подчиняла себе даже самых сильных мужчин. Боккаччо пишет о ней: «Только злодеянием она добилась царства, и, пожалуй, кроме как этим, да и красотой обличья, истинной славой не блистала, а, напротив, сделалась известной всему миру своей жестокостью, жадностью и страстью к роскоши»<sup>15</sup> (*luxuria* имеет также значение «сладострастие»). Это же отношение к Клеопатре сохранялось и во времена Тьеполо. В комментариях к «Иконологии» Рипы, написанных в середине XVIII века Чезаре Орланди, Клеопатра служит примером из истории к понятию *Bellezza Femine*

(женская красота), которая, по словам Рипы, ранит и отравляет страстью. «Красота Клеопатры, – пишет Орланди, – победила самых сильных воинов, прельстила самых мудрых, причинила им много вреда, Антония же привела к гибели»<sup>16</sup>. Боккаччо пишет, что Клеопатра «легко покорила распутного мужчину своей красотой и похотливыми глазами и держала его жалким образом влюбленным»<sup>17</sup>. Антоний был для римлян примером постыдной невоздержанности и слабости: потакая своим страстям, он забыл ради любви к чужеземке о своем долге перед родиной и превратился в ее раба. Плутарх вводит парные жизнеописания Деметрия и Антония как отрицательный пример и поучительный рассказ «о людях, которые распорядились своими дарованиями с крайним безрассудством и, несмотря на громадную власть и могущество, прославились одними лишь пороками»<sup>18</sup>. Любовь к Клеопатре он называет последней напастью, которая прибавилась к его природным слабостям, «разбудив и приведя в неистовое волнение многие страсти, до той поры скрытые и недвижимые, и подавив, уничтожив все здравые и добрые начала, которые пытались ей противостоять»<sup>19</sup>.

Образ Клеопатры традиционно связывался с пороком *Luxuria* (любовь к чрезмерной роскоши и, одновременно, неумное сладострастие). «Ненасытная в страсти и ненасытная в жадности», по словам Диона Кассия, она была его живым воплощением. Данте помещает Клеопатру во втором круге Ада с определением «*lussuriosa*»<sup>20</sup>. История с растворенной на пиру жемчужиной также служила примером чрезмерной роскоши. Плиний прямо называет ее «*summa luxuriae exempla*». Он пишет, что спорившие не только не получили никакой награды, но даже были лишены славы первенства в роскоши (*spoliabunturque etiam luxuriae gloria*), поскольку уже до них то же самое проделал в Риме с двумя очень ценными жемчужинами Клодий, сын трагического актера Эзопа, унаследовавший его обширное состояние. В отличие от Клеопатры, Клодий был побуждаем не пари, но стремлением узнать опытным путем истинный вкус жемчужин<sup>21</sup>. «И тем не менее жемчуг, – продолжает Плиний, – является почти вечной собственностью, он может переходить от владельца к наследнику и выставляться на публичных торгах, как земельный надел, в то время как пурпурные одежды, которых та же мать, роскошь (*eadem mater luxuria*), сделала почти столь же дорогими, как жемчуг, изнашиваются с каждым часом использования»<sup>22</sup>.

Историю о том, как Клеопатра растворила ценнейшую жемчужину, рассказывает с тем же тоном осуждения на рубеже IV–V веков Амвросий Феодосий Макробий в «Сатурналиях» (*Saturnalia*), в главе «О законах против роскоши принятых древними римлянами» (*De legibus latis contra luxuriam veterum Romanorum*)<sup>23</sup>. Во всех приведенных случаях история с растворенной жемчужиной служит примером *Luxuria*, безрассудного порочного мотовства, и безоговорочно осуждается античными авторами. Авторы эти были популярны и читаемы и в XVIII веке, и от-

звуки этого отношения сохранялись и во времена Тьеполо. Так Франческо Альгатроти в черновике письма к канцлеру Брюлю, описывая картину Тьеполо «Пир Клеопатры», пишет, что, растворив знаменитую жемчужину, Клеопатра явила «столь же блистательный, сколь и безрассудный образец своего величия»<sup>24</sup>.

Тон осуждения присутствует и в композициях Тьеполо: нахмурившись следит за жемчужиной судья Луций Планк. (Впоследствии, как рассказывает Плутарх, жестоко оскорбленный Клеопатрою, он бросил Антония и перешел на сторону Октавиана.) За сценой сурово наблюдают и два мудреца в восточных одеждах. Они присутствуют во всех вариантах «Пира» Тьеполо, включая эскизы. Во фреске палатцо Лаба на происходящее изумленно взирают сам Тьеполо и Менгоцци Колонна. На первом плане композиции Тьеполо поместил шута – намек на глупость и безумие подобного поступка. В самом образе Клеопатры, созданном Тьеполо, можно заметить связь с иконографией *Luxuria*, которую Чезаре Рипа описывает как юную девушку с кудрявыми и искусно причесанными волосами, полуобнаженную, но прикрытую разноцветной и радующей глаз одеждой<sup>25</sup>. Клеопатра на картине «Пир» изображена в пышном наряде, причем ее одежду, прическу и украшения Тьеполо позаимствовал с гравюр XVI века, изображавших венецианских куртизанок<sup>26</sup>. Более того, на фреске «Пир» в палатцо Лаба Клеопатра даже изображена как куртизанка с обнаженной грудью. Это соответствует характеристике Плиния «*regina meretrix*» («царственная блудница». Кн. IX, LIX, 119) и вторящего ему Боккаччо: «*quasi scortum orientalium regum facta*» («сделалась почти что наложницей восточных царей». LXXXVIII, 9). Обнаженная грудь Клеопатры указывает и на связь с иконографией *Luxuria*, которую Рипа также определяет как жгучее и безудержное стремление к телесной похоти, попирающее все природные и человеческие законы. Рипа объясняет, что ее изображают голой или полураздетой, потому что *Luxuria* свойственно расточать и разрушать не только сокровища души и телесную благодать, но и блага фортуны, кои суть деньги, драгоценности, владения и скот<sup>27</sup>. Трудно считать это простым совпадением, тем более что Тьеполо постоянно использовал «Иконологию» Рипы в своих аллегориях.

Пленение Антонием армянского царя и триумф, устроенный им в Александрии, также получили в античных источниках резко отрицательную оценку. Плутарх пишет, что «этим он жестоко оскорбил римлян, видевших, что в угоду Клеопатре он отдал египтянам прекрасное и высокое торжество, по праву принадлежавшее отечеству». Плутарх обвиняет Антония и в клятвопреступлении, так как он вероломно захватил Артавазда, своего союзника<sup>28</sup>. Дион Кассий пишет, что среди прочих обвинений Цезарь вменял в вину Антонию то, «что он, обманув, пленив и заковав армянского царя, принес тем дурную славу римскому народу», так как Артавазд был союзником Рима<sup>29</sup>. Корнелий Тацит в «Анналах»

называет поступок Антония злодеянием (*scelus*), говоря, что Армения стала ненадежна в отношении римлян «вследствие бесчестного поступка Антония, завлекшего под личиною дружбы, затем бросившего в оковы и, наконец, предавшего смерти армянского царя Артавазда»<sup>30</sup>.

На парной к «Пиру» картине из Архангельского изображен триумф Антония в Александрии, триумф, подаренный им Клеопатре. Своим жестом он передает богатую военную добычу и венценосного пленника Клеопатре, которая оказывается главной и в этой сцене. В первоначальном варианте, разработанном Тьеполо в рисунках и эскизах, Антоний, склонившись, целовал ей руку. В обеих сценах главной героиней является торжествующая Клеопатра. На носилках вместе с другими трофеями слуги несут и корону, символическое обозначение царства (на фреске палатцо Лаба корону торжественно несет на подушке паж). Армянский царь Артавазд II унаследовал от своего отца Тиграна Великого титул «царь царей». Подарив Клеопатре Артавазда, Антоний тем самым передал ей и его титул. В обращении к народу он потребовал, чтобы ее отныне называли «царицей царей», а их сыновей – «царями царей» (именно этого обращения добивались от плененных армян). Антоний отчеканил по этому поводу даже монету с изображением себя с армянской тиарой и надписью *Antoni Armenia Devicta*, а на обороте – Клеопатры с надписью *Cleopatrae reginae regum filiorum regum*<sup>31</sup>.

В композиции «Встреча» смутно ощущается и скрытый мотив бренности земной славы – *Sic transit gloria mundi*. Пирамида, обозначающая не только Египет и славу правителей, но также общепринятый символ вечности, изображена разрушенной временем. На первом плане, среди трофеев виден поверженный бюст языческой богини. Стал пленником царь царей – он сам, и его корона, и царство подарены женщине. Все переходящее, в том числе и триумф Антония и Клеопатры – *Vanitas vanitatum*. Близкий конец героев был хорошо известен современникам Тьеполо. Плутарх писал об Антонии, что «в Александрии он вел жизнь мальчишки-бездельника и за пустыми забавами растрачивал и проматывал самое драгоценное, как говорит Антифонт, достояние – время»<sup>32</sup>.

Сюжеты полотен Тьеполо и их источник указывают на то, что картины с историей Антония и Клеопатры следует рассматривать как образец исторической живописи, точнее, жанра «*tableaux de morales*»: сцены из античной истории служили назидательным примером добродетели и порока (*exempli in bono e in malo*). Это направление получило большое развитие в Венеции в конце XVII – начале XVIII века. Новая венецианская знать интенсивно строила новые дворцы и перестраивала старые, и особое внимание уделялось богатой внутренней отделке. Центральные залы украшали фресками и картинами на сюжеты из античной истории и мифологии. Скрытую в них мораль раскрывали и дополняли изображения античных богов, аллегорических фигур, персонификаций и т. д. Вся декорация в целом призвана была прославлять благородное проис-

хождение и добродетели владельцев дворца. Именно по этому принципу построена иконографическая программа исторических циклов Тьеполо 1720–40-х годов: сцены из римской истории в палаццо Дольфин и история царицы Зенобии для Ка Дзеноббио в Венеции, история Сципиона в палаццо Казати-Дуньяни в Милане, фрески виллы Корделлина в Монтеккьо Маджоре<sup>33</sup>. Удивительно, что, хотя в последнее время появилось много работ, посвященных иконографическим программам этих ансамблей, историю Антония и Клеопатры Тьеполо рассматривают по-прежнему как триумф любви, союз Востока и Запада и пр.<sup>34</sup>

Посвященный «Истории Антония и Клеопатры» живописный монументально-декоративный ансамбль появляется, по-видимому, в Венето только в XVIII веке. Изображение сюжета «Встреча Антония и Клеопатры в Александрии» в живописи до Тьеполо нам неизвестно, но сюжет «Пир Клеопатры» встречается в XVI веке в росписи вилл в области Венето, и всегда в соединении с другими нравоучительными сценами римской истории. Обычно в паре с «Пиром Клеопатры» изображается «Великодушие Сципиона» или «Семья Дария перед Александром». Герои этих сюжетов служили примерами воздержания и в отличие от Антония, раба своих страстей, сумели противостоять чарам женской красоты. Так, например, в росписи виллы Каstellло да Порто Коллеони в Тьене, выполненной работавшими с Веронезе Фазоло и Дзелотти, «Пир Клеопатры» изображен в соединении с сюжетом «Великодушие Сципиона», на противоположной стене – «Муций Сцевола перед Порсенной» и «Софонисба перед Масиниссой». Последняя сцена, так же как и «Пир Клеопатры», представляет, как побежденная обольщает победителя, забывающего в порыве страсти о своем долге. Две другие сцены, напротив, являют примеры похвального воздержания и твердости духа. В росписи виллы Джугсти в Маньядола (под Тревизо) сцена «Пир Клеопатры», написанная, как считают, Бенедетто Кальяри, братом Паоло Веронезе, соединена с сюжетом «Великодушие Сципиона». Другую пару противопоставлений представляют «Дидона, основывающая Карфаген» (эмблема изобретательности – *Industria*, благодаря которой героиня основала свое государство) и «Клятва юного Ганнибала» (пример упорства в гневе и ненависти, которым герой погубил свою страну)<sup>35</sup>. Традиция сопоставлять сюжеты «Пир Клеопатры» и «Семья Дария перед Александром» и «Великодушие Сципиона» сохранялась и в XVIII веке<sup>36</sup>.

Тьеполо соединяет сюжеты «Пир Клеопатры» и «Встреча Антония и Клеопатры» и создает ансамбль, полностью посвященный истории Клеопатры. Именно она является главной героиней в обеих сценах, торжествующей победу над покоренным ею Антонием. Клеопатра является смысловым и композиционным центром историй, которые, таким образом, можно трактовать как триумф женской красоты (*Bellezza femminile*), побеждающей силу.

Понять иконографическую программу монументально-декоративного ансамбля Тьеполо «История Клеопатры» позволяет роспись салона палатцо Лаба, сохранившая единство замысла. Композиции «Встреча Антония и Клеопатры» и «Пир Клеопатры» полностью занимают две противоположные стены, создавая пышное праздничное оформление зала. Их продолжают и дополняют аллегорические фигуры и композиции, помогающие раскрыть смысл декорации. Композицию «Пир» сверху под потолком завершает сцена «Плутон, похищающий Прозерпину» (по другой версии «Время, похищающее Юность», в любом случае старец, уводящий в небытие цветущую юность). Над «Встречей» изображены Эол и ветры (снова мотив непостоянства и преходящего). По бокам от них, под потолком, помещены аллегии «Добродетель, побеждающая Зависть» (а вернее, «Благородство, побеждающее Невежество») и «Справедливость, позволяющая торжествовать Гармонии». На стене, где расположены входные двери, над геральдическим орлом Лаба, изображены аллегорические фигуры Минервы, символизирующей Мудрость и Знание, а ниже ее следствий – Достоинство (*Merito*) и Изобилие (*Abbondanza*). С Мудростью переключаются также аллегии Свободных искусств, изображенные в виде бронзовых статуй над дверьми в боковых стенах. Подлинное Благородство приобретает с помощью Знания (эту же идею отражают фрески виллы Корделлина). Всю декорацию завершает изображение на потолке Беллерофонта с копьем, верхом на Пегасе, который, по «Иконологии» Рипы, обозначает Добродетель. Он возносится к аллегорической «Славе правителей», изображенной в соответствии с «Иконологией» Рипы, побеждая пороки. Таким образом, блистательной, но порочной жизни античных героев, их сомнительной победе и быстротечной славе противопоставлены непреходящее торжество истинных добродетелей, но уже не Александра и Сципиона, а самих владельцев дворца. К середине XVIII века акцент в иконографической программе венецианских росписей переносится с воплощенных в историях добродетелей (все менее гражданских) на откровенное восхваление заказчика, вплоть до изображенного на плафоне апофеоза. История Антония и Клеопатры давала художнику простор для проявления живописного мастерства, как сюжет *vanitas*, а также намекала на роскошь дворца и богатство его владельцев. Их благородство и достоинства прославляли аллегии добродетелей в верхнем регистре. В самих историях традиционный назидательный подтекст сохраняется лишь подспудно, уступая место более современному и подходящему для праздничного убранства салона галантному толкованию истории как аллегии триумфа женской красоты. Тьеполо вносит в трактовку исторических сюжетов палатцо Лаба ощутимую долю иронии и игры, превращая их в нарядное театрализованное зрелище. Благодаря квадратуре Менгоцци, действие разворачивается, как на сцене, преобразуя пространство зала.



Ил. 5. Античная статуя Сераписа из собрания Шипионе Маффеи. Гравюра по рисунку Дж.Б. Тьеполо в книге *Verona Illustrata*

Созданный параллельно с фресками палатцо Лабиа ансамбль с историей Клеопатры из музея-усадьбы «Архангельское» отражает те же идеи, но имеет несколько иной характер. Это отдельные самостоятельные картины, существующие как замкнутые в себе композиции, которые можно было снять со стены и перенести в другой интерьер (что с ними и произошло). В картинах из Архангельского сильнее ощущается связь с венецианской традицией исторической живописи и с такими произведениями самого Тьеполо, как более ранний цикл картин на сюжеты римской истории для палатцо Дольфин. Возможно, как и в этом случае, сопутствующие сюжетам аллегорические фигуры и плафон были написаны в технике фрески на стенах зала, для которого предназначались картины. Композиционное решение полотен значительно отличается от фресок палатцо Лабиа и восходит к варианту, разработанному Тьеполо в горизонтальных эскизах, без сложной квадратуры Менгоцци

Колонна<sup>37</sup>. В картинах сюжеты трактуются как исторические, более повествовательно, с большим количеством фигур, деталей и цитат из античности, демонстрирующих эрудицию художника.

Франческо Альгаротти, приобретая для Августа III «Пир Клеопатры» Дж.Б. Тьеполо, картину не старых мастеров, а современного венецианского художника, расхваливает автора за эрудицию и знание античности. В уже упоминавшемся черновике письма к канцлеру Брюлю Альгаротти отмечает конкретность изображенных в картине Тьеполо строений и соответствие их греческому стилю, воцарившемуся в египетской архитектуре при Птолемах. Он также сообщает, что изображенные в нишах статуи Изиды и Сераписа в точности срисованы с древних памятников Египта. Подобная живописная эрудиция, по словам Альгаротти, которая дотеле отличала римскую школу и придала такую ценность картинам Пуссена, была фактически незнакома венецианской школе. Картина Тьеполо, по его словам, показывает, что подобная эрудиция не является

изошрением ученых, но придает живописи истинность, красоту и грацию (*verità, venustà e grazia*)<sup>38</sup>. Описывая купленную им картину Мариэтту в известном письме от 13 февраля 1751 года из Потсдама, Альгаротти вновь повторяет: «В образах Изиды и Сераписа и Сфинкса, введенных в убранство и архитектуру, он демонстрирует эрудицию Рафаэля или Пуссена»<sup>39</sup>. Изображенная во всех вариантах «Пира» статуя бога Сераписа, как уже известно, повторяет скульптуру из собрания Шипионе Маффеи, воспроизведенную в гравюре в его книге *Verona Illustrata*<sup>40</sup>. (Ил. 5.) Рисунок к этой гравюре, как и ко многим другим в книге, сделал не кто иной, как сам Дж.Б. Тьеполо. Маффеи с похвалой отозвался



Ил. 6. Дж.Б. Тьеполо. Пир Клеопатры. Фрагмент. Государственный музей-усадьба «Архангельское»

о его рисунках в тексте книги. Формирование Тьеполо, как художника совпало по времени с подъемом в Северной Италии интереса к археологии и античным памятникам. Появляются научные издания, иллюстрированные гравюрами, с описанием и толкованием античных памятников, а также надписей. Тьеполо принимал участие в иллюстрировании этих изданий, что наложило отпечаток на его собственное творчество. Он никогда не был в Риме, но он изучал увражи и хорошо знал античные памятники в собраниях Венето. Он нередко воспроизводит их в своих композициях, в достаточно свободной и живописной трактовке. Порой Тьеполо использует античные скульптуры как прототип для своего персонажа (бюст Каракаллы для изображения Мария в «Триумфе Мария» из палатцо Дольфин)<sup>41</sup>.

В картинах из Архангельского также немало «цитат» из античной скульптуры, до сих пор никем не отмеченных. В сцене «Пира» справа изображена та же статуя Сераписа, причем в том же ракурсе, что





Ил. 7. Античная статуя Изида под покрывалом из собрания Дж. Лоттери. Гравюра. Издание Д. Росси



Ил. 8. Дж.Б. Тьеполо. Пир Клеопатры. Фрагмент. Государственный музей-усадьба «Архангельское»

и на гравюре в книге Маффеи, анфас (во фреске Лабиа он изображен в профиль). (Ил. 6.) Упомянутая Альгаротти Изида на картине из собрания Августа, действительно, воспроизводит египетскую статую. На картине из Архангельского вместо нее изображена эллинистическая статуя женщины под покрывалом (видна лишь голова). (Ил. 8.) Но это тоже Изида. Аналогичная статуя Изида изображена в хорошо известном Тьеполо издании французского палеографа Бернарда Монфонка, со следующим описанием: «Прекрасная Изида греческого или римского вкуса. Эта прекрасная Изида не имеет ничего общего с египетским вкусом. Она греческая или римская и хорошего мастера. Она не имеет тех странных одеяний и причесок, которые мы видим на египетских Изидах. Она под покрывалом, и на голове у нее спереди цветок»<sup>42</sup>. Далее следует описание ее одеяний с выводом: «Никогда еще не было Изида, лучше задрапированной, чем эта». Эта же статуя воспроизведена в известном издании Доменико Росси с текстом Шипионе Маффеи, где сказано, что обычно эту богиню изображают с богом Сераписом и что покрывало обозначает мрак ночи, озаряемый сиянием Изиды; согласно же Плутарху, она покрыла голову из-за смерти мужа Озириса в знак траура<sup>43</sup>. (Ил. 7.) Тьеполо хорошо знал этот уварж: он заимствовал от-

туда изображения античных статуй (Фавна с козленком, Нимфы Эгерия и Флоры) для картины «Царство Флоры», заказанной все тем же Альгатотти для Генриха Брюля в 1743 году<sup>44</sup>.

Среди трофеев, изображенных в юсуповской картине «Встреча Антония и Клеопатры», на первом плане лежит опрокинутая статуя, точнее бюст, изображающий богиню со странным головным убором в виде башни. (Ил. 10.) С такой короной обычно изображалась Кибела. (Тьеполо изобразил Кибелу с подобной башней на голове в ранней росписи на вилле Бальони в Массандзаго.) Прототипом для изображенной на картине скульптуры мог служить бюст Кибелы из вестибюля библиотеки Сан-Марко в Венеции. Он воспроизведен в издании кузенов Дзанетти 1740–1743 гг., посвященном античным статуям в библиотеке Сан-Марко<sup>45</sup>. (Ил. 9.) В книге указано, что Кибелу изображали с башней на голове и с покрывалом. Однако в составленном Дзанетти-младшим (Антон-Мария д'Алессандро) рукописном инвентаре собрания высказано предположение, что этот бюст может изображать гения какого-либо из основных городов, как на многих медалях<sup>46</sup>. Очень вероятно, что изображенная в юсуповской «Встрече» скульптура олицетворяет покоренную страну. Аналогичный бюст, но большего размера и в ином ракурсе Тьеполо помещает среди трофеев на более ранней картине «Триумф Мария» из му-



Ил. 9. Античный бюст Кибелы из собрания библиотеки Сан-Марко в Венеции. Гравюра. Издание Дзанетти



Ил. 10. Дж.Б. Тьеполо. Встреча Антония и Клеопатры. Фрагмент. Государственный музей-усадьба «Архангельское»

зея Метрополитен в Нью-Йорке. Согласно «Иконологии» Ч. Рипа, женская фигура с башней на голове может олицетворять землю или Италию с провинциями. Тьеполо использовал эту иконографию Италии в своем рисунке фронтисписа к книге Ф. Медиибарбо<sup>47</sup>.

Обилие цитат из античного искусства в приобретенных князем Юсуповым картинах сближает их с другими произведениями Тьеполо на тему римской истории 1720–40-х годов. В них Тьеполо предстает как исторический живописец, продолжающий и обновляющий традицию венецианской исторической живописи конца XVII – начала XVIII века. Картины из Архангельского, пожалуй, последние в ряду больших исторических полотен, написанных Тьеполо для оформления дворцов. После отъезда в 1750 году в Вюрцбург он создает монументально-декоративные ансамбли преимущественно в технике фрески.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 РГАДА, Ф. 1290, оп. 3, ч.V, ед. хр. 4753, л. 33. Расписка была найдена в архиве и опубликована в переводе с французского языка Л.Ю. Савинской. См. Савинская Л.Ю. Картины Дж.Б. Тьеполо в Архангельском // Искусство. 1980. № 5. С. 64–69 (С. 65). К сожалению, в имени Конколо допущена досадная опечатка.
- 2 Шаврина Н.А., Казаков Я.А. Реставрация плафона из особняка князя Н.Б. Юсупова // ВЦНИЛКР. Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. 3 (33), М., 1977. С. 162–164. Дж.Нокс предположил, что автором плафона мог быть Б. Тарсиа (Кнох G. Anthony and Cleopatra in Russia: a Problem in the Editing of Tiepolo Drawings // Editing Illustrated Books. Papers given at the fifteenth annual Conference on Editorial Problems. University of Toronto, 2–3 November 1979. New York – London, 1980. P. 53 note 16). Более убедительным является мнение Дж. Паванелло, предложившего авторство Дж. Скайарио. См.: Pavanello G. Appunti da un viaggio in Russia // Arte in Friuli. Arte a Trieste. 15. 1995. P. 413–414, Fig. 3.
- 3 Об истории картин см.: Савинская Л.Ю. Указ. соч. С. 64–69.
- 4 Plini Secundi C. Naturalis Historiae. Кн. IX, гл. LVIII. 119–121. Полного русского перевода не существует. Любопытно, что одно из самых ранних изображений «Пира Клеопатры», написанное в 1570 году Алессандро Аллори для Студиоло палатцо Веккио, было включено в цикл именно в качестве сюжета, связанного с иконографией водной стихии.
- 5 Сохранились маленький modello, гравированный Пьетро Монако в 1743 году (Музей Коньяк-Жей, Париж, инв. № 98, холст, масло, 51x69) и большая станковая картина, которую в 1744 году приобрел король Август III по рекомендации графа Альгаротти (Национальный музей Виктории, Мельбурн, холст, масло, 248, 2x357, 8). Существует также близкий ей по композиции и размеру вариант в частном собрании в Милане, однако авторство Тьеполо в этом случае признают

- не все исследователи (Gemin M., Pedrocco F. Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa. Venezia, 1993. P. 368, № 308a, 308. P. 369, № 309).
- 6 Сравнительно недавно мне удалось установить, что этот сюжет встречался в сериях шпалер XVI–XVII веков. См.: Никогосян М.Н. «История Антония и Клеопатры» в трактовке Джованни Батиста Тьеполо: сюжет с пленным царем Артаваздом. Лазаревские чтения, МГУ, 4–5 февраля 2010 (в печати).
  - 7 Плутарх. Сравнительные жизнеописания. Жизнеописание Антония. 26. М., 1994. Второе издание. Т. 2. С. 411. Перевод С.П. Маркиша.
  - 8 Levey M. Giambattista Tiepolo. New Haven – London, 1986. С. 158; Christiansen K. Tiepolo, Theater, and the Notion of Theatricality // The Art Bulletin. LXXXI. 1999. № 4. P. 669, note 16 on P. 690.
  - 9 Грабарь И.Э. Картины Тьеполо в Архангельском и автопортрет мастера // Искусство. 1947. № 2. С. 63–81.
  - 10 Плутарх. Антоний, 50. Указ. соч. С. 425.
  - 11 Дион Кассий Кокцейан. Римская история. Кн. XLIX. Цит. по: Dio's Roman History. English translation Earnest Cary. London 19-. Vol. V. P. 403–405, 421–425 (перевод мой. – *М.Н.*). О пленении Артавазда см. также: Иосиф Флавий. Иудейские древности. Кн. XV. Гл. IV, 3 (М., 1994. Т. 2. С. 107); Иосиф Флавий. Иудейская война. Кн. 1. Гл. 18 (М., Иерусалим, 1993. С. 60); Страбон. География. Кн. XI, гл. XIV, 15 (М., 1994. С. 501).
  - 12 Дион Кассий Кокцейан. Указ. соч. Кн. LI, 5. Цит. по: Памятники поздней античной научно-художественной литературы II–V веков. М., 1964. С. 126. Перевод М.Е. Грабарь-Пассек.
  - 13 Boccaccio G. De Mulieribus Claris. LXXXVIII, 15–19 // Boccaccio G. Tutte le opere. T.X. Verona, 1970. P. 351, 353. См. также старый итальянский перевод Libro di M.Gio. Boccaccio delle donne illustri. Tradotto per Messer Giuseppe Betussi in Vinegia. MDXLV. F. 113, 113v.
  - 14 «Inde vero in fugam ex Parthis redeunti Antonio accersita occurrit. Qui quidem Antonius cum fraude Arthabazanem Armenie regem olim Tygranis filium cum filiis et satrapibus cepisset et thesauris permaximis soliasset atque argentea catena vinctum traheret, ut avidam in suos amplexus provocaret, effeminatus venientis captivum regem cum omni regio ornato atque preda deiecit in gremium». Boccaccio G. De Mulieribus Claris. LXXXVIII, 14 // Ibid. P. 350.
  - 15 Boccaccio G. Ibid. LXXXVIII, 1 (P. 344).
  - 16 Iconologia del cavaliere Cesare Ripa Perugino notabilmente acrescinta d'Immagini, di Annotazioni e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi. Perugia MDCCLXIV, vol. 2, P. 221.
  - 17 Boccaccio G. Ibid. LXXXVIII, 10 (P. 348: «et in amore suum detinuit misere», в итальянском переводе «превратила его в жалкого раба» P. 349).
  - 18 Плутарх. Деметрий, 1. Указ. соч. С. 369.
  - 19 Плутарх. Антоний, 25. Указ. соч. С. 411. Как двойственную и противоречивую натуру характеризует Антония и Дион Кассий (см.: Дион Кассий Кокцейан. Указ. соч. Кн. LI, 15).
  - 20 Dante Alighieri. Inferno. V, 63. В русском переводе М. Лозинского: «грешная блудница», что неточно отражает смысл прилагательного *lussuriosa*.

- 21 Поступок Клодия, предшественника Клеопатры, увековечил Квинт Гораций Флакк (65 г. до н.э. – 8 г. до н.э.) в одной из сатир в качестве примера роскоши, которая, как и скупость, тщеславие и суеверие, является видом людского безумия (Квинт Гораций Флакк. Сатиры. Кн. II, 3). Гораций был современником Клеопатры и другом судившего знаменитый спор Луция Мунация Планка, которому он посвятил оду с призывом вином отгонять заботы (Квинт Гораций Флакк. Оды. Кн. I. № 7). Гораций написал также оду «К друзьям» (Квинт Гораций Флакк. Оды. Кн. I. № 37), где осуждает гордыню Клеопатры, возжелавшей властвовать над Римом, называя ее *fatale monstrum*, но при этом хвалит ее за доблестную смерть.
- 22 Плиний. Указ. соч. Кн. IX, глава LX, 124. Цит. по: Pliny. *Natural History*. London, 1947. Vol. 3. P. 243–247 (пер. мой. – *M.H.*)
- 23 Macrobius, Ambrosius Thodosius. *Saturnalia*. LIV, II, 13.
- 24 «Un saggio egualmente magnifico che folle della grandezza sua». Цит. по: Haskell F. Algarotti and Tiepolo's «Banquet of Cleopatra» // *The Burlington Magazine*. С. 1958. P. 213.
- 25 La più che novissima Iconologia del Cavalier Ripa. Padova, 1630. Parte II. P. 451. «Una giovine, che habbia i capelli ricciuti, e artificiofamente acconci, farà quasi ignuda, ma che il drapo, che coprirà le parti sia di più colori e renda vaghezza all'occhio».
- 26 См.: Davanzo Poli D. Fogge e decori tessili cinque-seicenteschi in Tiepolo // Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia-Vicenza-Udine-Parigi, 29 ottobre-4 novembre 1996), a cura di L.Puppi. Quaderni di Venezia Arti. 4. 1998. Vol. I, P. 197–200.
- 27 Ripa C. Ibid. Parte II. P. 451. «...Si rapresenta quasi ignuda, perche è proprio della Lussuria il dissipare, e distruggere non solo i beni dell'anima, che sono virtù, buona fama, letitia, libertà, e la gratia del corpo, che sono bellezza, fortezza, destrezza, e sanità, ma anco i beni di fortuna, che sono danari, gioe, possessioni e giumenti».
- 28 Плутарх. Антоний, 50, 92(5). Указ. соч. С. 425, 445.
- 29 Дион Кассий Кокцейан. Указ. соч. Кн. XLIX, 41. Цит. по: Dio's Roman History... P. 427.
- 30 Корнелий Тацит. *Анналы*. Кн. 2, 3 // Сочинения. В 2 т. Л., 1969. Т. 1. С. 46. Перевод А.С. Бобовича.
- 31 Дион Кассий Кокцейан. Указ. соч. Кн. XLIX. См. также: Kerouzian Y.O. *Armênia e Roma, relações politicas nos anos de 190 A.C. – 387. D.C.* São Paulo, Brasil, 1977. P. 47. №. 172; Cohen H. *Description historique des monnais, frappées sous l'Empire Romain*. Vol. I. Paris, 1880. P. 37, № 1. P. 28, № 58.
- 32 Плутарх. Антоний, 25. Указ. соч. С. 412.
- 33 Garas K. Allegorie und Geschichte in der Venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts // *Acta Historiae Artium*. Т. XI, fasc. 3-4. 1965. S. 277–302; Conticelli V. Ca' Dolfin a San Pantalon: precisazioni sulla committenza e sul programma iconografico della «magnifica sala» // Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita... Op. cit. Vol. I. P. 231–237.
- 34 Исключение составляет Кл. Гараш, которая еще в 1965 г. прямо указывала на связь картин из музея-усадьбы «Архангельское» с историко-аллегорической

живописью Венеции XVIII века. См.: Garas K. Ibid. P. 294.

- 35 О фресках виллы см.: Meyer B.W. *New Light on Christoph Schwarz in Venice and the Veneto // Artibus et historiae*. 1999. № 39. P. 127-151. Трактовка сюжетов автором этой статьи отличается от нашей.
- 36 Примеры см.: Garas K. Ibid. P. 299, 302 (примеч. 41).
- 37 Эскиз «Пир Клеопатры» хранится в Национальной галерее в Лондоне (инв. 6409; холст, масло; 46,3х66 см), эскиз «Встреча Антония и Клеопатры» – в собрании Райтсмана в Нью-Йорке (холст, масло, 47х67 см).
- 38 Haskell F. Ibid. P. 213.
- 39 Bottari G.G., Ticozzi St. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' piu celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*. Vol.VII. Milano, 1822. P. 387.
- 40 Maffei S.C. *Verona Illustrata*. Verona, 1732. Parte III. P. 470. Рисунки Тьеполо к книге были выполнены до 1724 г.
- 41 О «цитатах» из античной скульптуры в творчестве Тьеполо см. статьи: Pavanello G. *Tiepolo e la scultura: dalla copia all'invenzione // Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita...* Op. cit. Vol. I. P. 165-170. Rossi P. *Giambattista Tiepolo e la scultura del suo tempo // Ibid.* P. 171-176. Об участии Тьеполо в изданиях античных памятников и о его связях с образованной элитой своего времени см.: Pedrocco F. *Giambattista Tiepolo illustratore di libri // Giambattista Tiepolo. Il segno e l'enigma*. S. p., 1985. P. 64–76; Marinelli S. *Vicende veronesi di Giambattista Tiepolo // Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita...* Op. cit. Vol. I. P. 43–46; Magrini M. *La figura di Giambattista Tiepolo negli epistolari // Ibid.* P. 75–81; Mazza B. *Algarotti e lo spirito cosmopolita di Tiepolo // Ibid.* P. 411–419.
- 42 Montfaucon B. de. *L'antiquité expliquée e représentée en figures*. Supplement. Paris, 1724. Vol. II. Liv. VI. Chapitre V. Pl. I. P. 146.
- 43 *Raccolta di statue antiche e moderne data in luce sotto i gloriosi auspici della Santità di N.S. Papa Clemente XI da Domenico de Rossi illustrata colle sposizioni a ciascheduna immagine di Pavolo Alessandro Maffei Patrizio Volterrano e Cav. dell'ordine di S.Stefano e della Guardia pontifica*. Roma, 1704. P. 133–136. Tav. CXLIII (Статуя Изиды в доме Джироламо Лоттери).
- 44 Barcham W.L. *Il «Trionfo di Flora» di Giambattista Tiepolo: una primavera per Dresda // Arta Veneta*. 45. 1993. P. 70–77.
- 45 *Delle antiche statue greche e romane che nell'antisala della libreria di San Marco e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*. Parte II. Venezia. MDCCXLIII. Tav. I. Гравюра выполнена Джованни Каттини, который гравировал и произведения самого Тьеполо, и его портрет (предположительно, пастель работы Б. Надзари из собрания консула Дж. Смита).
- 46 Perry M. *The Statuario Publico of the Venetian Republic // Saggi e memorie di Storia dell'Arte*. 8. Firenze, 1972. P. 138, № 49. В настоящее время этот бюст Кибелы хранится в Археологическом музее в Венеции (inv. 52).
- 47 Mediobarbo F. *Imperatorum Romanorum Numismata a Pompejo Magno ad Heraclium...* Milano, 1730.