

# **История**

---

Анна Езерницкая

## Фондако деи Тедески в Венеции: фреска Тициана *Compagno della Calza*

Статья посвящена циклу фасадных росписей Фондако деи Тедески, или так называемого Немецкого подворья в Венеции. К сожалению, их большая часть не сохранилась. На данный момент вживую можно увидеть едва читаемые фрагменты, снятые с фасада еще в прошлом столетии, а наличие противоречивых описаний в источниках способствует появлению не менее противоречивых объяснений, что же именно там было изображено. Цель данной публикации — провести анализ фресок не столько с точки зрения их художественной ценности и определения места, которое они занимают в творчестве Джорджоне и Тициана, сколько степени их информативности. На основании проведенного исследования автор предлагает новый, уточненный вариант прочтения фрески Тициана *Compagno della Calza* (Компаньон Общества Чулка).

Ключевые слова:

Искусство Ренессанса,  
Венецианская республика, Немецкое подворье,  
Тициан, Джорджоне,  
Compagnie della Calza, Общества Чулка,  
монументальная живопись, фрески.

Первое здание, в котором расположились германские торговые представители в Венецианской республике, было построено еще в 30-х годах XIII века. В сентябре 1222 года город приобрел у семьи Дзусто (*Zusto*) участок земли, на котором было определено построить *Fondaco dei Tedeschi* (венец. *fondego*), место, где коммерсанты могли бы останавливаться, хранить свой товар, заключать торговые сделки [12, р. 6]. Расположение было выбрано у моста Риальто, на противоположной стороне от рынка, то есть в центре деловой жизни Венеции. Германско-венецианские торговые отношения занимали ведущее место в коммерческой деятельности, которую государство вело с другими странами. Такая позиция говорит о важности этой «Германии в миниатюре» для самой Республики [1, с. 283–284]. Заметим, что понятие «немцы» (*tedeschi*, уст. *todeschi*) в Венеции включало австрийцев, венгров, жителей Богемии и представителей других народов заальпийской Европы. Палаццо, выходящий одним из фасадов на главную магистраль города — Гранд-канал, — говорит о важности предприятия, которое находилось в его стенах. Первоначальная постройка была уничтожена пожаром 23 августа 1318 года, когда выгорела большая часть города. В короткие сроки здание было восстановлено. Наличие собственного подворья говорило не только о крайней заинтересованности властей в контроле над коммерческой деятельностью, но и о престиже для нации, которая вела торговые отношения с Венецией. Свои *fondego* были у турок (*Fondaco dei Turchi*), а также у купцов из Персии (*Fondaco dei Persiani*). Последнее находилось у Риальто в соседнем с Немецким подворьем здании, их разделял лишь узкий канал. Витторе Карпаччо изобразил расписной фасад Персидского подворья на своем полотне «Чудо реликвии Истинного Креста на Риальто» (1496). (Ил. 1.) Данное близкое соседство позволило Якопо де Барбари при составлении карты Венеции в 1500 году поместить на боковую стену палаццо, где располагалась коммерческая миссия Персии, надпись *fontico dalamani*, таким образом, обозначив точное местонахождение немецкого торгового



1. Витторе Карпаччо.  
Чудо реликвии Креста  
на Риальто. Около 1496  
Холст, темпера. 365 × 389  
Фрагмент. Галерея  
Академии. Венеция



2. Якопо де Барбари. Панорама  
Венеции. 1500  
Гравюра. Фрагмент  
Музей Коррер, Венеция

представительства, в здании рядом. (Ил. 2.) Несмотря на схематичность изображения, художнику удалось передать сложную архитектуру двухэтажной постройки Фондако деи Тедески с двумя внутренними дворами. То обстоятельство, что де Барбари, подписав, выделил здание именно Фондако деи Тедески, говорит о его особом статусе в городе. Известно, что над созданием карты Венеции художник работал вместе с немецким издателем Антоном Кольбом и, не исключено, что это был также благородный жест по отношению к коллеге. Данное сотрудничество было очень успешным, чему косвенным свидетельством стал комментарий Альбрехта Дюрера в одном из писем из Венеции: «... Антон Кольб клянется, что не было на свете живописца лучше Якоба (де Барбари. — А. Е.)» [4, с. 55]. Итак, изображение де Барбари — единственный источник сведений о том, как выглядела постройка до того, как она была уничтожена пожаром, случившимся в ночь с 27 на 28 января 1505 года или 1504 года *т. в.*<sup>1</sup>

Как уже упоминалось, Фондако деи Тедески играло важную роль в экономике Республики, и перебой в работе означал ощутимую брешь в бюджете. Согласно хроникам Марино Санудо, пострадавшим при пожаре была предоставлена возможность временно разместиться в доме, принадлежавшем семье Липпомани, а для складов выделили место у Риальто. Совет принял решение о постройке нового *fondego*, которое должно быть сделано «быстро и красиво», тогда же ответственным за ходом строительных работ был назначен Франческо Гардзони. Санудо сообщает, что все эти решения были приняты 6 февраля 1504 года *т. в.* [21, v. VI, p. 131]. В июне 1505 года Совету были представлены модели нового здания, в котором должна была разместиться торговая миссия. 19 июня 1505 года решение было принято в пользу модели здания, предоставленной Иеронимо Тодеско [21, v. VI, p. 187]. В полном тексте протокола, который без изменений приводит английский исследователь венецианского искусства С. Оакс в своей статье «Иеронимо Тодеско» и Фондако деи Тедески: переоценка документов и источников, относящихся к германскому архитектору в Венеции начала XVI века», говорится, что для нового Немецкого подворья из всех предложенных вариантов была выбрана модель здания, предоставленная «Иеронимо, человеком умелым и практичным, которая послужит как украшением для этого города, так и для пользы нашей Синьории, и для их (германских представителей. — А. Е.) удобства» [16, pp. 495–496]. Выводы, насколько интенсивно шли строительные работы, можно сделать также исходя из записей Санудо: в феврале 1506 (1505 *т. в.*) года на участке еще велись раскопки и часть тел, погибших при пожаре, осталась не погребенными, в апреле 1507 года была возведена крыша нового здания, в июле 1508 года постройка была полностью завершена, 1 августа того же года в честь открытия подворья отслужили торжественную мессу, после чего венецианские чиновники и германские купцы заняли помещения [21, v. VII, pp. 589, 597]. Уже на стадии принятия решения о выборе архитектора в документе оговаривается украшение фасадов палатцо, вернее — то, каким образом не следует украшать задание: «ни мрамором, ни резьбой». Документов, в которых объяснялся бы или даже упоминался выбор мастеров для росписи фасадов Фондако деи Тедески, не сохранилось.

1 *More veneto* (*m. v.*) употребляется для обозначения даты по венецианскому летоисчислению, согласно которому новый год начинался 1 марта. Данный порядок существовал вплоть до 1797 года, после чего был отменен указом Наполеона.

При этом доподлинно известно, что над внешними фресками работали Джорджоне и молодой Тициан. Почему же Синьория приняла решение в пользу именно этих живописцев, которые, по сути, даже не были коренными венецианцами?

Обрисовать исторический контекст широкими мазками не представляет сложности: венецианская бюрократическая машина превосходно справлялась со своей задачей, фиксируя все значимые события. Воссоздать культурную атмосферу, приблизившись в нашем понимании к среде венецианской элиты, в которой вращались живописцы, возможно, лишь изучив тонкости взаимоотношений в кругу заказчиков Джорджоне и юного Тициана. Не только внутренние, но и внешние контакты и интересы правящих семейств Венеции позволяют понять и объяснить выбор тех или иных сюжетов и аллегорий.

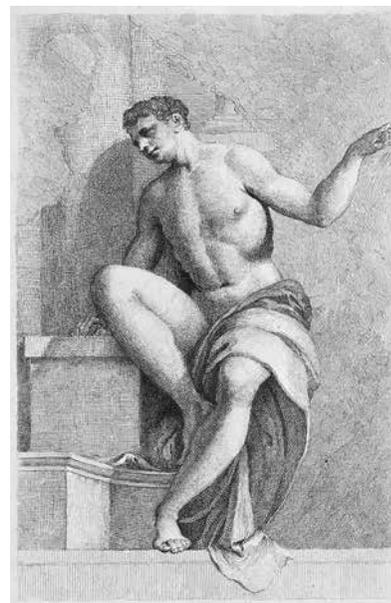
Исторические свидетельства о том, как выглядели фасады Фондако деи Тедески в Венеции, можно разделить на литературные и иллюстративные. Сложно судить, кого следует считать первым автором, описавшим фрески Немецкого подворья. С одной стороны, в 1550 году еще в первом издании «Жизнеописаний» Вазари упоминает данный цикл росписей, однако его комментарии слишком кратки, чтобы считать их полноценным свидетельством. Он восторженно отзывается о работе Джорджоне, восхищаясь «изображениями голов и частей фигур, сделанных очень хорошо и наивысшим колоритом» и отмечая умение Джорджоне в передаче вещей «живыми и не подражая ничьей манере». Несколько строк, посвященных росписям Фондако, Вазари завершает фразой, вошедшей и в последующее дополненное издание: «Здание это очень прославлено в Венеции и знаменито столько же своими удобствами для торговли и общественной пользой, сколько и тем, что на нем писал Джорджоне» [2, с. 469]. Аретинец ни слова не упоминает ни о том, что именно изображено на фасаде, ни об участии в работе молодого Тициана. Подчеркнем, что в первом издании вообще отсутствует раздел, посвященный Тициану. Гораздо информативнее описание Лодовико Дольче в его «Диалоге о живописи», вышедшем в Венеции в 1557 году. В свойственной для венецианца манере восхищаться мастерством и превозносить заслуги Тициана, от лица Аретино автор сообщает: «...Тициан в короткий срок столь преуспел в живописи, что, когда Джорджоне взялся расписывать фасад Немецкого подворья, выходящий на Большой канал, двадцатилетнему Тициану поручили украсить другой фасад, что возвышается над Мерчерией.

На нем он изобразил удивительную по рисунку и колориту Юдифь, так что многие ее считали работой Джорджоне, и даже превозносили как самую лучшую». В «Диалоге» впервые появляется история о том, как те, кто не знал, что и Тициан работал над росписями фасада Фондако, считали, что автором фресок на стороне, выходящей на Риальто, является Джорджоне, настолько хороша была живопись. Дольче сообщает, что «в отчаянии осознавая, что мальчишка (Тициан. — А. Е.) знает дело лучше, Джорджоне затворился на несколько дней дома» [3, р. 478]. Как замечает Марк Роскилл, именно тот факт, что Вазари не счел необходимым никак упомянуть мастерство Тициана, заставили Дольче не только восхвалять работу живописца, но и поставить его умение выше искусства Джорджоне. По мнению исследователя, достаточных оснований, чтобы считать эту историю о мнимом соперничестве между двумя художниками подлинной, не существует. Роскилл подчеркивает, что уже во втором дополненном издании «Жизнеописаний», вышедшем в 1568 году, Вазари повторяет рассказ Дольче, а также использует похожую историю в случае с Перуджино и Рафаэлем [2, с. 515]. Во второй раз Вазари уделяет росписям Немецкого подворья больше внимания: кроме размышлений об отсутствии какой-бы то ни было «истории» у Джорджоне он вслед за Дольче описывает фасад, выходящий на Мерчерию. Обратим внимание, что Вазари рассматривает его в разделе, посвященном Джорджоне, ошибочно полагая, что именно мастер из Кастельфранко является автором этой части: «Правда, над главной дверью, выходящей на Мерчерию, изображена сидящая женщина, у ног которой голова мертвого гиганта — нечто вроде Юдифи, поднимающей голову и меч и переговаривающейся с немецким солдатом, который находится внизу; но я так и не смог уяснить себе, в качестве кого он хотел представить эту женщину, разве что он намеревался изобразить ее как Германию...» [2, с. 469]. В разделе, посвященном Тициану, помимо повторения версии Дольче Вазари упоминает, что, когда живописец приступил к росписям фасада, «Джорджоне уже больше над ним не работал» [2, с. 1151].

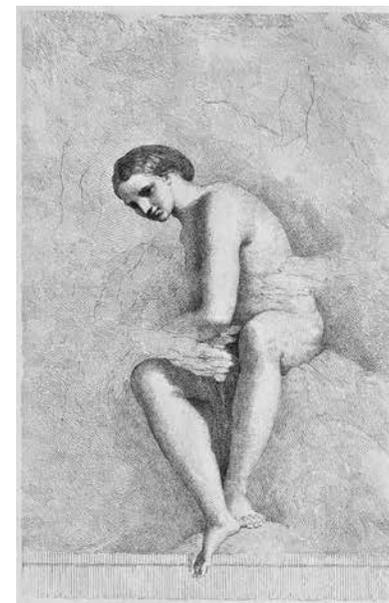
Следующим, кто уделил внимание фрескам, был Франческо Сансовино в начале 80-х годов XVI века. Летописец сообщает, что фасады здания «были расписаны лучшими мужами Италии». Над стороной, выходящей на Мерчерию, работал Тициан, а где именно писал Джорджоне, Сансовино не уточняет (*vi dipinse etiandio Giorgione da Castel Franco*) и добавляет, что «оба — лучшие в этом деле» [20, р. 366].

Первым на ошибку Вазари по поводу авторства фресок Фондако указал Карло Ридольфи в 1648 году, чьи сведения о венецианских живописцах значительно восполняют пробелы «Жизнеописаний» аретинца. Ридольфи в превосходной степени отзывается о работе Тициана, щедро описывая изображенное: «На углу, который выходит на мост Риальто, поместил в полный рост фигуру обнаженной изящнейшей женщины, а сверху на карнизе обнаженный юноша в полный рост, который натягивает ткань словно парус, и карапуз, чье изображение сильно повреждено временем, а на краю изобразил другого обнаженного, который облокачивается на большую надпись, буквы которой не понятны. Но горделивее всех выглядит фигура Юдифи, расположенная над входом. Ее левая ступня лежит на отрубленной голове Олоферна, в руке окровавленный меч, а у ног ее вооруженный слуга в большом берете. Вазари ошибался, приписав данное изображение авторству Джорджоне. Над этим карнизом есть другие фигуры, а в конце Швейцарец и Левантинец, и вокруг идет фриз в технике кьяроскуро, наполненный разными фантазиями» [17, р. 200]. Добавим, что и Вазари упоминает некий орнамент, который выполнил Морто да Фельтре, помогая Джорджоне во время работы над Фондако [2, с. 658]. Возможно «фриз», указанный у Ридольфи, и «орнамент» у Вазари — это одно и то же. Благодаря Ридольфи известно, что на фасаде, выходящим на Большой канал, Джорджоне изобразил «трофеи, обнаженные тела, головы в технике кьяроскуро, а по углам изобразил геометров, измеряющих земной шар, перспективы с колоннами, между которыми мужчины на конях и другие фантазии, где сразу видно, насколько искусно он владел мастерством цветных фресок» [17, р. 127].

В 1674 году Марко Боскини, рассматривая фасад Немецкого подворья, который выходил в сторону Риальто, сообщает, что его расписал Тициан и помимо перечисления ранее упомянутых Юдифи, обнаженной женской фигуры и двух обнаженных юношей, которые «кажутся из плоти», называет еще две фигуры — Левантинца и одного из Компаньонов «старинного Общества Чулка...» [1, р. 110]. С этого момента Швейцарец Ридольфи в последующих описаниях становится Компаньоном. В 1715 году Джованни Барталомео Миллезио, перечисляя изображения Юдифи, фриза кьяроскуро, фигуру Евы на углу, выходящем на Риальто, двух обнаженных, изображенных на стене башни, и на углу Калле делле Басса, вместе с Венерой, упоминает изображения Левантинца и Компаньона [18, р. 325].



3. А. М. Дзанетти. Фреска Джорджоне на фасаде Фондако деи Тедески Гравюра из кн.: *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*. Venezia, 1760



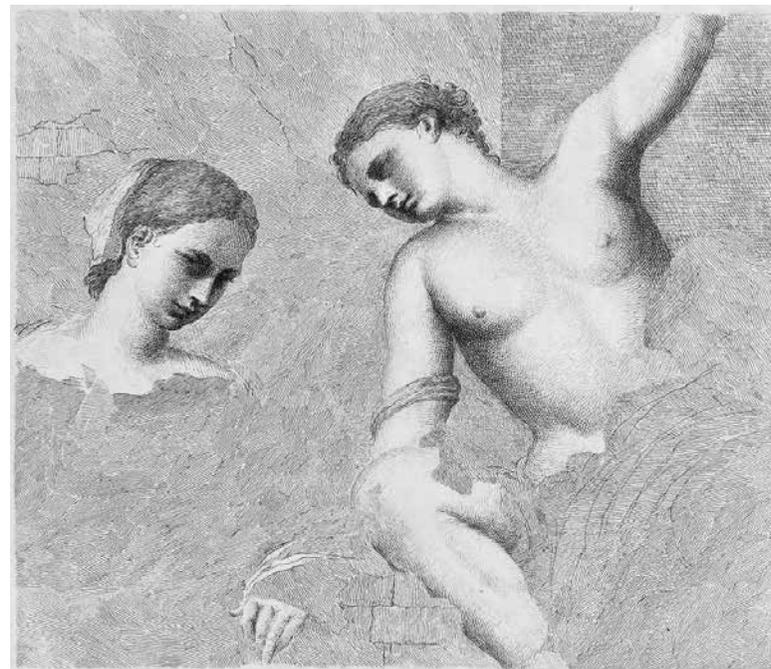
4. А. М. Дзанетти. Фреска Джорджоне на фасаде Фондако деи Тедески Гравюра из кн.: *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*. Venezia, 1760

Уже из комментариев Ридольфи следует, что время не пощадило росписи фасадов Фондако деи Тедески. Очевидно, что в 1760 году Антон Мария Дзанетти, решивший издать серию гравюр, выполненных с фресок знаменитых итальянских живописцев, сопровождая изображения описанием, видел весь цикл с осязательными утратами красочного слоя. С основного фасада, над которым работал Джорджоне, Дзанетти удалось воспроизвести: полуобнаженного юношу, сидящего на возвышении наподобие небольшого пьедестала, обнаженную девушку со скрещенными ногами и обнаженную девушку в полный рост, сохранившуюся лишь фрагментарно. (Ил. 3–4.) Работами Тициана Дзанетти считал: две обнаженные женские полуфигуры с большими утратами, композицию с Юдифью и Олоферном и изображение молодого человека в разных чулках, в накинутом на одно плечо плаще. (Ил. 5–6, 8.) В пояснениях



5. А. М. Дзанетти. Фреска Тициана Юдифь и Олоферн на фасаде Фондако деи Тедески. Гравюра из кн.: *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*. Venezia, 1760

к своим гравюрам Дзанетти, вслед за Ридольфи, указывает на ошибку Вазари в принадлежности композиции с Юдифью кисти Джорджоне, а не Тициана. Будучи сам художником, Дзанетти уделяет внимание манерам живописцев, чьи работы он воспроизводит. Он сетует, что в гравюрах невозможно передать «сильные и расплывчатые тени Джорджоне, искуснейшие полутона Тициана, тонкие и изящные мазки Веронезе» [26, р. 58]. Сравнивая женские обнаженные фигуры, Дзанетти воздает всевозможные почести гению Джорджоне, при этом отмечая, что «Тициан мыслит в более грандиозных масштабах, ему удалось найти палитру более радостную с оттенками невероятно счастливыми и он придал фигурам большую живость» [26, р. 60]. Кроме того, гравер — практиче-



6. А. М. Дзанетти. Фреска Тициана на фасаде Фондако деи Тедески. Гравюра из кн.: *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*. Venezia, 1760

ски единственный из источников, кто обращает внимание на колорит фресок, описывая не только их великолепие, но и упоминая конкретные оттенки. У Дзанетти не возникает сомнений, что молодой человек в разных чулках — это представитель одного из знаменитых Обществ Чулка. Он подчеркивает важность этого изображения не только потому, что оно написано Тицианом, но и «потому, что хранит историю города, что многие были членами этих союзов, которые устраивали великолепные общественные праздники и спектакли». Дзанетти упоминает, что и Вазари работал для одного из Обществ Чулка, «расписывая аппарат»<sup>2</sup>. О том, что именно за «аппарат» имеется в виду, Дзанетти ничего не пишет. Сам Вазари, в разделе, посвященном собственным работам,

сообщает, что в то время, как он жил в Венеции: «...по просьбе Аретино мне пришлось для синьоров сообщества Кальца изготовить убранство для их праздника...» [2, с. 1239]. У Санудо, Сансовино и Джустиниани встречаются описания устройств, которые летописцы называют то механизмами (*macchina*), то аппаратами (*apparato*), то театрами (*teatro*). Из дошедших до нас источников с изображениями подобных конструкций мы можем привести пример плавучего театра, построенного для более позднего Общества Чулка «Пылающие» (*Accesi*) в 1564 году. (Ил. 7.)

Вернемся к фасаду Немецкого подворья и фреске молодого Тициана. Дзанетти дает краткое описание костюма Компаньона: «Наш же — один из тех Компаньонов, которые носили красный чулок, ... за спиной он держит кинжал» [26, р. 62]. Долгое время именно гравюры Дзанетти считались наиболее полным и достоверным иллюстративным и литературным свидетельством того, как именно выглядел фресковый цикл Фондако деи Тедески.

Кроме упомянутых гравюр сохранилось более раннее изображение Юдифи и Олоферна, выполненное венецианцем Пиччино в 1658 году, не сильно отличающееся по композиции от версии Дзанетти. В комментариях к своей книге последний упоминает еще одну работу того же мастера — гравюру с изображением женской фигуры в полный рост, выполненную по фреске Тициана. Он сообщает, что «сам не хотел бы повторять то, что уже терпеливо было вырезано Джакомо Пиччино» [26, р. 60]. При этом о других гравюрах Пиччино, сделанных по фрескам Немецкого подворья, на данный момент ничего не известно.

Целесообразно сделать небольшое отступление в анализе иллюстративных источников и остановиться на феномене венецианских Обществ Чулка (*Compagnie della Calza*). Для отечественного искусствознания это явление относительно новое и малоизученное, в то время как данные объединения молодых венецианских нобилей играли важную роль в культурной жизни Республики XV–XVI веков и были неотъемлемой частью венецианского социума. Лионелло Вентури в своем

2 Лионелло Вентури приводит выдержки из записей Джустиниани, из которых следует, что весной 1541 года на праздник Вознесения Общество Чулка «Вековечные» (*Sempiterni*) дало представление, которое исполнялось «на поверхности потрясающих *macchine* и дорогостоящих конструкций, созданных под руководством Тициана» [23, р. 111]. В 1542 году для представления пьесы «Таланта», которую также исполняли Компаньоны «Вековечных», для которых и была написана эта комедия, оформлением сцены занимался Вазари [23, р. 112].

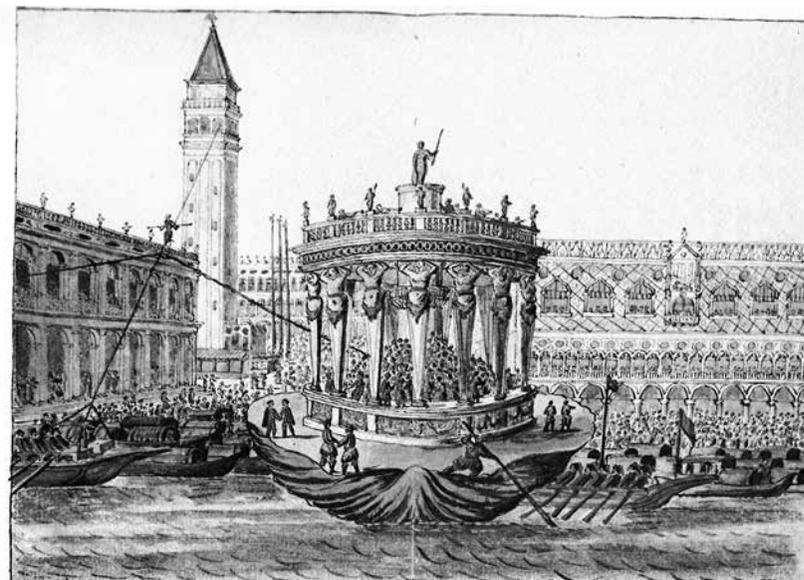


Рисунок из книги Лионелло Вентури «Венецианские театры», 1978 г. Издание: Москва, «Искусство», 1978 г. С. 111. Рис. 111. Театр Общества Чулка «Пылающие» (Accesi) в Венеции. 1564 г.

7. Театр Общества Пылающие (*Accesi*)  
Кодекс Градениго-Долфин, № 155  
Вторая половина XVIII века  
Музей Коррер, Венеция

исследовании, посвященном Обществам Чулка, дал этим союзам молодых патрициев следующее определение: «Частное общество, временно созданное наиболее благороднейшими юношами, которые пожелали объединить свои усилия с целью развлечения» [23, р. 64]. Причины и предпосылки к появлению Обществ Чулка, особенности их организационной структуры, тонкости взаимоотношений с Советом Десяти и участие этих объединений в культурной жизни Венеции, были подробно изложены автором в публикации «*Compagnie Della Calza* (Общества Чулка) в контексте венецианского мифа» [6]. В настоящей статье акцентируем внимание на том, что расцвет их активности приходится на вторую половину XV–XVI века. Марино Санудо, чьи «Дневники» охватывают период с 1496 по 1533 год существования Венецианской республики, является непосредственным очевидцем множества торжественных



8. А. М. Дзанетти. Фреска Тициана *Компаньон Общества Чулка* на фасаде Фондако деи Тедески. Гравюра из кн.: *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*. Venezia, 1760



9. Джованни Гревемброк. *Компаньон Общества Чулка*. Рисунок по фреске Тициана на фасаде Фондако деи Тедески. Кодекс Градениго-Долфин, № 155. Вторая половина XVIII века Музей Коррер, Венеция

событий и праздников, организаторами которых выступили *Компаньоны* различных Обществ Чулка. Внешний вид и атрибутика так называемых Чулочников (*Calzoiolo*) являлись предметом их гордости. У каждого из союзов были свои внешние отличия — правый чулок почти всегда отличался от левого. Стремясь отметить заслуги молодых нобилей, Са-



10. Томазо Филиппи. *Компаньон Общества Чулка*. Фотография фрески Тициана с фасада Фондако деи Тедески Около 1930. Фонд Федерико Дзери, фотоархив, № 42122, Болонский Университет, Болонья

нудо не только оставил словесное описание нарядов многих из Обществ Чулка, но и поименно перечислил их представителей. Дополнением и продолжением к хроникам Санудо является труд Франческо Сансовино «Венеция — город наибогороднейший и единственный», изданный в Венеции еще при жизни литератора в 1581 году [20]. Точно назвать

количество Обществ Чулка, существовавших в истории Венецианской республики, не представляется возможным. Как сообщает Вентури, в «Дневниках» Санудо упоминается 34 объединения, а также приводятся описания около 100 праздничных событий, устроенных Компаньонами, Сансовино говорит о 43, а сам исследователь приводит описания нарядов Компаньонов 23 Обществ Чулка. Возвращаясь к фрескам Немецкого подворья, заметим, что, безусловно, присутствие изображения одного из представителей венецианских *Compagnie della Calza* на фасаде столь значимого для города здания еще раз подчеркивает важность этого феномена в общественной жизни Республики.

Следующее по хронологии иллюстративное свидетельство о фресках Тициана с фасада Фондако мы встречаем в кодексе Градениго-Долфин. Это акварель, выполненная Джованни Гревемброком, которую он подписал следующим образом: «Не помешает изобразить этот костюм и потому что он указывает на одного из Кавалеров Чулка, и потому что с другими портретами он составляет часть фресок на фасаде Фондако деи Тедески, выходящем на Мерчерию, принадлежащих выдающейся кисти Тициана XVI в.». (Ил. 9.) На иллюстрации отчетливо видно, что левый чулок красного цвета. При этом между акварелью Гревемброка и гравюрой Дзанетти сходство лишь условное, что делает закономерным вопрос: какое из изображений считать наиболее близким к фреске? Как отмечалось выше, и Карло Ридольфи, и Марко Боскони упоминали о плохой сохранности фресок, следовательно, спустя столетие ни у Дзанетти, ни у Гревемброка не было возможности видеть идеальное изображение. Однако разница между двумя иллюстрациями не может быть объяснена только потерями красочного слоя. Кроме очевидных различий в композиции, повороте головы у Гревемброка нет кинжала, который, следуя гравюре и комментариям Дзанетти, должен быть виден из-за спины Компаньона.

В 1877 году Джозеф Кроу и Джованни Баттиста Кавальказелле так описывают изображения двух мужских фигур на южном фасаде Немецкого подворья: «Между сдвоенными окнами на той же стороне еще остались размытые контуры двух стоящих фигур, обе с непокрытыми головами: один из них — представитель братства Чулка, одетый в полосатое платье с красными и белыми рукавами и чулками, и красной накидкой; другой в желтых чулках, его левая рука убрана за спину, правая скрыта в складках красного плаща» [9, р. 90]. Оставим перевод с английского буквальным, подчеркнем, что слово *hose* («чулки») всегда

переводится во множественном числе. В связи с этим мы не можем с точностью сказать, идет ли речь об одном полосатом чулке или оба чулка Компаньона в полоску. Данная деталь важна, так как именно словесное описание внешнего вида позволяет нам продвинуться в исследовании и выдвинуть предположение, о представителе какого конкретно Общества Чулка идет речь. Заметим, что Кроу и Кавальказелле полагаются на собственные впечатления от увиденных фресок, а не на иллюстрации Дзанетти или Гревемброка, поскольку в перечисленных выше источниках вторая фигура так называемого Левантинца не описывается подробно, а значит, информацию о желтых чулках и красном плаще последнего исследователи взяли из собственных впечатлений.

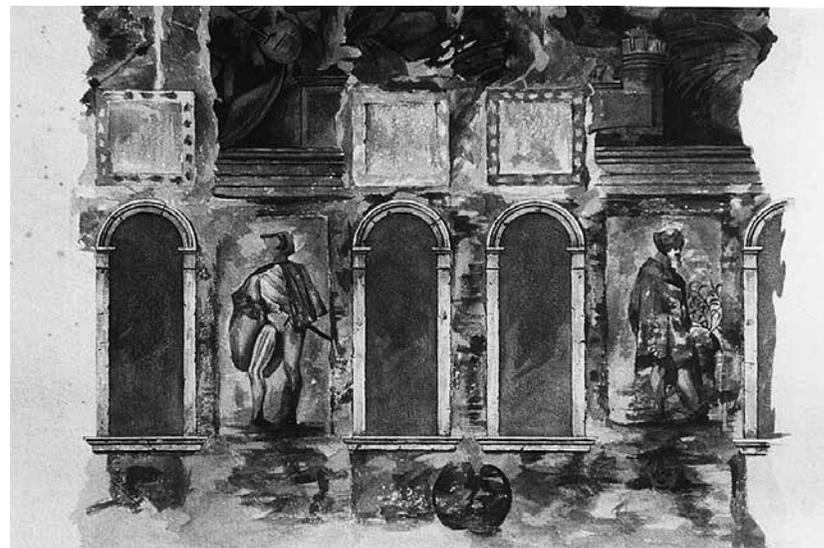
Итак, из трех источников следует, что наряд Компаньона с бокового фасада Немецкого подворья включал красно-белые полоски на чулке, двое из тех же источников однозначно утверждают, что один из чулок был полностью красным. При этом эти же два источника — Дзанетти и Гревемброк — по-разному изображают самого Компаньона. Относительную ясность вносит черно-белая фотография фрески. (Ил. 10.) Согласно датировке фонда Федерико Дзери при Университете Болоньи, фотография была сделана Томазо Филиппи в период с 1905 по конец 1930-х годов. Из описания следует, что *Compagno della Calza* (Компаньон Чулка) — снятая фреска Тициана размером 241 x 159 см [10]. Фасады Немецкого подворья подвергались реставрации дважды: в 1937 и в 1967 годах, не считая последней грандиозной перестройки Фондако, завершившейся в 2016 году. В первый раз сняли фреску Джорджоне с изображением обнаженной фигуры женщины и Компаньона Тициана. Ввиду плохой сохранности работа Тициана была отправлена в запасники Дворца дождей и до сих пор недоступна для публики. Томазо Филиппи (1852–1948) специализировался на фотографиях произведений искусства, хранящихся в собраниях основных музеев Венеции. Он сделал снимок Компаньона уже после того, как фреска была снята с фасада, о чем сообщается в описании фонда Федерико Дзери (*affresco staccato*).

При сравнении работ Дзанетти, Гревемброка и фотографии Филиппи становится очевидным, что ни один из источников XVIII столетия не передал сходства с изображением Тициана. Первым сравнение фрески и версии Дзанетти проводит Харольд Уэтей в 1975 году, который отмечает, что остальные гравюры Дзанетти по фрескам Джорджоне и Тициана отличаются высокой точностью и близки к оригиналам [24, р. 155]. Заметим, что до этого момента исследователи полагались

на гравюру Дзанетти, как, например, Эдгар Винд в 1969 году [25, р. 192]. Лионелло Вентури полагал, что Дзанетти гравировал фреску Тициана, а Гревемброк воспроизвел ее в цвете [23, р. 31]. Подобное несоответствие изображений представителя Общества Чулка делает закономерным вопрос: насколько можно доверять словесному описанию костюма Компаньона и не является ли оно также плодом фантазии художников?

С одной стороны, к мнению Дзанетти и Гревемброка добавляются голоса Кроу и Кавальказелле, которые также видели фреску на фасаде и подтверждают красный цвет чулок. С другой стороны, в 1896 году был издан альбом, посвященный работам Джорджоне [11]. Венецианский издатель Фердинандо Онгания выполнял заказ Джованни Бордиджони, последний преподнес фолиант в дар недавно основанному дому-музею Джорджоне в Кастьелфранко, где он до сих и находится. Издание включает в себя не только фотографии произведений Джорджоне, но и акварели, написанные молодым художником Дзаккарией Даль Бо. Выпускник института искусств в Венеции зарисовал как отдельные фрески Фондако деи Тедески, так и целые фрагменты фасадов. Для нашего исследования особую ценность представляет рисунок с изображением двух мужских фигур в полный рост в проемах между сдвоенными окнами. В них без труда узнаются Компаньон Общества Чулка и так называемый Левантинец. (Ил. 11.) Очевидно, что из всех перечисленных выше изображений фрески рисунок Даль Бо ближе всех к тому, что мы видим на фотографии Филиппи. При этом определенную сложность вызывает цветовая гамма, которую художник выбрал для костюма Компаньона. Правый чулок в полоску, левый выглядит однотонным, однако оба чулка у Даль Бо решены в зеленой гамме. Мы допускаем возможность, что Даль Бо позволил себе определенную свободу в колористическом решении изображенных им фресок, соблюдая остальные характеристики оригинала.

Несмотря на вариативность в изображениях и описаниях фрески Тициана в источниках, а также несмотря на ограниченный доступ к самому оригиналу и фотоматериалам, у специалистов не возникает сомнений в том, что именно Компаньона одного из Обществ Чулка художник изобразил на южном фасаде Немецкого подворья. Однако дальнейшего исследования с целью установить, какую именно компанию хотел увековечить Тициан, не проводилось. Безусловно, фасад Фондако деи Тедески — не единственный случай, когда мастер решил изобразить молодого Компаньона в своей работе. В цикле полотен



11. Дзакария дель Бо. Рисунок фасада Фондако деи Тедески. Акварель из альбома: *Giorgione e le sue opere*. Venezia: Ongania, 1896  
Каза Джорджоне, Кастьелфранко

о чудесах реликвии Святого Креста для венецианской Скуолы Гранде ди Сан Джованни Эвангелиста Джентиле Беллини использует образы представителей Обществ Чулка как неотъемлемую часть венецианского общества [5]. Известны примеры и в творчестве Джованни Мансуэтти, Карпаччо, Джорджоне. (Ил. 12–14.) Сам Тициан поместил одного из так называемых чулочников на первый план фрески, которую он выполнил для Скуолы дель Санто в Падуе, куда направился сразу после смерти своего старшего коллеги по цеху и наставника Джорджоне в 1510 году. По заказу Скуолы при церкви Св. Антония Падуанского художник пишет фрески для Главной Залы с сюжетами, посвященными жизни и чудесам святого: «Чудо исцеленной женщины, раненной ее мужем», «Чудо исцеления сломанной ноги», «Чудо с говорящим новорожденным, снимающим со своей матери обвинение в прелюбодеянии». Последняя фреска представляет собой многофигурную композицию размером 3,20 м на 3,15 м. Среди участников сцены хорошо виден молодой человек



12. Джентиле Беллини. *Процессия на площади Сан Марко*. 1496  
Холст, темпера. 347 × 770  
Галерея Академии, Венеция

в широком плаще, накинутом на одно плечо, поверх темно-зеленой куртки-дзубоне. (Ил. 15.) На голове у него красный берет, украшенный чем-то наподобие золотого шнура. На юноше надеты разные чулки: левый чулок в красную с желтым полосу, правый полностью желтый. По мнению Кроу и Кавальказелле, это была «настоящая копия, в от-

ношении превосходного исполнения, Компаньона Общества Чулка на фасаде Фондако в Венеции» [9, р. 135].

На наш взгляд, ответ на вопрос, о каком Обществе Чулка может идти речь в случае фрески Тициана на здании Фондако деи Тедески, следует искать в обстоятельствах заказа. В статье, посвященной Немецкому



**13.** Витторе Карпаччо. *Чудо реликвии Креста на Риалято*. Около 1496. Холст, темпера. 365 × 389. Фрагмент  
Галерея Академии, Венеция



**14.** Джорджоне. *Гроза*. Около 1502–1503  
Холст, масло. 82 × 73  
Фрагмент. Галерея Академии, Венеция

подворью, Алессандро Нова утверждает, что до появления восстановленного Фондако деи Тедески Венеция, в отличие от заальпийской Европы, не знала фресковых росписей подобного масштаба на фасадах зданий. Ссылаясь на внушительную историографию проблемы стенописей в Венеции, исследователь отмечает, что мнения всех специалистов сходятся в том, что только во второй половине XV века в Венеции наблюдается «качественный скачок в области росписей фасадов». При этом иллюстративные свидетельства Джентиле Беллини и Якопо де Барба-



**15.** Тициан. *Чудо новорожденного*. 1511  
Фреска. 340 × 355. Фрагмент  
Скуола дель Санто, Падуя

ри показывают, насколько ограниченными были иконографические программы фресок [15, р. 178]. У Вазари отмечено нежелание Джентиле писать фреску при работе над заказом по украшению зала Большого Совета для Дворца дождей: «...то ли потому, что он владел лучшим способом и обладал большим опытом в живописи на холсте, чем во фреске, то ли по какой-либо другой причине, но с легкостью добился того, чтобы написать эту вещь не фреской, а на холсте» [2, с. 370]. Обратим внимание, что речь идет не о недостатке фасадных росписей, напротив,

множество венецианских палаццо были украшены фресками, а о качестве, что в данном контексте тождественно сложности сюжетов. В качестве нескольких иллюстративных примеров ранних росписей приведем полотно Беллини «Чудо с реликвией Святого Креста на мосту Сан Лоренцо» (1500), где на фасаде палаццо с левой стороны отчетливо видны фрески как на уровне пьяно-терра, так и выше на стенах пьяно-нобиле, Карпаччо в «Чуде реликвии Истинного Креста на Риальто» (1496) изобразил фасад Персидского подворья, украшенного орнаментальным фресковым циклом. Известно, что Якопо Беллини работал в технике фрески, однако все они были для внутреннего декора здания и ничего из его работ не уцелело: фреска в Вероне с изображением Распятия, алтарь в Падуе, фрески в Венеции сгорели во время многочисленных пожаров [19, р. 43].

Документов, объясняющих выбор Синьории в пользу Джорджоне и Тициана, не сохранилось. При этом с уверенностью можно утверждать, что этот выбор был не случайным. В отношении Джорджоне в связи с тем, что примеры фасадных росписей художника практически не уцелели, сложилась устойчивая традиция рассматривать его творчество в рамках наследия станковых произведений, в то время как источники изобилуют подтверждениями, что он достиг высокого уровня как мастер именно монументальной живописи. Благодаря Вазари известно, что «Джорджоне очень охотно писал фрески и в числе многих других исполнил целый фасад дома Соранцо, на площади Сан Паоло, <...> вещь эта устояла против воды, солнца и ветра и сохранилась донныне. Там же изображение Весны, которая, на мой взгляд, является одной из лучших вещей, исполненных фреской...» [2, с. 468]. Карло Ридольфи уделяет еще больше внимания фасадным росписям Джорджоне, щедро причисляя к ним и работы Тициана. Хотя в Венеции не было недостатка в живописцах фресок, и традиция росписей интерьеров была сильной, это не помешало мастеру из Кастельфранко занять лидирующее место. Именно свое мастерство в росписи фасадов Джорджоне демонстрировал на публику, украсив фресками стены дома, в котором он поселился на кампо Сан Сильвестро. Подобная «реклама» помогла ему получить заказы на украшения многих знатных домов, о чем сообщает Ридольфи: «...по возвращении в Венецию первым делом он (Джорджоне. — А. Е.) расписал фасад собственного жилища на кампо Сан Сильвестро...» [17, р. 123]. Адриано Мариуц посвятил свою публикацию мастерству Джорджоне в монументальной живописи. Автор замечает, что осознать

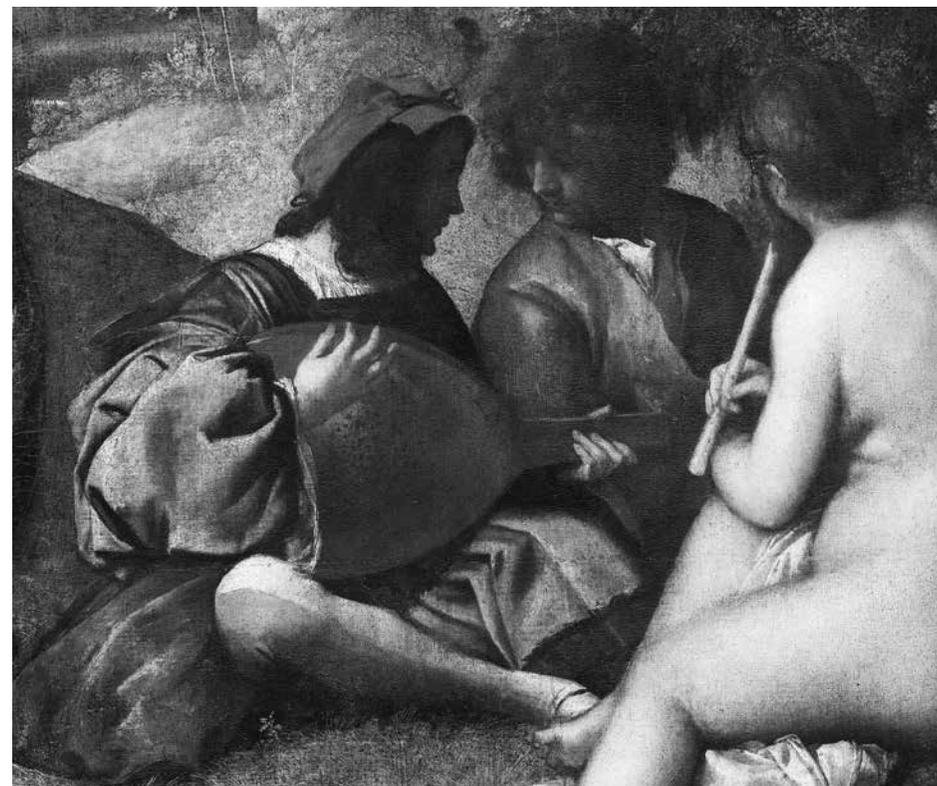
масштаб недопонимания творчества этого художника можно, только представив наши знания об искусстве Рафаэля или Микеланджело без Станц Ватикана и Сикстинской капеллы [13, р. 300].

Итак, если исследователи отказывают в сложности программ фасадных росписей Венеции того времени, то с фресками других городов, входивших во владения Республики, ситуация была иной. А. Нова отмечает, что этот вид искусства был «под патронажем художников Террафермы» и, что, возможно, именно это обстоятельство, а не наличие влиятельных связей, побудило выбрать Джорджоне и Тициана исполнителями заказа [15, р. 78]. До приезда в Венецию у Джорджоне уже был многократный опыт монументальной живописи. В 1502–1503 годах живописец выполнил фриз с изображениями «семи свободных искусств» в Каза Пеллиццари в Кастельфранко. Более ранней крупной работой Джорджоне следует назвать росписи виллы Катерины Корнаро в Альтиволе недалеко от Тревизо. Безусловно, заказчица осталась довольна работой. Косвенным подтверждением этому служат сведения из источников о близости художника к Аркадскому движению — кругу поэтов при дворе Катерины Корнаро. Вазари сообщает о том, что ему довелось видеть портрет бывшей королевы Кипра, написанный рукой Джорджоне и, хотя, возможно, что он ошибочно приписывает мастеру из Кастельфранко работу Джентиле Беллини, близость художника к кругу Корнаро ни у кого не вызывает сомнения [2, с. 469]. Для данного исследования важно отметить, что также благодаря этому гуманистическому сообществу Джорджоне продемонстрировал свой талант и обзавелся благосклонными связями в самых элитных кругах Венецианской республики. Вазари восхищается портретом дожа Леонардо Лоредана: «...виденному мною (Вазари. — А. Е.) на выставке в Вознесение, когда мне показалось, что светлейший правитель — передо мною, точно живой» [2, с. 468]. Биограф упоминает несколько произведений раннего Джорджоне уже находившихся в коллекции Доменико Гримани, патриарха Аквилейского, знатока и ценителя искусства, который «всегда питал такую любовь к его (Джорджоне. — А. Е.) доблестям и так ими дорожил, да и по заслугам» [2, с. 468]. Карло Ридольфи кроме портрета Лоредана упоминает портрет его предшественника Агостино Барбариги и других влиятельных патрициев [17, р. 126]. А. Барбариги скончался в 1501 году, следовательно, его портрет был заказан и написан примерно в то же время, когда Джорджоне работал над фресками для Катерины Корнаро. Итак, среди заказчиков художника фигурируют именно те персоналии,

от решения которых зависело распределение государственных заказов. Таким образом, к моменту начала работ над фасадом Фондако деи Тедески Джорджоне был не только востребованным портретистом, но и признанным мастером монументальной живописи.

Что касается Тициана, то из сведений, предоставленных Вазари, следует, что заказ на роспись для Немецкого подворья он получил благодаря протекции семейства Барбариго [2, с. 1152]. Кроу и Кавальказелле считают, что Вазари ошибался и что Джорджоне был основным исполнителем заказа и именно он передал часть работ Тициану по своему желанию. При этом историки не отрицают возможного участия семьи Барбариго, ссылаясь на то, что Бернардо Барбариго был одним из комиссионеров соляной таможни, после чего перешел в Совет Десяти, уступив свое место Франческо Гардзони. Кроу и Кавальказелле также допускают, что помощь Барбариго заключалась в том, что по их просьбе у Джорджоне возникла мысль разделить работу над фасадом Фондако [9, pp. 93–94]. Есть все основания полагать, что Тициан был близким другом более молодого, нежели Бернардо, представителя патрицианского семейства, чей портрет он написал. Не называя имени, Вазари напрямую говорит, что художник и модель были приятелями, а Тициану на тот момент было «не больше восемнадцати лет» [2, с. 468]. Из чего следует, что и некий молодой Барбариго был примерно того же возраста — идеального, чтобы входить в союз «золотой молодежи» Венецианской республики.

Фамилия Барбариго встречается в списках Компаньонов несколько раз. Рассмотрим те Общества Чулка, чей период активной деятельности совпадал с временем реконструкции Фондако деи Тедески. Из известных на сегодняшний день таких обществ два: «Счастливые» (*Fausti*) и «Вечные» (*Eterni*). Обе компании возникли в 1503 году. Из описания Санудо известно, что впервые «Счастливые» предстали перед публикой на Риальто в феврале 1503 года. Их костюм состоял из «верхней части из бархата малинового цвета, с узкими рукавами, и разных чулок — один был полностью красный, другой наполовину белый, наполовину зеленого оттенка» [цит. по: 23, pp. 74–75]. Следует уточнить, что Санудо для обозначения зеленого цвета употребляет слово *festechina*, тем самым он имеет в виду конкретный оттенок. Описание этого оттенка мы находим в трактате, посвященном шелководству, изданном в 1581 году. Автор Джованни Андреа Корзуччо разделил свой труд на три части, описав в последней новые цвета и процессы их получения, и «почему они так называются и что напоминают» [7, pp. 93–108]. Наиболее модными от-



16. Тициан. *Сельский концерт*  
Около 1509  
Холст, масло. 105 × 137. Фрагмент  
Лувр, Париж

тенками зеленого Корзуччо считает темный зеленый — цвет лаврового листа (*foglio d'alloro*) и светло-зеленый цвет травы (*verde d'erba*), также называвшийся *sambucato*, или на венецианском диалекте *festechino*, который был «схож с цветом полей в апреле» [8, p. 97].

Что касается Общества «Вечных», то про их деятельность известно гораздо больше. Санудо перечисляет праздники и мероприятия, устроенные этим обществом, среди прочих это регата 12 апреля 1505 года, различные торжества в честь свадеб компаньонов и так далее. Однако

он нигде не дает точного описания их костюма. Лионелло Вентури приводит цитату Санудо, где летописец сообщает, что «Вечные» собрались выйти также в феврале 1503 года «в красных чулках, дабы опередить компаньонов «Счастливых»» [23, р. 75]. Таким образом, Компаньоны обоих Обществ Чулка могли вдохновить Тициана для изображения на фасаде Фондако деи Тедески.

Среди основателей «Счастливых» значится Лодовико Барбариго сын Андреа Барбариго, который в свою очередь был одним из сыновей дожа Марко Барбариго. Известно, что отец семейства Андреа скончался в 1499 году. Дополнительным доказательством тесной связи Тициана именно с этой ветвью семьи Барбариго может служить его знаменитый мужской портрет из собрания Лондонской Национальной галереи. Исследователи датируют его примерно 1509 годом, из чего следует, что Тициан написал его после окончания работ над фасадом Фондако. На сегодняшний день не вызывает сомнения, что это не тот портрет, который имел в виду Вазари и о котором шла речь ранее. Мы предполагаем, что Тициан получил этот заказ как благодаря тому, что он прекрасно справился с работой над фресками, так и благодаря своей дружбе с Лодовико. По мнению Антонио Маццотта, на портрете изображен старший сын Андреа — Джироламо, на момент написания вышеупомянутого портрета ему было чуть больше тридцати лет. Маццотта выстраивает логичную цепочку рассуждений в доказательство своей теории, основываясь не только на знании творчества раннего Тициана и на анализе предыдущих версий о личности на портрете, но и на информации о семье Барбариго [14]. Маццотте удалось проследить историю Джироламо Барбариго и выяснить, что он был одним из «молодых венецианских патрициев, изучающих искусства» (*Giovani scolari delle arti Patrizi Veneti*) и был близок с членами так называемого Общества Друзей (*Compagnia degli Amici*), основанного Пьетро Бембо в конце XIV столетия [14, р. 15]. Следует вспомнить о возможном тесном общении Джорджоне с Бембо и его окружением во время работы над виллой Катерины Корнаро. Таким образом, мы полагаем, что два брата семьи Барбариго были близки к обоим живописцам, и версия о том, что именно представитель компании «Счастливые» изображен на фасаде Немецкого подворья, становится возможной.

Среди представителей другого Общества Чулка «Вечные» также числятся два Компаньона из того же семейства Барбариго. Один из них Даниэле Барбариго, еще один сын покойного Андреа, брат Лодовико

и Джироламо. Из чего следует, что и он мог быть приятелем молодого Тициана, которого упоминает Вазари. Кроме того, в списках «Вечных» присутствует Дзуан, сын Франческо (живущего на момент создания общества в 1503 году). Франческо Барбариго имел непосредственное отношение к реконструкции Фондако деи Тедески, поскольку его имя стоит первым в списке сенаторов, кто принимал решение по проекту Иеронимо Тодеско 19 июня 1505 года. В том же документе записаны ограничения по украшению фасада, о чем упоминалось выше. На данный момент в доступных автору источниках сведений о более плотном общении Тициана с этой частью семьи Барбариго нет. Однако это не исключает возможности, что Тициан посвятил своего Компаньона сыну Франческо.

Приведенные доводы в пользу того или иного Общества Чулка, по всей вероятности, могут стать более убедительными после исследования красочного слоя оригинала фрески, хранящейся в запасниках Палаццо Дукале. В этом случае можно будет с уверенностью установить цвета костюма Компаньона и, исходя из полученных данных, определить, к какому именно союзу он принадлежал. При этом и на данном этапе исследования близкая связь молодого Тициана с представителями Обществ Чулка очевидна. Кроме упомянутой ранее фрески в Падуе следует обратить внимание на главного героя «Сельского концерта» (ок. 1509, Лувр, Париж). (Ил. 16.) Полоски на чулке музыканта отчетливо видны и не оставляют никаких сомнений, в его принадлежности к одному из союзов молодых венецианских нобилей. Таким образом, через уточнение контактов живописца на раннем этапе его творчества происходит уточнение обстоятельств заказов.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бродель Ф. Средиземное море и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II: В 3 ч. Ч. 1: Роль среды. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 283–284.
2. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Альфа-книга, 2008.
3. Дольче Л. Диалог о живописи // Эстетика Ренессанса: в 2 т. Т. II. М.: Искусство, 1981. С. 459–484.
4. Дюрер А. Дневники. Письма. Трактаты. Т. 1. Л.—М.: Искусство, 1957.

5. Езерницкая А. Б. «Процессия на площади Сан-Марко» и «Чудо на мосту Сан Лоренцо» Джентиле Беллини: опыт смысловой интерпретации // Человек и культура. 2017. № 1. С. 8–23.
6. Езерницкая А. Б. *Compagnie Della Calza* (Общества Чулка) в контексте венецианского мифа // Культура и искусство. 2016. № 6. С. 842–853.
7. *Boschini M. Le Ricche minere della pittura veneziana*. Venezia: Appresso Francesco Nicolini, 1674.
8. *Corsuccio G. A. Il vermicelli dalla seta del Corsuccio da Sacorbaro*. Rimini, 1581.
9. *Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. Titian: his life and times*. vol. 1. London, 1877.
10. Fondazione Federico Zeri. Università di Bologna. URL: [http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=en&decorator=layout\\_resp&apply=true&tipo\\_scheda=OA&id=44449&titolo=Vecellio+Tiziano%2C+Compagno+della+calza](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=44449&titolo=Vecellio+Tiziano%2C+Compagno+della+calza) (дата обращения: 09.03.2017).
11. Giorgione e le sue opere. Venezia: Ongania. 1896. URL: <http://www.museocastelfrancoveneto.tv.it/artisti/30.htm> (дата обращения: 13.06.2017).
12. *Lupprian K. E. Il Fondaco dei Tedeschi e la sua funzione di controllo del commercio tedesco in Italia*. Venedig, 1978.
13. *Mariuz A. Giorgione, pittore di affreschi // Da Bellini a Veronese: temi di arte veneta*, Venezia 2004. Pp. 299–367.
14. *Mazzotta A. A “gentiluomo da Ca’Barbarigo” in the national Gallery*, London // *The Burlington Magazine*. Vol. 154. № 136. 2012. P. 12–19.
15. *Nova A. Giorgione e Tiziano al Fodaco dei Tedeschi/Giorgione Entmythisiert*. Turnhout: Brepols Publishers n. v., 2008. Pp. 71–104.
16. *Oakes S. “Hieronimo Thodesco” and the Fondaco dei Tedeschi: A Reappraisal on the Documents and Sources Relating to a German Architect in Early Sixteenth-Century Venice // Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, vol. 72, no 4, 2009. Pp. 479–496.
17. *Ridolfi C. Maraviglie dell’arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*. V.I. Padova, 1648.
18. *Roskill M. W. Dolce’s Aretino and venetian Art Theory of the Cinquecento*. Toronto: University of Toronto press, 2000.
19. *Rothlisberger M. Studi su Jacopo Bellini // Saggi e memorie di storia dell’arte*. 1958. № 2. Pp. 41–89.
20. *Sansovino F. Venetia citta nobilissima et singolare*. Venezia, Appreso Stefano Curti, 1663.

21. *Sanudo M. I Diarii*. 58 v. Venezia: M. Visentini, 1879–1903. Vol. VI, VII.
22. *Vazari G. Le vite de piu’ eccellenti pittoru, scultori e architettori // it.m.wikisource.org*. URL: [https://it.wikisource.org/wiki/Le\\_vite\\_de\\_piu%27eccellenti\\_pittori\\_scultori\\_e\\_architettori\\_\(1568\)/Taddeo\\_Zucchero](https://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de_piu%27eccellenti_pittori_scultori_e_architettori_(1568)/Taddeo_Zucchero) (дата обращения: 09.05.2017).
23. *Venturi L. Le Compagnie della Calza*. Venezia: Filippo Editore, 1983.
24. *Wethey H. E. The painting of Titian, Vol. III: The Mythological and historical paintings*. London: Phaidon, 1975.
25. *Wind E. L’eloquenza dei simboli*. Trad. di Enrico Colli. Milano: Adelphi edizioni, 2004.
26. *Zanetti A. M. Varie pitture a fresco de’ principali maestri veneziani: ora la prima volta con le stampe pubblicate*. Venezia, 1760.